



Российский  
государственный  
университет  
им. Иммануила Канта



**Л. А. Мальцев**

**МЕЖДУ РОССИЕЙ И ЗАПАДОМ:  
ТРАДИЦИЯ ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМА В  
ТВОРЧЕСТВЕ  
Г. ХЕРЛИНГА-ГРУДЗИНСКОГО**

Калининград  
2008

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ им. ИММАНУИЛА КАНТА

Л. А. Мальцев

МЕЖДУ РОССИЕЙ И ЗАПАДОМ:  
ТРАДИЦИЯ ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМА  
В ТВОРЧЕСТВЕ  
Г. ХЕРЛИНГА-ГРУДЗИНСКОГО

Издательство  
Российского государственного университета им. Иммануила Канта  
2008

УДК 821.162.1  
ББК 83.3 (2 Рос-Пол)  
М 215

*Рецензенты:*

*А. Б. Базилевский*, доктор филологических наук,  
ведущий научный сотрудник Института  
мировой литературы им. А. М. Горького РАН;  
*В. А. Хорев*, доктор филологических наук,  
профессор Института славяноведения

**Мальцев Л. А.**

М 215 Между Россией и Западом: традиция экзистенциализма в творчестве Г. Херлинга-Грудзиньского: Монография. — Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2008. — 244 с.

ISBN 978-5-88874-914-2

Монография является первым в России исследованием творчества выдающегося польского писателя XX века Густава Херлинга-Грудзиньского. Изучается его диалог с традициями русской и западной культуры. Особое внимание уделяется рассмотрению произведений писателя в контексте экзистенциалистской литературы и философии. Книга предназначена для преподавателей и студентов специальности «полонистика» и для всех интересующихся историей польской литературы.

Niniejsza monografia stanowi pierwsze w Rosji studium twórczości wybitnego polskiego pisarza XX wieku Gustawa Herlinga-Grudzińskiego z punktu widzenia jego dialogu z tradycjami kultury rosyjskiej i zachodniej, zwłaszcza z uwzględnieniem egzystencjalistycznego kontekstu utworów tego pisarza. Książka jest przeznaczona dla wykładowców i studentów polonistyki oraz dla wszystkich osób interesujących się historią literatury polskiej.

УДК 821.162.1  
ББК 83.3 (2 Рос-Пол)

**ISBN 978-5-88874-914-2**

© Мальцев Л. А., 2008  
© Издательство РГУ  
им. И. Канта, 2008

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение</b> .....	4
<b>Глава I. Россия и Запад: круг традиций Г. Херлинга-Грузиньского</b> .....	23
1.1. Жанр «Дневника, писавшегося ночью» в обще-европейском контексте .....	23
1.2. Традиция русской классики: «Дневник писателя» Достоевского .....	45
1.3. Традиция западной классики: «Итальянские хроники» Стендаля .....	55
1.4. Искусство Запада и России: венецианский «перекресток» традиций .....	83
1.5. Философы Западной Европы глазами восточного европейца .....	104
<b>Глава II. Экзистенциалистские «вопросы»</b> .....	119
2.1. «Библейский» триптих: «вопрос» о страдании .....	119
2.2. «Юбилейный» триптих: «вопрос» о милосердии и правосудии .....	172
2.3. «Францисканский» эпилог: в поисках «ответов» .....	202
<b>Заключение</b> .....	215
<b>Список литературы</b> .....	220
<b>Указатель имен</b> .....	233

Благодарю профессора Алексея Захаровича Дмитровского и профессора Виктора Александровича Хорева — за помощь и поддержку в моем профессиональном становлении, Януша Рохозиньского, профессора Академии гуманитарных наук им. Гейштора (г. Пултуск), за организацию многократных научных стажировок в Польшу и фонд «Kasa im. Józefa Mianowskiego — Fundacja popierania nauki» — за стипендии для работы в библиотеках Варшавы.

## ВВЕДЕНИЕ

Густав Херлинг-Грудзинский (1919—2000), автор знаменитой книги «Иной мир. Советские записки» (*Inny świat. Zapiski sowieckie*, 1951), сотрудник парижского журнала «Культура», — выдающийся польский писатель. В России издавался его «Иной мир» — одно из лучших польских произведений о советских лагерях<sup>1</sup>, малым тиражом вышел сборник рассказов<sup>2</sup>, произведения писателя публиковались в «Иностранной литературе»<sup>3</sup>. Но художественный «космос» Херлинга-Грудзинского все еще не освоен русским читателем.

Херлинг-Грудзинский затронул узловой момент истории русско-польских отношений, став «самым "русским" польским писателем»<sup>4</sup>. Бесчеловечные условия лагеря не вытеснили в нем интереса и симпатии к русскому народу, к его «литерату-

---

<sup>1</sup> *Герлинг-Грудзинский Г.* Иной мир. Советские записки / Пер. Н. Горбаневской. М., 1991.

<sup>2</sup> *Херлинг-Грудзинский Г.* Горячее дыхание пустыни. Белая ночь любви / Пер. И. Адельгейм, А. Михеева. М., 2000.

<sup>3</sup> *Херлинг-Грудзинский Г.* Рассказы / Пер. С. Макарецва // Иностранная литература. 1996. № 2.

<sup>4</sup> *Podgórzec Z.* O "rosyjskości" Herlinga-Grudzińskiego // *Herling-Grudziński i krytycy.* Lublin, 1997. S. 290.

роцентрической» культуре. Произведения великих русских писателей Достоевского, Толстого, Чехова, Тургенева, Солженицына, Шаламова нашли своеобразное отражение в более чем полувековом творчестве Херлинга.

Но это не мешает Херлингу-Грудзиньскому считаться одним из самых «западных» польских писателей. Жизнь в эмиграции протекала в непрерывном диалоге с традициями европейской живописи, литературы, философии. Для Херлинга «объединенная Европа» Рембрандта, Стендаля, Бруно значимее и прочней политических альянсов и блоков. Русский и западный опыт писателя сливаются в нерасторжимом единстве. Главное, что волнует его, — это тайна человека, открываемая в «пограничных ситуациях». И здесь одинаково важны уроки и Рембрандта и Достоевского.

В книге речь пойдет о творчестве 1955—2000 годов. Херлинг-Грудзиньский несколько раз оставлял перо с тем, чтобы спустя годы «дебютировать» в новом качестве. Его дебют как критика и эссеиста состоялся в 1935 году. Карьера литератора временно оборвалась в марте 1940-го, когда будущий автор «Иного мира» был арестован органами НКВД Гродненской области и отправлен этапом через Витебск и Ленинград в Архангельскую область. За полутора годами лагеря последовали странствия по СССР, поход в составе корпуса генерала Андерса через Иран, Ирак, Палестину в Италию. За мужество, проявленное в битве под Монте-Касино, Херлинг-Грудзиньский был награжден орденом Виртути Милитари. В 1945 году писатель принимает решение остаться в эмиграции. Одна из вершин его эмигрантского творчества датирована 1951-м годом («Иной мир»).

«Иной мир» — произведение огромной историко-социологической и этико-психологической значимости<sup>5</sup>. «Я бы хотел, —

---

<sup>5</sup> См. анализ «Иного мира» в монографиях В. Болецкого, Е. Чаплевича, А. Насиловской, а также в статье автора настоящей работы: «Иной мир» Г. Херлинга-Грудзиньского в контексте русской прозы // Славяноведение. 2000. № 5.

пишет автор, — чтобы когда-нибудь в будущем "Иной мир" читали как *Bildungsroman* отдаленной и замкнутой эпохи советской тюремной цивилизации» (6, 130)<sup>6</sup>. Действительно, «Иной мир» есть настоящий «роман воспитания», несмотря на то, что подлинный смысл «воспитания» противоречит «культурно-воспитательной» политике лагерей. Речь идет о суровой школе, которую проходит автор, став свидетелем высоты и низости, силы и бессилия людей. Антропологическая перспектива «Иного мира» раскрылась в рефлексии героев книги над «Записками из Мертвого дома» Достоевского. Об этом писал А. Дравич: «Херлинг-Грудзиньский привык называть себя профессиональным русистом. Согласимся с тем, что он прошел интенсивный "спецкурс" в лагерях, в долгом путешествии к армии Андерса, затем в воинских подразделениях. Этот капитал был приумножен интенсивным чтением»<sup>7</sup>.

Книга заслужила признание в европейской культуре прежде всего как историко-социологический документ о ГУЛАГе. Ее актуальность в 1990-е годы была связана с обнаружением «белых пятен» в истории польско-российских отношений. «Иной мир» непосредственно не связан с экзистенциалистским творчеством писателя, хотя отдельные главы книги («Рука в огне», «Мука за веру») и эпилог «Падение Парижа» помогают понять «вечные» законы человеческого существования, соотносясь с поздними произведениями Херлинга. С 1955 года писатель постоянно жил в Италии, сотрудничая с журналом Гедройца «Культура». Появляются сочинения Херлинга-Грудзиньского в жанре параболы, в которых человек, обреченный на одиночество, изображен как будто «вне» истории. Симптоматичны в этом отношении рассказы «Башня» и «*Pietà dell'Isola*», образовавшие диптих «Створы алтаря» (1960—1963), или, например, поздняя повесть Грудзиньского «Белая

---

<sup>6</sup> *Herling-Grudziński G. Pisma zebrane*. Warszawa, 1995—2002. Т. 1—12. Далее цитируется по этому изданию с указанием тома и страницы в круглых скобках.

<sup>7</sup> *Herling-Grudziński i krytycy*. S. 500.

ночь любви» (1998—1999). Диалог писателя с экзистенциализмом в 1955—2000 годах находится в центре нашего исследования.

В России Херлингу-Грудзиньскому посвящены монографии и статьи В. А. Хорева, В. Я. Тихомировой, И. Е. Адельгейм и О. В. Цыбенко<sup>8</sup>. В Польше на его имени долгое время лежало табу. В 1940—1960-е годы об авторе «Иного мира» писали разве что эмигрантские коллеги по перу, писатели и поэты С. Балиньский, Я. Белатович, К. Вежиньский, Ю. Виттлин, К. А. Еленьский, Е. Стемповский, Ю. Чапский. Затем пришел черед «подпольной» критики в ПНР (Л. Шаруга, П. Клочовский и др.). Признание к писателю пришло в 1990-е годы, когда начало выходить его собрание сочинений в двенадцати томах (Варшава, 1995—2002) под редакцией и с комментариями З. Кудельского. Под его же редакцией была издана большая антология «Херлинг-Грудзиньский и критики» (Люблин, 1997). Следует указать также сборник статей «Этика и поэтика» (Познань, 1991) и три сборника с одинаковым названием «О Густаве Херлинге-Грудзиньском» (1992, 1995, 1999).

В переломном 1991 году вышли сразу три книги о Херлинге, в которых заметную роль играет биографизм как метод изучения либо в «чистом» виде, либо в единстве с другими методологическими парадигмами, «Быть и писать» Р. К. Пшибыльского, «Чемны Став» В. Болецкого и «Свентокшиский Пилигрим» З. Кудельского. Опыт культурно-исторического исследования представлен в работе полонистки из Ольштына А. Франковяк «Между живыми и мертвыми» (2003). Поэтику малой прозы писателя исследуют А. Моравец («Поэтика рассказов Херлинга-Грудзиньского» (2000)) и К. Малиновская («Религиозная топика рассказов Херлинга-Грудзиньского» (2006)). Есть попытки сравнительно-исторического и «интертекстуального» прочтения прозы писателя. К. Адамчик в книге «Дневник как вызов» (1994) соотносит «художественные дневники» Херлинга-Грудзиньского, Лехоня и Гомбровича.

---

<sup>8</sup> См. здесь и далее список критической литературы.



Т. Сухарский задается важным вопросом, каков «Достоевский Херлинга-Грудзиньского» (2002), и естественно, ищет ответ в аналогии «Иной мир» — «Записки из Мертвого дома». Согласно исследованию Ю. Пашека «Густав Херлинг-Грудзиньский» (1992), творчество писателя «богато инкрустировано эпитафиями, цитатами, аллюзиями, парафразами, пастишами исторических и беллетристических текстов», что говорит об особой роли традиции в творчестве писателя<sup>9</sup>.

Существуют «интермедиальные» работы о связи творческой лаборатории писателя с его интересом к разным видам искусств. Это очерки Д. Кудельской «Херлинг-Грудзиньский и искусство» (1997)<sup>10</sup>, П. Семашко «Мир картины — картина мира» (2000). Особое внимание обращает на себя труд И. Бельской-Кравчик «Между видимым и невидимым» (2004). Исследовательница демонстрирует парадоксы «нереалистического» реализма, который она называет «библейским», «сверхреальным» (по Ж. Маритену), «экзистенциальным»<sup>11</sup>. Речь в работе не только о так называемых «экфразах» (текстах об искусстве), но и о самой способности *видеть* окружающий мир — зрении физическом и духовном. В основу кладутся категории зрения («видения») и произведения. Для Грудзиньского, считает исследовательница, «идеалом есть "двуоное", двухмерное видение — как внешнее, так и внутреннее, погруженное в действительность и одухотворенное, достигающее невидимого»<sup>12</sup>. Эта концепция предопределяет функции цвета, света и светотени. Автор монографии уточняет виды аналогий прозы и живописи (сознательные, бессознательные, «внутренние»), композиционные формы «экфраз» («маргиналии», введения, отступления, автономные записи, «медальоны»), сюжетно-фа-

---

<sup>9</sup> *Paszek J.* Gustaw Herling-Grudziński. Katowice, 1992. S. 5.

<sup>10</sup> См. указанную антологию: Herling-Grudziński i krytycy.

<sup>11</sup> *Bielska-Krawczyk J.* Między widzialnym i niewidzialnym. Widzenie, kolor, światłocień i dzieła sztuki w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Kraków, 2004. S. 108—119.

<sup>12</sup> *Ibid.* S. 35.

бульные функции «текстов» искусства («главного героя», «завязки», включения в «широкий культурный контекст»).

Книга Е. Беньковской «Писатель и судьба» (2002), написанная в эссеистическом ключе, не очерчивает точных границ исследования. Среди «сюжетных» линий заслуживает внимания религиозно-философская. По убеждению автора, Грудзинский «так и не "дописал" до конца своих споров с миром, собой, Богом»<sup>13</sup>. Среди дискуссионных проблем, волнующих литературоведов, — спор о «манихействе». К. Помян говорит о нем как о стержне мировоззрения Херлинга. С точки зрения Е. Беньковской, «это обычная моральная принципиальность, а не манихеизм». Самоопределение Херлинга обнаруживает «обостренную чувствительность, температуру чувств». И чувствительность к злу «бросает его в запальчивую полемику с христианской теологией, по которой зло есть недостаток добра и не имеет субстанциального бытия»<sup>14</sup>. На наш взгляд, такие определения в оценке писателя, как «чувствительность к злу» или «портретирование зла»<sup>15</sup>, точнее, чем «манихейство». Но Грудзинский все же подошел к «программному» манихейству в рассказе «Жертвоприношение»<sup>16</sup>. Другой «миф», по Е. Беньковской, который нуждается в опровержении, касается «апокалиптики» Херлинга. В своих сочинениях он часто приводит цитату из Н. Бердяева: «Русский же — апокалиптик и нигилист, апокалиптик на положительном полюсе и нигилист на отрицательном полюсе»<sup>17</sup>. «Оба эти полюса, — комментирует Е. Беньковская, — не кажутся симпатичными писателю,

---

<sup>13</sup> *Bieńkowska E.* Pisarz i los. O twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Warszawa, 2002. S. 13.

<sup>14</sup> *Ibid.* S. 18.

<sup>15</sup> *Herling-Grudziński G.* Portrecista Zła // *Życie Warszawy*. 1996. 7 października.

<sup>16</sup> См. начало главы II.

<sup>17</sup> *Бердяев Н. А.* Духи русской революции // *Вехи. Из глубины*. М., 1991. С. 260.

хоть и обнаружит он в поздние годы определенные апокалиптические склонности, предвидя возможный конец цивилизации из-за ее самоотравления, в том числе конец католической церкви. В противоположность русским религиозным мыслителям "апокалиптика" Херлинга не будет мистической, не будет провозглашать новой действительности, которая зародится в космической катастрофе<sup>18</sup>. На наш взгляд, эссеистка неоправданно связывает русскую религиозную традицию с «провозглашением новой действительности в космической катастрофе». Наоборот, религиозные мыслители Достоевский, Соловьев, Бердяев предостерегали от угрозы «осуществления антихристовой диалектики», искали возможности предотвращения этой опасности<sup>19</sup>. Традиции русской религиозной мысли легли в основу творчества Херлинга-Грудзиньского. Писатель доказывает, что болезнь апокалиптического нигилизма — не чисто русская (или польская), ею слишком часто заражаются представители западной цивилизации.

О творчестве Херлинга-Грудзиньского в той или иной связи писали Я. Блоньский, Г. Борковская, Т. Бурек, А. Васько, М. Выка, М. Гловиньский, Т. Древновский, С. Жак, М. Зелиньская, А. Зеневиц, В. Карпиньский, А. Менцель, А. Михник, Р. Ныч, Я. Орловский, Я. Пацлавский, М. Стемпень, З. Стефановская, Ф. Томашевский, И. Фурналь, Е. Яжембский, М. Янион; Ф. Каталуччо, Д. Климантовская и многие другие.

Большое значение имеют книги бесед с писателем «Вид с башни» Э. Савицкой (1997), «Перед рассветом» итальянской журналистки Т. Марроне (1998), а также «Краткий путеводитель по себе самом» (2000), собравший высказывания писателя на политические, нравственные и литературные темы. Среди опубликованных интервью выделяется двухтомный цикл

---

<sup>18</sup> *Biękowska E.* Op. cit. S. 60.

<sup>19</sup> См.: *Бердяев Н. А.* Духи русской революции. С. 277.

бесед Херлинга-Грудзиньского с В. Болецким: «Разговоры в Драгоне» (1997) и «Разговоры в Неаполе» (2000).

Итак, в критической литературе рассмотрен комплекс вопросов «этики и поэтики» Херлинга-Грудзиньского. Сказанное позволяет сделать вывод об актуальности двух аспектов изучения творчества писателя: а) соотношение русской и западной культурной традиции в его прозе; б) диалог писателя с доктриной экзистенциализма. Первый (более широкий) аспект может стать предметом целого цикла исследований. Наша книга пока только ставит проблему «Россия — Запад» в творчестве писателя, не претендуя на ее исчерпывающее решение. Второй (более узкий) аспект позволяет исследовать эту проблему на конкретном материале экзистенциалистских традиций польской прозы второй половины XX века.

Существует ли польский экзистенциализм? Острота проблемы политической и нравственной свободы в польской культуре XX века неизбежно подводила к наследию мыслителей, так или иначе связанных с философией существования: Достоевского, Кьеркегора, Ницше, Бердяева, Шестова, Хайдеггера, Ясперса, Сартра, Камю, Унамуно, Ортеги-и-Гассета. Горизонт исследований на тему «экзистенциализм и литература» не ограничивается XX веком (веком экзистенциализма), но вбирает и «предэкзистенциалистские» эпохи. Уже не одно столетие насчитывает «экзистенциальная традиция» русской литературы<sup>20</sup>. «Экзистенциальные» («экзистенциалистские») акценты обнаруживаются и в произведениях польских писателей XVI<sup>21</sup>, XIX веков<sup>22</sup> или

---

<sup>20</sup> Об «экзистенциальном» сознании русских поэтов и писателей см.: Заманская В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий. М., 2002.

<sup>21</sup> Об «экзистенциальном» сознании великого старопольского поэта Яна Кохановского см.: Zięba K. Jan Kochanowski jako poeta egzystencji. Prolegomena do „Trenów”. Warszawa, 1994.

послевоенного времени<sup>23</sup>. Список возможных контекстов остается открытым.

В философских трудах и литературоведческих работах имеет место сосуществование и даже взаимозамена терминов «экзистенциальный» — «экзистенциалистский». Поэтому исследование из области «экзистенциализм и литература» логично начать с разграничения этих двух терминов. Экзистенциалистское мышление писателей — это реакция литературы на «вызовы» XX века (тоталитаризм, терроризм, падение нравов) и на философские представления об одиноком, героическом «самостоянии» человека перед угрозой утраты смысла. Термин «экзистенциалистский» уже, чем «экзистенциальный». Писатель или осознает себя преемником философов-экзистенциалистов, или дает оригинальную формулу экзистенции, другими словами, либо придерживается «монологической» субординации (художественное произведение как иллюстрация теоретических построений экзистенциалистов), либо склоняется к диалогу — полемике с философами-экзистенциалистами и их идеями. Экзистенциальным можно считать художественно-философское мышление прошлого, интуитивное («стихийное») предвосхищение кризисного, апокалиптического миропонимания середины и конца XX века. Термин «экзистенциальный» заметно объемнее: он охватывает все значимые произведения искусства Слова, начиная с Библии и заканчивая выдающимися произведениями последнего времени.

---

<sup>22</sup> Об «экзистенциальном» сознании Мицкевича, Словацкого, Выспяньского см.: *Szydłowska (Brykczyńska) W.* Egzystencjalne królestwo albo romantyzm na wygnaniu. Chotomów, 1991.

<sup>23</sup> Под «экзистенциалистским» углом зрения изучается творчество Анджеевского, Конвицкого, Мрожека, Ружевица, Вата, Дыгата, Стахуры: *Szydłowska (Brykczyńska) W.* Egzystencjalizm w kontekstach polskich. Szkic o doświadczeniu, myśleniu i pisaniu powojennym. Warszawa, 1991; *Januszkiewicz M.* Tropami egzystencjalizmu w literaturze polskiej XX wieku. O prozie A. Wata, S. Dygata i E. Stachury. Poznań, 1998.

Польских писателей послевоенного времени не обошли стороной искания русских, немецких и французских философов. «Семена» этих идей попали на польскую почву в годы «оттепели». Идеи экзистенциализма завоевали популярность благодаря активной информационной работе журнала «Творчество» под редакцией Ярослава Ивашкевича<sup>24</sup>. Для польской рецепции экзистенциализма было характерно не автоматическое приятие импульсов западной культуры, а диалог, полемика с популярной в 1940—1950-е годы философской доктриной существования. Это могли быть критика идей экзистенциализма с марксистских позиций<sup>25</sup>, попытка определить историко-философское место этого направления, дать его диалектическую интерпретацию<sup>26</sup>, взгляд на экзистенциализм как «конгломерат философских и литературных мотивов», обусловленных послевоенным кризисом ценностей<sup>27</sup>.

Двойственным было восприятие экзистенциализма в кругах эмигрантского журнала «Культура» (Париж, 1947—2000; редактор Ежи Гедройц). С первого номера также «обозначилась позиция участия в европейской культуре»<sup>28</sup>, подтверждение чему — программные тексты Поля Валери «Из "Кризиса духа"» и Бенедетто Кроче «Сумерки цивилизации». Экзистенциалистской философии здесь же посвящена аналитическая статья Т. Ю. Кроньского: с одной стороны, автор пишет об «оптимистической» перспективности проблематики экзистенциализма, с другой — о «нигилистических» изъянах его радикализма в политике и антитрадиционализма в культуре<sup>29</sup>.

<sup>24</sup> См., напр., номер, посвященный проблемам современной французской литературы и культуры, в том числе экзистенциализму: *Twórczość*. 1957. N 4.

<sup>25</sup> *Schaff A. Marksizm i egzystencjalizm*. Warszawa, 1961.

<sup>26</sup> *Pomian K. Egzystencjalizm i filozofia współczesna // Filozofia egzystencjalna*. Warszawa, 1965.

<sup>27</sup> *Kossak J. Egzystencjalizm w filozofii i literaturze*. Warszawa, 1971.

<sup>28</sup> *Danilewicz-Zielińska M. Szkice o literaturze emigracyjnej*. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1999. S. 392.

<sup>29</sup> *Kroński T. J. Filozofia egzystencjalna Sartre'a // Kultura*. 1947. N 1.

Создателем экзистенциализма в оригинальной польской версии может считаться Витольд Гомбрович (1904—1969)<sup>30</sup>. Видя в экзистенциализме «нищету» и «блеск», заявляя, что философию существования нужно «преодолеть» в себе, Гомбрович констатирует, что экзистенциализм не является «только модой» и что он имеет перед собой «великое будущее»<sup>31</sup>. «Экзистенциалист до Сартра» (К. А. Еленьский)<sup>32</sup>, писатель сознает, что в Польше и за ее пределами перспективы «польского экзистенциализма» оцениваются со скептической дистанции. В Европе, по его словам, бытует убеждение, что экстравертивные «поляки не имеют этого в крови». Но в борьбе католицизма (с его патриотической экзальтацией и пренебрежением к рационалистичности) и марксизма (с опорой на научную рационалистичность) есть, считает писатель, шанс для экзистенциализма, который приобретет политический оттенок: «Если там (в Польше. — Л. М.) прорастет зерно экзистенциализма, то во имя протеста и реакции (на несвободу. — Л. М.), как самооборона личности, все более осознающей свое искажение». Экзистенциализм поляков (как и американцев), по Гомбровичу, неизбежно станет «практическим», в противовес «теоретическому» экзистенциализму французов и немцев<sup>33</sup>.

С гипотезой «практического» экзистенциализма связано понятие «опыт», которое рассматривается нами в двух значениях: как «совокупность вынесенных из жизни представлений» и как «проба, попытка». Экзистенциалистский опыт в первом толковании означает художественно-философские позиции, которые либо пересекаются с теоретическими построениями классиков экзистенциализма, либо оспаривают их.

---

<sup>30</sup> Sandauer A. Polska formuła egzystencjalizmu // Współczesność. 1959. N 18.

<sup>31</sup> Gombrowicz W. Kurs filozofii w sześć godzin i kwadrans. Kraków, 2006. S. 75.

<sup>32</sup> Цит. по: Danilewicz-Zielińska M. Op. cit. S. 204.

<sup>33</sup> Gombrowicz W. Wspomnienia polskie. Wędrowki po Argentynie. Warszawa, 1990. S. 190, 201.

Опыт во втором толковании восходит к эссе как жанру на границе философии и литературы. Вместо чистых философем создаются гибридные, конкретно-абстрактные «эссе́мы», «мыслеобразы»<sup>34</sup>, помогающие «видеть», «слышать», «осознать» мысль. Для экзистенциализма это примеры Кьеркегора, Камю, Шестова, дающие альтернативу «системотворчеству». Экзистенциалисты одними из первых обратились к «постреалистическим» (В. А. Хорев<sup>35</sup>) жанрам «человеческого документа» — автобиографиям, дневникам, эссе. Высвобождаясь из-под власти навязанных схем, догматов, «форм», сопротивляясь «так сильным в нашу эпоху стремлениям уменьшить значение и роль личности» и обращаясь к жанру эссе, они демонстрируют «привязанность к традиции», обращаются к культурным ценностям, которые становятся «второй природой человека, его настоящим отечеством»<sup>36</sup>. Таким образом, опыт автора (в первом и втором значении) есть звено традиции, а традиция — фактор авторского опыта.

Предметом книги является экзистенциалистский опыт и экзистенциалистские контексты (русские и западные традиции) творчества Херлинга-Грудзиньского. Результативность опыта, по Херлингу, прямо пропорциональна содержательной значимости традиций. В молодости, принадлежа к литературно-критической школе Людвика Фриде, он изучал антимодернистскую, неомистскую эстетику Жака Маритена. Не случайно писатель называет себя «традиционалистом» в эстети-

---

<sup>34</sup> Эпитейн М. Н. Законы свободного жанра: эссеистика и эссеизм в культуре Нового времени // Вопросы литературы. 1987. № 7.

<sup>35</sup> Хорев В. А. Литература «человеческого документа». Польский опыт 60—90-х гг. // Литературные итоги XX века (Центральная и Юго-Восточная Европа). М., 2003. С. 96.

<sup>36</sup> Kowalczyk A. S. Kryzys świadomości europejskiej w eseistyce polskiej 1945—1977 (Vincenz — Stempowski — Miłosz). Warszawa, 1990. S. 27, 29.



ческом смысле слова<sup>37</sup>, говорит и пишет о своей «старосветскости»<sup>38</sup>, о том, как «глубоко связан со старой литературой»<sup>39</sup>. То же читаем у Е. Беньковской: «Он традиционалист и верит в литературный канон (редкая сегодня вера)»<sup>40</sup>, «Херлинг не испытывает сомнений, что путь спасения литературы... в сознательной, провокационной антисовременности»<sup>41</sup>, Е. Яжембского: «Не могли относиться с энтузиазмом к его творчеству идеологи деконструкции, фрагментации или "смерти человека"», его творчество «не могло оказаться на рынке постмодернизма»<sup>42</sup>.

Контрастом на этом фоне выглядит точка зрения Е. Пашека, видящего в творчестве писателя «пример постмодернистской литературы, в которой игра текстов и их предтекстов есть вопрос жизни и смерти»<sup>43</sup>. Действительно, мы находим много примеров интертекстуальной игры, однако ими не исчерпывается содержание творчества Херлинга. Писательство для него — вид жизненного служения. Если свести смысл этого творчества к игре «чужими словами», есть риск не понять обращения автора к современникам.

У Херлинга-Грудзиньского мы находим три важнейших ориентира на традицию: Библия, классическая европейская живопись, русская литература XIX века. Почти к тем же источникам обращалась экзистенциалистская мысль. Философию Кьеркегора олицетворяет герой «Страх и трепет» Авра-

---

<sup>37</sup> *Herling-Grudziński G.* Najkrótszy przewodnik po sobie samym. Kraków, 2000. S. 120. Перевод здесь и во всем тексте книги мой. — *Л. М.*

<sup>38</sup> *Herling-Grudziński G.* Najkrótszy przewodnik... S. 125—127.

<sup>39</sup> *Kudelski Z.* Dawni mistrzowie. Rozmowa z G. Herlingiem-Grudzińskim // *Idem.* Pielgrzym Świętokrzyski. Szkice o Herlingu-Grudzińskim. Lublin, 1991. S. 145.

<sup>40</sup> *Bieńkowska E.* Op. cit. S. 67.

<sup>41</sup> *Ibid.* S. 75.

<sup>42</sup> *Jarzębski J.* Całość i sens // *Tygodnik Powszechny.* 2000. N 29. S. 7.

<sup>43</sup> *Paszek J.* Gustaw Herling-Grudziński. Katowice, 1992. S. 5, 39.

ам. «Первое в мире экзистенциальное произведение»<sup>44</sup> — Книга Иова. Под экзистенциалистским углом зрения Херлинг-Грудзиньский «прочитывает» и творчество Достоевского, Толстого, Чехова, и «тексты» живописи. Пьеро делла Франческа, Рембрандт, Караваджо, Вермер — это, по Херлингу-Грудзиньскому, религиозные «мыслители», для которых светотень, линия, цвет выступают в функции фундаментальных философских «категорий».

Среди представителей европейского экзистенциализма Херлингу ближе те, кто «обращается к традиции», выражает мысль посредством «афоризма, метафоры и притчи (Ницше, Шестов)»<sup>45</sup>, кто считает произведения классической литературы одновременно и философскими открытиями (Бердяев, Камю). По В. Болецкому, Херлинг-Грудзиньский — это «писатель Границы»<sup>46</sup>. В его творчестве мы находим образное воплощение «пограничных ситуаций», по Ясперсу, состояний страдания, борьбы, вины, смерти. По справедливым словам болгарской исследовательницы М. Григоровой, одной из «пограничных ситуаций» Херлинга является феномен «мистической болезни» — проказы как «экзистенциального спектакля»<sup>47</sup>. В осознании «трагедии» и «абсурда» существования художественное творчество Грудзиньского вступает в соприкосновение с художественно-философскими опытами экзистенциалистов.

Известно, насколько противоречиво философы решили теологическую проблему, приведшую к «расколу» на теистический (Кьеркегор, Шестов, Марсель) и атеистический «экси-

---

<sup>44</sup> *Мацейна А.* Драма Иова. СПб., 2000. С. 35.

<sup>45</sup> *Jusiak J.* Egzystencjalizm // *Powszechna Encyklopedia Filozofii*. Lublin, 2003. Т. 3. S. 39.

<sup>46</sup> *Herling-Grudziński G., Bolecki W.* Rozmowy w Neapolu. S. 18.

<sup>47</sup> *Grigorowa M.* Los ciała i tekst ciała w opowiadaniach Gustawa Herling-Grudzińskiego (o motywach biblijno-średnowiecznych) // *Dziedzictwo religijne w literaturze Europy XIX i XX wieku*. Częstochowa, 2005. S. 115.

стенциализмы» (Каю, Сартр, Хайдеггер). Херлинг-Грудзинский дает «проекцию» этого спора в эссе «Две святости» (*Dwie świętości*, 1949). «Католической» парадигме (Грэм Грин) противопоставляется «светская» (Каю). С точки зрения Херлинга, «светская» заповедь «быть человеком» более адекватна обстоятельствам XX века, чем католическое стремление «быть святым». Автор романа «Чума», с его требованием человеческого «самостояния» в мире абсурда, напоминает Грудзинскому одного из любимых писателей — Джозефа Конрада.

«Проект» экзистенциализма Херлинга-Грудзинского противоположен «проекту» Гомбровича. Автор «Фердидурке» изначально заявляет теологическую индифферентность и декларирует антропоцентрическую самодостаточность в рамках «межчеловеческой», «земной» церкви. Гомбрович ближе Хайдеггеру и Сартру, чем, например, Марселю. Грудзинский занимает двойственную позицию: теистический и атеистический «экзистенциализмы», в его представлении, образуют необходимые части духовного опыта XX века. Но Херлинг-Грудзинский оставляет за собой право на критическую дистанцию по отношению к экзистенциалистским концепциям: например, философские взгляды и общественно-политические позиции Хайдеггера и Сартра оцениваются им без особого энтузиазма.

Херлинг подвергает критике убеждение Гомбровича в самодостаточности «межчеловеческого костела». В «Дуэте о совести Раскольников» (*Dwugłos o sumieniu Raskolnikowa*, 1960, 1972) он оспаривает представление, что якобы Раскольников не пережил религиозное озарение, а просто поддался «зеркальному суду» других людей. Херлинг-Грудзинский придерживается традиционного прочтения «Преступления и наказания» Достоевского: «Речь... о сознательной потребности своего "я" ухватиться ("над пропастью") за что-то высшее. За что? За "межчеловеческий костел", сказал бы Гомбрович. За Бога, говорит Достоевский, ценность абсолютную и неизменную» (8, 114). Вопрос упирается в существование или отсутствие личной морали, основание которой человек находит либо в себе (атеистический, героический экзистенциализм Каю),

либо в общении с Трансценденцией (христианский экзистенциализм Кьеркегора, Шестова, Бердяева). Гомбрович подвергает сомнению и ту и другую точки зрения, находя в «других» высшую моральную инстанцию. Грудзинский, наоборот, подвергает критике концепцию «межчеловечества». По его мнению, человек определяет судьбу наедине с собой — или с Богом. Но в «одиноким допросе собственной совести» «точкой опоры» Херлинга-Грудзинского является эстетическая, этическая и религиозная традиция: без «породы моралистов» погибнет мир, человек потеряет ориентацию в «замкнутом пространстве», обстукивая его «белой палочкой слепца» (4, 244). Если Гомбрович утверждает значимость межчеловеческих связей в настоящем, представляя традицию «в форме пародии» (Е. М. Томпсон), то Херлинг-Грудзинский диаметрально меняет приоритеты. Он «пародирует» современность и реабилитирует традицию.

Творчество Херлинга-Грудзинского входит в орбиту теологических «вопросов». В том числе «проклятого вопроса» о мире, который принимает Алеша Карамазов, но отказывается принять его бунтующий брат Иван, раз в нем пролита хоть одна слеза ребенка. Отсюда обращение к Книге Иова из Библии, к «Запискам из подполья» и «Великому инквизитору» Достоевского, к «Смерти Ивана Ильича» Толстого, к произведениям Кьеркегора, Шестова, Камю.

Экзистенциалистский урок Херлинга-Грудзинского состоит в «вопросах», заданных Абсолюту. В них заключается смысл экзистенции («вопрос, раскрытый перед лицом Трансценденции»<sup>48</sup>). Литовский мыслитель Антанас Мацейна называет человека существом «вопрошающим». Более того, человек вправе искать «ответы», но прерогатива полного «ответа» принадлежит Творцу. С Мацейной Херлинга сближает представление о синонимии «вопрос» — «молитва». Экзистенциалистская традиция допускает постановку жестких, мучительных «вопросов» Богу. «Само наше существование, —

---

<sup>48</sup> Мацейна А. Указ. соч. С. 7.

пишет Мацейна, — есть онтологическая молитва к Богу, даже если уста и богохульствуют»<sup>49</sup>. Творчество польского писателя — «недописанный спор с Богом» (Е. Беньковская), растянувшийся на десятилетия «вопрос» без «ответа». «Человек в состоянии поставить онтологический вопрос, ибо в его силах *предъявить* свое бытие, но он не в состоянии дать онтологического *ответа*»<sup>50</sup>, — созвучно художественной логике Грудзиньского пишет Мацейна.

По мнению Льва Шестова, «вопросы» — о смысле бытия, страдании, смерти — формулирует художественная литература (в этом состоит ее предназначение). Например, экзистенциалистскую по духу повесть Толстого «Смерть Ивана Ильича» Шестов называет «вопросительным знаком, начертанным такой резкой, черной краской, которая просвечивает через все слои новых, радужных красок проповеди»<sup>51</sup>. Человеческое призвание, по Шестову, в том, чтобы задавать «вопросы» без «ответов». Попытки найти «ответы», считает он, обречены на поражение. С его точки зрения, человек — даже в высших, гениальных озарениях Достоевского, Толстого, Ницше — остается существом «спрашивающим». С другой стороны, сам смысл «вопроса» предполагает волю к нахождению «ответа».

Любой «вопрос» относится к «молитве» либо к «спору» с Богом. Мацейна скорее сближает, чем противопоставляет обе эти возможности. Однако диссонанс «молитв» и «споров» выливается в противоположные мировоззренческие установки. «Молитва» есть акт доверия абсолюту и попытка найти в самом доверии точку опоры. «Спор», наоборот, допускает возможность «суда» над абсолютом. «Бог создал человека разумным и свободным, и этим самым Бог поставил себя перед судом человека, — говорит Иоанн Павел II. — *История спасения также неустанный суд человека над Богом.* Не только вопросы, проблемы, но настоящий суд. В определенной степени

---

<sup>49</sup> Там же. С. 17.

<sup>50</sup> Там же. С. 100—101.

<sup>51</sup> Шестов Л. И. Философия трагедии. М., 2001. С. 90.

парадигмой этого суда является ветхозаветная Книга Иова<sup>52</sup>. По Иоанну Павлу II, возможность «суда» открывается перед человеком по воле Бога. Свобода выбора в том, чтобы воспользоваться или отказаться от права на «суд». Человеческий «суд», по определению, уже есть набросок «ответа», однако заведомо обреченный на неудачу.

Заключенный в истории ряд «вопросов» устремлен к Откровению, которое С. Н. Булгаков назвал «*вопросоответом*» — «о судьбах церкви в пределах истории». Это есть «насущенный и жгучий вопрос, которого не миновать в христианском сознании»<sup>53</sup>. По С. Н. Булгакову, Апокалипсис есть «символика (исторических. — Л. М.) событий, их внутренний конспект, онтология или, в этом смысле, философия истории»<sup>54</sup>. Именно Откровение дает ключи всех «ответов». Творчество Херлинга-Грудзиньского носит ярко выраженный апокалиптический характер. На рубеже веков писатель видит пророческие указания будущего. Например, скрытый «вопрос» Андре Мальро о XXI столетии, которое или будет «веком религии» или которого не будет совсем. «Вопрос вопросов», по Херлингу-Грудзиньскому, — о возможности веры, религии уже в ближайшем будущем Европы.

«Вопрос» как способ коммуникации требует соответствующего грамматического оформления. Однако герои Херлинга-Грудзиньского могут и не задавать вопросов в прямом смысле слова, поскольку даже их молчаливое существование само по себе уже есть «вопрос». Но чаще Херлинг сопровождает экзистенциалистские «вопросы» вопросительными репликами и соответствующими знаками пунктуации. Вопросительный знак в поэтике писателя является одним из сильнейших средств экспрессии: с его помощью Грудзиньский выражает драматизм и трагизм существования человека.

<sup>52</sup> Jan Paweł II. *Przekroczyć próg nadziei*. Lublin, 1994. S. 62.

<sup>53</sup> Булгаков С. Н. Апокалипсис Иоанна. М., 1991. С. 13—14.

<sup>54</sup> Там же. С. 15.

Комплекс задач исследования сводится, во-первых, к содержанию русской и западноевропейской традиции в творчестве Херлинга-Грудзиньского, во-вторых, к смыслу экзистенциалистских «вопросов» писателя. На первый взгляд, определения «экзистенциалистская традиция» и тем более «экзистенциалистский традиционализм» парадоксальны: экзистенциализм предвещал и провозглашал не культ традиционных ценностей, а их «переоценку», попытку начать с нуля. На эстетическом уровне, пишет В.В. Заманская, это выразилось в авангардной поэтике, в стремлении «разорвать тесные пределы жанра»<sup>55</sup>. В этом контексте традиционализм Грудзиньского можно объяснить «отрицанием отрицания» — бунтом против беспочвенности, «переоценкой переоценки». В «Дневнике, писавшемся ночью» мы видим суровую, жесткую, даже агрессивную критику литературных тенденций XX века, ведущих к «смерти литературы». Если авангард нацелен на разрушение жанра, то Грудзиньский, наоборот, избирает творчество в тесных жанровых пределах, делая их даже более чем тесными, идя вслед давним канонам (хроника, новелла) и создавая собственные («медальон» живописца<sup>56</sup>). Когда литература XX века склоняется к форме «потока сознания», Херлинг, наоборот, стремится этот «поток» сковать, нумеруя части, вводя параграфы, введения и заключения, представляя новеллы чуть ли не учеными диссертациями.

В первой главе мы рассмотрим феномен традиции в жанровом контексте (феномен дневника), в диалоге с русской и западной классикой (Достоевский, Стендаль) и в отношении к разным формам сознания (искусство, философия). Во второй остановимся на двух экзистенциалистских «вопросах» Херлинга-Грудзиньского: о страдании (о «слезинке ребенка») и о милосердии и правосудии. Формулировку «вопросов» дают

---

<sup>55</sup> Заманская В. В. Указ. изд. С. 42.

<sup>56</sup> «Благодаря писателю, — пишет И. Фурналь, — слово «медальон» может закрепиться в словаре литературоведческих терминов». Цит. по: *Furnal I. Gustaw Herling-Grudziński — (auto)portrecista // O Gustawie Herlingu-Grudzińskim — 2. Kielce, 1995. S. 67.*

соответственно «библейский» и «юбилейный» триптих. «Францисканский» эпилог «юбилейного» триптиха воспринимается как опыт подведения итогов столетия.



# Глава I

## РОССИЯ И ЗАПАД: КРУГ ТРАДИЦИЙ Г. ХЕРЛИНГА-ГРУДЗИНСКОГО

---

### 1.1. Жанр «Дневника, писавшегося ночью» в общеевропейском контексте

Что такое мой дневник?.. (6, 6)  
*Херлинг-Грудзинский*

Неполные тридцать лет Густав Херлинг-Грудзинский вел «Дневник, писавшийся ночью» (*Dziennik pisany nocą*, 1971—2000). Это многотомный труд «под Вулканом» (Т. Бурек)<sup>57</sup>; «хроника Европы» (И. Фурналь)<sup>58</sup>; «портрет эпохи» и, в частности, нескольких десятилетий (К. А. Еленьский)<sup>59</sup>. Это парадоксальный союз политической публицистики и высокой литературы: политик стремится быть однозначным, прямолинейным, даже резким; художник слова обогащает черно-белую палитру множеством тонов и оттенков. «Дневник» изначально создается и создается как документалистика. Записи избылуют «случайным» фактическим материалом, «месивом» действительности. Рассказы «Дневника» исполняют кристаллизационную функцию в хаосе событий. Это как бы осколки, круппи-

---

<sup>57</sup> Формула Томаша Бурека — «дневник, писавшийся под Вулканом» — цит. по: *Sawicka E. Widok z wieży. Rozmowy z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim. Warszawa, 1997. S. 64.*

<sup>58</sup> *Furnal I. Między kroniką a mitem // Herling-Grudziński i krytycy. S. 156.*

<sup>59</sup> «Дневник» 70-х годов Константы А. Еленьский назвал «портретом десятилетия». См.: *Jeleński K. A. Portret dekady z wizerunkiem autora w lewym dolnym rogu // Herling-Grudziński i krytycy. Lublin, 1997.*

цы идеала<sup>60</sup>. На уровне простых записей авторская мысль движется по кругу до бесконечности. На уровне рассказов — восходит по спирали: от факта к метафоре, от репортажа к параболе.

Независимо от споров, как читать записи и рассказы — как монолитное единство (см. авторские вступления к «Дневнику» 1980—1996 годов) либо как суверенные единицы (большинство записей и рассказов 1997—2000 годов публиковались отдельно) — в прямой авторской перспективе рассказы «вырастают» из записей, вынашиваются годами, иногда десятилетиями, чтобы увенчать собой «Дневник». С обратной читательской перспективы рассказы могут выполнять функцию «причалов» при высадке на «материке» «Дневника», не обозримого единым взглядом, доступного разве что частичному постижению. Единой панорамы современности нет и быть не может ввиду царящего хаоса (даже «Страшный Суд» Микеланджело оборачивается страшным месивом, за которым трудно разглядеть целое<sup>61</sup>). Рассказы и записи противопоставляются читателем как «миф» и «хроника»<sup>62</sup>, «парабола» и документ<sup>63</sup> — вертикаль и горизонталь художественного мира.

В 1971 году, будучи сотрудником парижской «Культуры», автор опубликовал историческую запись об антибольшевистском бунте матросов Кронштадта. С той поры, без малого четверть века, развивалось сотрудничество с журналом Гедройца. В конце 1995 года, после разрыва с «Культурой», «Дневник» «переселяется» на страницы варшавской газеты «Речь Посполитая» литературного приложения «Плюс-Минус» Э. Савицкой. С 1973 по 2000 год выходят книжные издания «Дневни-

<sup>60</sup> *Nycz R. Zamknięty odprysk świata // Herling-Grudziński i krytycy. S. 86.*

<sup>61</sup> См. анализ рассказа «Пожар в Сикстинской капелле» в главе II.

<sup>62</sup> «Повествовательный маятник, — пишет И. Фурналь, — перемещается в двух противоположных направлениях: то приближается к «полюсу» эмпирической правды и хроники, то — к «полюсу» духовной правды и мифа». Цит. по: *Furnal I. Op. cit. S. 133.*

<sup>63</sup> *Waśko A. Prawda i parabola // Herling-Grudziński i krytycy. S. 94—109.*

ка», в общей сложности семь томов. Внутри третьего тома (1984) впервые публикуются рассказы как неотъемлемая часть дневникового целого.

Любовь Херлинга к жанру дневника дала о себе знать задолго до 1970-х годов. В текст «Иного мира» были включены выдержки из записной книжки 1942 года ("mój notatniczek"). Через десять лет в лондонских «Ведомостях» писатель опубликовал путевой дневник «Путешествие в Бирму» (*Podróż do Burmy*, 1952—1953), набросанный, по его словам, «прямо на колене — в самолете, в залах ожидания, в попадавшихся на пути бирманских чайных...»<sup>64</sup>. Грудзиньский вел дневники и в 1935, и в 1943, и в 1955 году, что З. Кудельский объясняет поиском «максимальной свободы», желанием «переступить жанровые ограничения»<sup>65</sup>.

Дневник как «гетерогенное» (А. Милецкий)<sup>66</sup>, «политематическое» образование не уступает в гибкости романному жанру. «В дневнике, — считает, например, М. Гловинский, — можно писать обо всем, нет установленной иерархии проблем. <...> Записи могут быть лирическими излияниями чувств, публицистическим дискурсом, афоризмом, эссе, философским размышлением, простой совокупностью высказываний, описанием, наконец, повестью. <...> Другими словами: дневниковая запись может быть *всем*»<sup>67</sup>. Однако, по Л. Я. Гинзбург, дневник пишется «вслепую» — автор в гуще событий еще не знает «ни своей судьбы, ни судьбы своих знакомых». «Поступательная динамика» дневника диаметрально противоположна «ретроспективной динамике» романа<sup>68</sup>. Пребывая «in statu nas-

<sup>64</sup> *Herling-Grudziński G. Podróż do Burmy. Dziennik. Kraków, 1999. S. 9—10.*

<sup>65</sup> *Kudelski Z. Posłowie // Herling-Grudziński G. Pisma zebrane. Dziennik pisany nocą 1971—1972. Warszawa, 1995. S. 245.*

<sup>66</sup> См.: *Milecki A. Forma dziennika w literaturze francuskiej. Kraków, 1983. S. 10.*

<sup>67</sup> *Głowiński M. Powieść a dziennik intymny // Idem. Gry powieściowe. Warszawa, 1973. S. 82—83.*

<sup>68</sup> См.: *Гинзбург Л. Я. Человек за письменным столом. Л., 1989. С. 171.*

endi», в состоянии вечной разработки, дневник прокладывает путь готовым рассказам, повестям, романам, служит «хранилищем идей и замыслов»<sup>69</sup>.

При широком, практически неограниченном разнообразии дневники, как и все «человеческие документы», сводятся к нескольким типологическим вариантам. По М. Черминьской, существует «автобиографический треугольник» свидетельства (экстраверт), исповеди (интроверт) и «вызова». «Экстравертный» дневник рассказывает «о мире, людях и событиях»; «как повествователь, так и читатель находятся на далеком фоне»<sup>70</sup>. «Интровертный» («эготический») дневник выводит автора из тени, будучи «разновидностью самолечения и самоизображения»<sup>71</sup>. Третий путь дневника-«вызова» (который М. Черминьская считает открытием Витольда Гомбровича) активизирует фигуру читателя. В «вызове» «доминирует ни "мир", ни (вопреки видимости) Я, но оба эти полюса обращены к ТЫ». Исследовательница заключает: «Если в позиции свидетельства можно заметить эпический элемент, в ситуации исповеди — лирический, то обращение к ТЫ... характерно для драмы (драматического диалога)»<sup>72</sup>.

<sup>69</sup> Егоров О. Г. Жанр дневника в русской литературе XIX века // Российский литературоведческий журнал. 1993. № 12. С. 126.

<sup>70</sup> Czermińska M. Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie. Kraków, 2000. S. 21.

<sup>71</sup> Ibid. S. 22.

<sup>72</sup> Ibid. S. 24. Несколько по-другому видит «треугольник» В. Оскоцкий: дневник-исповедь, дневник-исторический документ, дневник-публицистика. См.: Оскоцкий В. Писательские дневники: жанровое своеобразие и функциональное многообразие (из истории русской послеоктябрьской литературы) // Literatura i komunikacja. Od listu do powieści autobiograficznej. Lublin, 1998. Существуют попытки дробной классификации, напр.: «Дневник-исповедь; дневник-хроника собственной жизни; светской жизни; литературной жизни; политических событий или чего угодно; дневник — литературная лаборатория; наконец, дневник как самоцель, как дело жизни и основной род творчества» (Хазанов Б. Дневник сочинителя // Октябрь. 1991. № 1. С. 180).

Разветвленную внутрижанровую классификацию можно представить родовидовой системой. Различим три дневниковых рода (экстравертный (Э), интровертный (И), комбинированный (К)) и, как минимум, семь видов:

1. *Дневник-хроника* (Э). Автор, не ведая «ни гнева, ни пристрастия», ограничивается трансляцией увиденного либо услышанного. Подчеркнуто сдержанное изложение, по мнению хрониста, намного выразительнее «красноречивых» излишеств, переключающих внимание с темы на самого говорящего.

2. *Дневник-публицистика* (Э). В противоположность хронисту, публицист не сдерживает оценок, более того — выносит приговор современности, выступая с развернутой общественно-политической программой.

3. *Дневник-исповедь* (И). Эта разновидность требует беспристрастной, даже жесткой искренности самоанализа. Ежедневно всматриваясь в собственное отражение, автор «раздваивается» между субъектом и объектом — зрителем в зале и актером на сцене. С холодным равнодушием наблюдателя он позволяет себе самые откровенные признания.

4. *Дневник-лаборатория* (И). Это тоже «исповедь», но в ином смысле. Автор посвящает читателя в тайны литературного труда. Благодаря дневнику, «обнажается» творческий процесс зарождения и постепенного вызревания замысла.

5. *Дневник-корреспонденция* (К). Результат «жанровой общности дневника и письма»<sup>73</sup>. Благодаря датировке корреспонденция может преобразоваться в дневник. Обязательным показателем дневника-письма является наличие конкретного адресата, реального или воображаемого, живого или умершего.

6. *Дневник-игра* (К). Предполагает условного адресата — читателя, которого автор может эпатировать и разыгрывать, иногда вызывая огонь недоуменных писем или критических рецензий. Автор может играть в исповедь. Например, Гомбрович, который «созерцание Нарцисса заменил *режиссированным спектаклем*»<sup>74</sup>.

---

<sup>73</sup> Zimand R. Diarysta Stefan Ż. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1990. S. 13.

<sup>74</sup> Czermińska M. Op. cit. S. 39.

7. *Дневник о дневниках* (К). Особый вид дневника с развитым «теоретическим сознанием»<sup>75</sup> как следствием окрепшей традиции литературного жанра. Автор выступает в роли читателя чужих дневников, позволяющих выбрать собственную стратегию. Простейшей формой «теоретического сознания» можно считать риторическое обращение к дневнику либо к классикам жанра, как, например, у Марии Домбrowsкой: «О, Самуэль Пепис, о Гонкур, дайте мне сил, чтобы я каждый день вела дневник»<sup>76</sup>.

К какому роду и виду следует отнести «Дневник, писавшийся ночью»? На первый взгляд, исповедь Херлинг-Грудзинский считает не вполне уместной<sup>77</sup>. По его мнению, декларируя «искренность», автор невольно впадает в манерность. Своеобразное противоядие — «дневник без нарциссизма» (К. Помян)<sup>78</sup>. «Не люблю дневников слишком личных, — признается Херлинг. — Почти всегда они навязывают автору правила игры, которые контролирует, шаг за шагом, будущий читатель. <...> Парадоксально, но хороший дневник, по меньшей мере стоящий прочтения, — это тот, в котором писатель время от времени высовывает рожки из раковины. И тут же их прячет. Если же он вылезет весь, то станет полностью беззащитным, подверженным чужому оговору» (4, 96—97). Компенсацией возможных неудач исповеди Грудзинский считает *игру* (К) «в улитку»: автор постоянно что-то недоговаривает, скрытностью интригует читателя. Инициатора такой игры трудно уличить в фальши: он пользуется естественным правом личной тайны.

---

<sup>75</sup> Ibid. S. 292—294.

<sup>76</sup> *Dąbrowska M. Dzienniki powojenne 1945—1965. Warszawa, 1996. T. 2. S. 347.*

<sup>77</sup> См. сходную точку зрения Яна Лехоня: «Совсем не нужно до конца исповедоваться в дневнике». Цит. по: *Lechoń J. Dziennik. Warszawa, 1992. T. 1. S. 289.*

<sup>78</sup> *Pomian K. Manicheizm na użytek naszych czasów // Herling-Grudziński G. Pisma zebrane. Warszawa, 1995. T. 3. S. 9.*

Позднее Херлинг, говоря о «недостижимом» жанровом идеале, противопоставляет его дневнику-исповеди: «Двигается в нем (в дневнике. — Л. М.) то быстрее, то медленнее, то на сцене, то за кулисами, "история, сорвавшаяся с цепи", как гениально определил наши времена Ежи Стемповский. А в левом нижнем углу, по образцу некоторых полотен итальянского Ренессанса, миниатюрный и едва намеченный автопортрет наблюдателя и хроникера» (4, 388—389). Согласно этой формулировке, перед нами разновидность *хроники* (Э), фиксирующей безумный ход истории. Автор — не участник, а зритель, ищущий «огражденного места» в мировом пространстве (4, 23). «Миниатюрный автопортрет» — то небольшое, что автор удерживает от исповеди, обоснованно считая стопроцентно «безличную» хронику невозможной и ненужной.

В предисловии к четвертому тому расставлены, казалось бы, точки над «и»: «Безусловно, это не "интимный дневник". Вопреки видимости, это не обычная запись событий, чтений, размышлений, встреч, путешествий. <...> Это не *Bildungsroman* в виде дневника. <...> По мере продвижения в глубь четвертого тома я явственно осознал, что весь дневник мой — и содержательно, и композиционно — есть *портрет эпохи*» (6, 6—7). Итак, автор отчетливо заявляет, что не склонен к «интровертной» стратегии. Формула «портрет эпохи» позволяет зачислить «Дневник» в разряд *публицистических хроник* (Э), сопрягающих видимую бесстрастность хрониста с ангажированной активностью публициста и политика.

Будто бы «Дневник» повернут «спиной» к исповеди. Но все гораздо сложнее. Психологически автор относится к типу ярко выраженных интровертов. Он признается, что «тяжел на подъем» в завязывании знакомств (3, 237), избегает «конгрессов, симпозиумов, коллоквиумов и прочих дискуссионных турниров» (7, 452), вообще испытывает «аллергическую неприязнь к большим скоплениям людей»<sup>79</sup>. Эти черты характера вряд ли соответствуют призванию репортера и публициста.

---

<sup>79</sup> Херлинг-Грудзинский Г. Горячее дыхание пустыни. Белая ночь любви. М., 2000. С. 72.

Автор выводит новую формулу «интровертного» дневника, *исповеди* (И), «нашептанной в раздумьях, беспорядочной, прерывистой», «не до конца разборчивой молитвы, направленной во тьму, к единственному, невидимому и молчаливому слушателю» (4, 241). Сходную заповедь находим в высказывании о Никола Кьяромонте: «Никто из известных мне писателей не переживал так процесс писания и мышления — с серьезностью, самозабвением священника, служащего мессу с полной душевной отдачей» (10, 759). Постулируя идею создания «портрета эпохи», Грузинский продвигается в ином направлении — «подводной» исповеди. Впрочем за столетия существования исповедь обрела литературный лоск. Поэтому польский писатель охотнее пользуется эвфемизмами «молитва», «месса», возвращая исповеди изначальный сакральный смысл.

Лицом к читателю обернуто «я» игровое, которое то раскрывается, то прячется за скупыми фразами. К «невидимому собеседнику» обращается «я» молитвенное. Отсюда значимость любой недоговоренности, паузы, тем более долгого молчания. «В человеке, — полагает Херлинг, — есть и должна быть сфера, в которую никто, кроме Бога, не сумеет и не имеет права проникнуть» (4, 96—97). Это лучшее объяснение, почему автор не любит «слишком личных» дневников. Словоохотливость обречена на искажение действительного состояния говорящего. Но столь же непродуктивен и безусловный отказ от речи. О «Письмах лорда Чендоса» Гофмансталя Грузинский не без улыбки замечает, что этот «литературный манифест молчания выразился все-таки в словах». Золотую «середину между действительностью и тайной» писатель находит в обдуманых ответах на «вопрос, поставленный перед нами неизвестным судьей» (4, 198—199). Автор прибегает и к прямым лаконичным самооценкам, и к косвенным развернутым формулировкам. Так, запись о «Чудесной истории Петра Шлемиля» открывается ссылкой на одну из интерпретаций: «Человек без тени — это человек без Отечества». Уточняется, что Шамиссо был немецким писателем французского проис-



хождения (как, например, Рибера — итальянским живописцем испанского происхождения, а сам Херлинг — польским писателем, живущим в Неаполе). Эмиграция, согласно Томасу Манну, не есть «искоренение» (Ю. Виттлин), это «ампутация» тени. И вот «интимное» признание Херлинга-Грудзиньского: «...Но я и сам достаточно явно переживаю утрату тени». Изъян эмигранта — психологический; живя вне отзвуков и отражений, он духовно одинок в окружающем мире. Грудзиньский заключает афоризмом: «Человеку, лишенному тени, рекомендуется пребывание в тени» (4, 89—90). Возможно, именно поэтому автор не скор на личные признания. Обстоятельства «теневого» существования эмигранта предопределяют выбор немногословной исповеди.

«Дневник» часто рассматривается как *лаборатория* (И), «альбом», «фонд идей»<sup>80</sup>. Херлинг настаивает на слитности рассказов с дневниковыми «эмбрионами»: «Новинкой... являются четыре рассказа, написанные в рамках дневника и с замыслом включения их в книжное издание» (5, 5). Рассказы есть «интегральная часть», «естественное и необходимое углубление портрета эпохи» (6, 7). Они включены в дневник «способом естественным и органическим, а не случайным и механическим» (10, 5). Намерение «углубить» хронику рассказами свидетельствует о недостаточности чисто «экстравертного» подхода. Последний свел бы произведение к плоскому объективизму либо упрощенной прямолинейности. Рассказы и наброски рассказов предотвращают эту опасность. По Грудзиньскому, в «кратком трактате о совершенной новелле» надлежало бы сделать «акцент на многозначности, подобной драгоценному камню или кристаллу, искра которого то загорается, то гаснет в зависимости от угла зрения». «Ограниченная» новелла отличается не только от дневника, но и от романа,

---

<sup>80</sup> «...Писатель поступает подобно живописцу, который берет рисунок из своего альбома и включает его в новое целое». Цит. по: *Kudelski Z. Studia o Herlingu-Grudzińskim. Twórczość — recepcja — biografia*. Lublin, 1998. S. 100.

имеющего дело с «материей излишне обильной и текучей» (6, 273). По подсказке Херлинга, «кристаллизационным» обещает стать точно сформулированное название, без которого не может продвинутой хороший рассказ. Примеры многоговорящих или «равнодушных» названий взяты из Конрада, Флобера: «"Лорд Джим" и "Ностромо" не говорят ни о чем. Но "В глазах Запада", а тем более "Сердце тьмы"!.. "Госпожа Бовари" — название и только. Но "Простая душа"! Или даже роман — "Воспитание чувств"!» (11, 375).

В обычных записях автор «плывет» по течению истории, реагируя на злобу дня. В рассказах — совершает акт творческого усилия, вырываясь за «сегодняшние» рамки. Материализуются эти усилия в емких, энергичных названиях: «Руины», «Клеймо», «Чудо»... Как правило, Грудзинский пишет рассказы по «дедуктивному» методу: идет от названия к материалу. Если же он избирает «индуктивную» последовательность, то его подстерегает неудача: автор задерживается на частностях, и замысел «распадается». В «Дневнике» от 12 ноября 1981 года автор пересказывает криминальный случай о слепом нищем с собакой-поводырем (тема потенциального рассказа). Если это и притча, то ее смысл крайне темен. Неясностью содержания продиктована «нетвердость» названия: «Как следовало бы назвать такой рассказ? "Ветер"? Или "Незрячий в Палермо"? Или "Господин с собакой"?» (5, 177).

Запись 12 января 1983 года, напротив, начинается в порядке от общего к частному: «Рассказ можно назвать "Чудо" и развернуть вширь, начиная здесь и там аллюзиями из современности» (5, 295). Далее следует набросок рассказа о «кровавом воскресенье» 1506 года в Лиссабоне. В процессе работы над рассказом автор берет за основу новую фабулу: действие происходит не в Лиссабоне, а в Неаполе (изображается народное восстание 1647 года). Так появляется рассказ «Чудо» (*Cud*, 1983). Название дает «инвариант» рассказа, историческая фабула — его внешнюю проекцию. Чудо — источник рабства или свободы (см. «Великого инквизитора» Достоевского). Представления о чуде — и в наброске, и в окончательной вер-

сии — подразумевают восторг, ужас, отвагу и многое другое. К ежегодному истечению крови святого Януария обращены тревоги и надежды жителей Неаполя, «подвешенных» «между Чудом и Вулканом» (5, 381). Рассказ создан как трехуровневая система: чудо истечения крови святого Януария (предание), чудо плебейской революции под предводительством Мазаньелло (история), чудо «Солидарности» 1980 года (политическая хроника). Бунт Мазаньелло многими прочитывался как иносказание известных событий 1980 года на гданьской судоверфи, связанных с именем Леха Валенсы. Но нельзя здесь видеть исключительно политическую аллегория. В рассказе «Чудо» изоморфизм сфер высоких и низких делает миф более «реальным», узнаваемым, а политическую историю — «идеальной», лучшей, чем та, которая имеется в наличии.

О том, что в «Дневнике» присутствуют элементы *корреспонденции* (К), говорит сам автор: «Кто знает, может, кроме идеала хроники, начиненной кое-где рассказами, струится глубоко на дне эпистолярный ручеек...» (6, 43). На протяжении десятилетий Херлинг получает письма и шлет ответы. Обновляет в памяти многолетний архив. Использует посвящение как форму адресации («Збигневу Херберту — сиенцу» («Сиена»), «Теням К.» («Рембрандт в миниатюре»)). Но Грудзиньский крайне редко приводит отрывки собственных писем. Более того, признается в «эпистолярной бездарности»<sup>81</sup>. Зато охотно цитирует чужие письма. Среди корреспондентов встречаем имя Мариуша Вилька (р. 1949) — известного польского писателя, журналиста, путешественника, а во время переписки — жителя Соловецких островов. Вильк информирует о приезде в Ерцево 19 января 1992 года, ровно через полвека после освобождения Херлинга. Рассказывает о местных жителях, об обрусевшем поляке Франеке, о нахождении личного дела адресата. Полный текст письма, полагает автор «Дневника», способен стать «вторым эпилогом под названием "Падение"

---

<sup>81</sup> Херлинг-Грудзиньский Г. Указ. соч. С. 109.

ние иного мира"(10, 267)<sup>82</sup>. Этот пример как нельзя лучше доказывает высокий статус эпистолярного жанра в сознании писателя. Преодолевая расстояние, письмо служит свидетельством общности: взаимопонимания, единомыслия, дружбы, любви; практическим подкреплением теории «стечений обстоятельств», которую проповедовал Константы Александер Еленьский, также один из постоянных корреспондентов Грудзиньского.

Некоторым дневниковым отрывкам присуща игровая тактика. Автор мистифицирует читателя, ставит перед вопросом: вымышлено или достоверно то либо иное сообщение. Цель игры — создание эффекта удивления: например, в 1976 году польский эмигрант, запрещенный в странах соцлагеря, совершает путешествие в столицу ЧССР Прагу. Лишь по прочтении читатель ставится в известность: «Все это, конечно, есть вымысел...» (4, 224). «Прагу Кафки» можно читать двояко: как рассказ и как страницу путевого дневника. Ввод в заблуждение не преследует целей забавы: Херлинг будто спрашивает себя и читателя — возможно ли путешествие инкогнито в Прагу, есть ли брешь в «великой китайской стене» социализма? Утвердительный ответ, с перспективы эмигранта, обнаруживает оптимистический самонастрой.

Запись под названием «Москва, 15—30 мая 2000 года» читается как заведомо вымышленная, во-первых, из-за авторской привычки к мистификациям, во-вторых, в связи с датировкой 1996-м годом. Это нереалистическая стилизация хроники с использованием гиперболы и гротеска. Заканчивается четвертый год коммунистического президентства, стремительно растет рейтинг поддержки «либерал-демократа», мумия Ленина крадется из Мавзолея... кубинскими спецслужбами и т. д. Карикатура под видом страницы из дневника отражает объективные стороны действительности 1996 года: «По примеру "Пьяного корабля" Рембо угнезвился в моем сознании "Пья-

---

<sup>82</sup> Первый эпилог книги «Иной мир» носит название «Падение Парижа».

ный Кремль". Пьяны не люди за его стенами, пьяны стены, башни, форты, которые колышутся и шатаются непрестанно, будто бы должны разрушиться в час землетрясения» (10, 545).

В произведениях Херлинга пересказываются как реально существующие книги и брошюры («Монолог о мертвой монашке»), так и вымышленные («Святой Дракон», «Клык Вараввы», «Траурный мадригал»). Например, рассказчик «Святого Дракона» знакомится с исследованием «Скрытый Бог» несуществующего Джорджа Херберта Граджера (имена и фамилия здесь соответствует авторским инициалам Г.Х.Г.). Псевдомонографии, псевдоброшюры, псевдоманускрипты являются частью игровой стратегии, благодаря которой рождается эффект путешествия в зазеркалье «литературы факта».

Попытка рубрикации «одного из самых удивительных дневников мира»<sup>83</sup> обречена на неудачу. В зависимости от интересов читателя, «Дневник, писавшийся ночью» можно считать «интровертным», «экстравертным» или «диалогическим», отнести к любому из семи видов. В любом случае, это не только публицистическая хроника, не только «подводная» исповедь, дневник-корреспонденция. Можно увидеть в нем элементы путевого дневника, мемуаров, записной книжки любителя искусств. На наш взгляд, особо продуктивен взгляд на «Дневник» как на литературную лабораторию. Херлинг «перешагивает» внутрижанровые границы. Осознание богатейших возможностей жанра приходит через «дневник о дневниках». Грудзиньский читает разные дневники, дает им критическую оценку, отвечает на вопрос, почему, несмотря на кажущуюся элементарность ежедневных записей, впечатлений, наблюдений, мыслей, трудно написать *высококачественный* дневник. Столь же внимательно автор разбирает смежные с дневником жанры: автобиографию, мемуары, эпистолярное наследие, записные книжки.

Начало теоретической рефлексии Херлинг-Грудзиньский положил очерком о дневнике Самуэля Пеписа (*Pan Samuel*

---

<sup>83</sup> *Bieńkowska E.* Op. cit. S. 89.

*Peypus*, 1953). Здесь сформулирована дилемма: исповедоваться или вести простой учет событий? Поставлена также проблема «тайного» дневника, замкнутого «на четыре оборота». Урок английского писателя XVII века — в нахождении золотой середины между «психологической исповедью» и «исторической хроникой» (8, 67). Пепис создает «тайный автопортрет» (4, 23) на бытовом, социальном, историческом фоне эпохи, не впадая ни в самолюбование, ни в самоуничтожение. Для каждого дневника, по мнению Грудзиньского, существует особая формула соотношения «я» — «мир»; талант Пеписа заключался в равных возможностях внутреннего и внешнего наблюдения: «Его глаза были микроскопами, пока проникали в глубь самого себя, и становились подзорными трубами, когда обращались с определенной дистанции к окружению» (8, 63). Пепис писал дневник «специальным шифром, собственной, неизвестной никому разновидностью стенографии» (8, 66). Шифр, по Грудзиньскому, дает определенную гарантию свободы. В противном случае есть риск перепутать лицо и маску. Другим достоинством Херлинг считает господство самонаблюдения над самоанализом: «Человек, который наблюдает за самим собой, может быть точен, даже оригинален; человек, который попытается также анализировать собственные переживания, чувства и мысли, должен по логике вещей вводить чисто субъективные, самооборонительные поправки» (8, 67). Другими словами, автор должен держать дистанцию по отношению к себе как объекту наблюдения. По Грудзиньскому, англичанин XVII века лучше других авторов дневников справляется с этой задачей.

Херлинг близок к тому, чтобы назвать дневник Пеписа эталонным, но оговаривается, что эталона просто не существует: «Какой дневник заслуживает того, чтобы считаться «правдивым»? Тайный, исключительно тайный, не адресованный никому, кроме пишущего. <...> Не верю в существование дневников абсолютно тайных...» (6, 188). Любой шифр не даст гарантии вечной конфиденциальности. Не имеет смысла подражать Пепису. Поэтому польский автор нарушает равно-

весие «я» — «мир». На «мир» направлен поток света, «я» скрыто в тени. Но «внутренние диалоги» не прекращаются. Ведутся они либо за завесой немногословности, либо за стеной молчания.

Принадлежность произведения к той или иной группе определяется адресацией: «Разговоры... с собой, миром, с другими, с Богом...» (6, 189). В «разговорах с миром» полезен опыт младшего современника Пеписа — Даниеля Дефо. С его «Дневником чумного года» (это скорее жанр мемуаров, чем дневника) Грудзиньский по совету Тадеуша Петра Потворовского. Книга об эпидемии в Лондоне 1665 года подсказала Херлингу стратегию «Иного мира». Сообщаются лишь факты; об авторе говорится скупо и как бы нехотя, обозначается табу на интимные признания: «В эти же периоды я читал книги и вел свои записи... на основе которых впоследствии я написал большую часть сего труда, прежде всего ту, где повествуется о внешних событиях. Что же касается моих размышлений, то оставляю их для личного пользования и надеюсь, что они не будут обнародованы ни при каких обстоятельствах»<sup>84</sup>. Грудзиньский пишет о традиции Дефо-стилиста. По мнению создателя «Иного мира», «пугающе монотонный» стиль Дефо востребован при описании экстремальных ситуаций, когда «кончается сумма личностей и начинается сумма цифр». На фоне нулевой эмоциональности («скромное признание» в концовке «звучит сильнейшим аккордом, равносильным финалу средневекового моралите» (9, 231). Таково детски простое четверостишие, в котором, согласно парадоксу Джойса, «звезда поэзии светит отсутствием» (4, 439): «Ужасный мор был в Лондоне / В шестьдесят пятом году, / Унес он сотни тысяч душ — / Я ж пережил беду»<sup>85</sup>. Безыскусность, «безличность» служит верным признаком выстраданного отношения к событиям: отнюдь не всегда эмоциональность меряется количеством восклицательных знаков и междометий. Благодаря

---

<sup>84</sup> Дефо Д. Дневник чумного года. М., 2005. С. 103.

<sup>85</sup> Там же. С. 318.

Дефо меняется отношение к «я» в тексте<sup>86</sup>. Таков урок «пури-танского» стиля английского классика.

Страшная летопись, «черная история» человечества (4, 13) воспринимается как «гипертекст», создаваемый авторами разных эпох. Роль текста-протагониста отводится произведению Дефо, от которого протягивается цепочка: «Чума» Камю — «Стена» Херси — «Хроника войны и оккупации» Ландау — «Записки из варшавского гетто» Рингельблюма — «Иной мир» Херлинг-Грудзиньского (10, 437). В этом же ряду — мемуары учительницы Кочиной о блокаде Ленинграда (6, 423). Да и сам «Дневник, писавшийся ночью» порой «утрачивает поллушутливый характер пустяка из книги людских причуд и обретает грозный характер страницы из дневника чумных лет» (3, 209). С одной стороны, большинство текстов входят в разряд «литературы факта», свидетельств стихийных и военных бедствий. С другой, смысл некоторых произведений завуалирован («Чума» Камю, «Чума в Неаполе» Херлинг). Написанные «тоном объективного свидетеля», они воплощают постулат Дефо, взятый эпитафией к роману Камю: «...Изобразить действительно существующий в реальности предмет через нечто вообще несуществующее»<sup>87</sup>. Потому и Грудзиньский в рассказе «Чума в Неаполе» (*Dżuma w Neapolu. Relacja o stanie wyjątkowym*, 1990) парадоксально утверждает: «...В моем рассказе существует и не существует сама чума» (7, 73). Как и Камю, автор рассказа стремится доказать, что борьба с бедствием оборачивается «нескончаемым поражением»<sup>88</sup>.

Польский писатель сторонится интимных признаний, не избегая «эссеизации» «Дневника». Ближайший ему пример дает Ежи Стемповский-Хостовец в «Дневнике тихохода» (*Notatnik nieśpiesznego przechodnia*, 1954—1969). Подобно Стем-

<sup>86</sup> См.: *Herling-Grudziński G. Arcydziało Daniela Defoe // Defoe D. Dziennik roku zarazy. Warszawa, 1993. S. 2.*

<sup>87</sup> Камю А. Чума // Камю А. Собр. соч.: В 5 т. Харьков, 1998. Т. 2. С. 187.

<sup>88</sup> Там же. С. 286.



повскому, Херлинг ведет запись чтений, размышлений, дискуссий. «Эпистолярный ручеек» «Дневника, писавшегося ночью» тоже, видимо, берет начало от Стемповского, заменившего «письмами публикации». Он пишет Грудзиньскому о метаморфозах эпистолярного жанра: «...Письма превращаются в диссертации и требуют все большего времени» (4, 116). Под влиянием Стемповского складываются отрицательные представления Херлинга об «интимных», «эготических», «омфалоскопических» дневниках. «С начала прошлого века, — цитирует Грудзиньский Стемповского, — питаются иллюзиями, что самой ценной вещью в литературном произведении является аутентичность переживаний, искренность волнений и впечатлений». Альтернативу «омфалоскопии» Стемповский находит в видении «изнанки» предметов: «...Оказалось, что существуют видения и сны предметов. <...> Вы расшифровали... сны и видения башен и стен юга» (4, 116—117).

Сентименталистская и романтическая традиция исповеди и «интимного» дневника связана с именами Руссо, Мен де Бирана, Амьеля. Но Херлинг-Грудзиньский сосредотачивает внимание на реалистическом творчестве Стендаля. Действительно, автор «Красного и черного» вел записные книжки, дневники, писал мемуары. Стендаль считал «искренность» условием психологического познания. Грудзиньский, вопреки тому, полагает, что в сочинениях французского классика воображение господствует над правдой. «Воспоминания эготи-ста» в его глазах — «скорее остов невольного романа, чем набросок преднамеренных мемуаров». В душе автор стремился быть «отличным от своего отражения в зеркале», поэтому полет фантазии был для него успокоительным и целительным. Отсюда парадокс: «Дневники и эготические мемуары бывают восхитительными, но не следует ожидать от них "искренности"» (4, 22).

В наихудшем случае печатный «интимный» дневник обречен на «кривляние перед зеркалом в публично-эготической исповедальне...» (4, 450). С беспощадной иронией Херлинг

обрушивается на «эготический» дневник Андре Жида. Он видит в нем признак литературного кокетства (7, 395). Скепсис вызывает и «литературное призвание» Чезаре Павезе: «Его дневник олитературен в опаснейшем смысле слова...» В отличие от Жида Павезе «был жертвой» поглощения жизни литературой, он «заплатил за нее жизнью» (4, 97).

В ряду «интимных» дневников стоит особняком книга Франца Кафки. Замысел «самопознания с максимальной полнотой» и «полнейшей правдивостью»<sup>89</sup> Херлинг считает утопическим: для его реализации нужно освободиться от общества, по сути — изолировать себя. В противном случае есть риск самообмана. Требование абсолютного «самопознания» более эфемерно, чем превращение дневника в роман. Несмотря на это, идея дневника, обращенного в глубь творчества, роднит прозу Кафки и Херлинга. Например, для Кафки «все вещи, возникающие... в голове, растут не из корней своих, но откуда-то из середины»<sup>90</sup>. Стремлением к «корням», к «первопричине» мотивируется необходимость дневника. И Грудзинский видит в своем «Дневнике» корневую систему творчества, источник тем и сюжетов. Поэтому он находит в записях Кафки подтверждение своей концепции «Дневника»: «Кафка вел кроме собственно дневника дневниковый "филиал" в виде тетрадей, в которых... естественно и рефлексивно смешивал мелкие записки с набросками рассказов. "Смешивал" — неточное определение. Очерки рассказов *вырастали* из записок. Это открытие ободрило меня и (что скрывать) обрадовало: ведь я что-то подобное делаю в своем дневнике, не зная, что мой любимый писатель поступал точно так же» (10, 193—194).

Херлинг придерживается точки зрения, что сам вид «интимной» прозы обречен на неудачу: можно казаться искренним, не будучи таковым. Вероятно, это мнение не во всем справедливо, но именно оно бросает свет на облик «Дневника, писавшегося ночью». Превращение в роман, по мнению авто-

---

<sup>89</sup> Кафка Ф. Соч.: В 3 т. М.; Харьков, 1995. Т. 3. С. 355.

<sup>90</sup> Там же. С. 349.

ра, — продуктивное решение проблемы «интимного» дневника. Но Грудзинский идет другим путем: на глазах читателя воздерживается от разговоров с «я», ведя разговор с «миром» либо с «другими».

Оригинальным, хотя далеким от собственного жанрового «эталона», Херлинг считает «Дневник» Витольда Гомбровича. Его запись в начале («*Понедельник. Я. Вторник. Я. Среда. Я. Четверг. Я*»), казалось бы, выдает заповедь «искренней», даже эпатирующей нескромности. Однако «я» играет с читателем «в прятки». Херлинг-Грудзинский верно считает, что вместо исповеди Гомбрович пишет роман с «исповедающимся» героем. Выдвигая на первый план «проблему знания себя», он говорит о «шахматном» характере «Дневника»: «Гомбрович был суверенным властелином своего творчества, он разыгрывал с первой до последней книги великую шахматную партию, зная, почему, зачем и какую фигуру он передвигает на доске в данную минуту; поэтому его дневник был не мрачным писательским "подпольем", но автономным, трехтомным законченным романом о себе и своем творчестве» (5, 68). По Херлингу-Грудзиньскому, Гомбрович безошибочно рассчитал все ходы, победив в «партии» не только читателя, но и... самого себя.

Иного рода, по Херлингу, дневник Эдварда Стахуры. В каком-то смысле его предсмертные записки «Примириться с миром» — антипод произведения Гомбровича. Тогда как автор «Фердидурке» утверждал философию маски и формы, Стахура стремится к самовыражению вне маски и формы. Это один из редких случаев, считает Херлинг-Грудзинский, когда автор интимных записей высвобождается из пут литературности: «...Дневник становится шепотом души, чем-то вроде обращения к себе неслышнодвигающимися — как в молитве — губами... Чувствуем, что это отличное от литературы измерение...» Это уже не разговор с собой, это молитва Богу. Стахура чужд актерских амбиций. Он не кажется искренним, но является таковым. Его дневник имеет звучание «чистой и простейшей исповеди на вечном стыке отчаяния и надежды» (5, 61—62). Стахура стремится «быть и писать». Грудзинский

так формулирует ту же заповедь: «Писать так, чтобы слово было проявлением... неустанного нравственного напряжения, чтобы в слове целиком жил человек, который высказывает взвешенную и выстраданную правду...» (3, 138)<sup>91</sup>.

Удачное название Херлинг считал гарантией «кристаллизации» замысла. А что значит название для жанра дневника? И что такое «писавшийся ночью»? Это название обладает многогранностью «сверхсмысла»: психологического, историософского. Прямое объяснение дает писатель в разговоре с Э. Савицкой: «Я пишу "Дневник" ночью, т. е. набрасываю его начерно, а утром следующего дня принимаюсь за шлифовку»<sup>92</sup>. Ночью человек уединяется, уходит в себя. Днем — возвращается к людям. Ночь интуитивна, день рассудителен. Оба проверяются друг другом. Ночь дальновидна и проницательна в оценке событий дня. День «скептичен»: через его «сито» просеиваются впечатления ночи (сны и грезы).

Автор «Дневника» часто обращается к «средневековым» мотивам. В «кронштадской» записи 1971 года XX век назван «нашим новым Средневековьем» (3, 44). Нельзя не вспомнить и не процитировать одноименную работу Бердяева, назвавшего Средние века «ночной» эпохой: «Рациональный день новой истории кончается, мы приближаемся к ночи. <...> По всем признакам мы выступили из дневной исторической эпохи и вступили в эпоху ночную. Это чувствуют наиболее чуткие люди». Ниже, по сути, готовый эпиграф к «Дневнику»: «Ночь метафизичнее, онтологичнее дня. Дневной покров не только в природе, но и в истории не прочен, он легко срывается, в нем нет глубины. И весь смысл нашей эпохи, столь несчастливой для внешней жизни отдельных людей, в обнажении бездны бытия, в стоянии лицом к лицу перед первоосновой жизни, в раскрытии наследья рокового»<sup>93</sup>. Для Бердяева Средние века трагичны (нет полного «слияния») с романтической идеализа-

---

<sup>91</sup> Из высказывания о друге писателя Николе Кьяромонте.

<sup>92</sup> *Sawicka E. Widok z wieży. Warszawa, 1997. S. 136.*

<sup>93</sup> *Бердяев Н. А. Смысл истории. Новое Средневековье. М., 2002. С. 222—224.*

цией Средневековья), но и благословенны, благодатны для духа. Херлинг рисует гораздо более мрачную картину Средних веков. Представление о них как о «самой христианской» эпохе писатель считает ошибочным. Средневековье с его фанатизмом, пытками, кострами не развило, но исказило идеал первоначального христианства. Взлетом, открывшим новые горизонты, Грудзинский видит эпоху Ренессанса в лице мастеров живописи и философов-гуманистов. Другими словами, благодатна не ночь (в этом отличие от позиции Бердяева), а утро.

Бердяев говорит о «ночных» поэтах Блоке и Тютчеве (к ним можно отнести и Лермонтова). Херлинг-Грудзинский намекает на «ночную» природу романа. К этому его подводит мнение Анджея Челкоша: причину «смерти романа» он видит в «замене свеч и керосиновых ламп электричеством». По Херлингу, свечи или керосиновые лампы «давали романисту иное, загадочное измерение человека», тогда как «лампочка рассеивала полумрак, создавая мелкую и плоскую иллюзию однозначности». Грудзинский обращает внимание на «ночную» живопись Рембрандта, Караваджо, Латура. Говоря о «ноктюрнах» Жоржа Латура, автор видит в них «чудо чистоты ночных раздумий над “всеми нашими дневными вопросами”». Глубину образов «надлежит приписать в определенной мере истории»: войнам, эпидемиям, массовым смертям, пронесшимся по Лотарингии в годы жизни художника (3, 170—171). В «картинах, рисовавшихся ночью» Латура Грудзинский видит один из первоисточников собственного замысла.

Существует особый тип «ночного» дневника. С «ноктюрнами» Латура, картинами «мигающей свечи в полумраке ночи» (3, 171), Херлинг сближает дневник Стахуры как «причудливое соединение двух образов: человека, молящегося все тише и тише Богу... догорающей свечи, которая перед погасанием сверкает высоким, стрельчатым пламенем» (5, 61—63). Отвечая на упреки в «ночном пессимизме», Грудзинский также обращает внимание на «Черное на черном» Леонардо Шаша. «Название, судя по цитате из Шаша, хочет быть пародийным ответом на обвинение в пессимизме, который мне

(т.е. писателю из Сицилии. — Л.М.) обычно предъявляют: черное письмо на черной странице действительности» (4, 450). Формула «черное на черном» симптоматична для «ночного» дневника. Глаза читателя достаточно привыкают к полумраку, чтобы увидеть едва заметный авторский силуэт. Здесь, говоря о сицилийском писателе, Херлинг «перебрасывает мост» к своему творческому опыту.

«Дневник о дневниках» Херлинга-Грудзиньского обнаруживает общеевропейский жанровый контекст: здесь английские (Пепис, Дефо), французские (Стендаль, Жид), итальянские (Павезе, Шаша), польские дневники (Гомбрович, Стахура). Оценки Херлинга, данные разным дневникам, позволяют констатировать: существуют две основополагающие жанровые модели — английская и французская. Первая тяготеет к хронике — это, как правило, сдержанный, «безличный» рассказ, отвечающий требованиям пуританского аскетизма. Вторая — так называемый «*journal intime*», — наоборот, свидетельствует об исповедальности, уходящей корнями в традиции католических стран. Херлинг демонстрирует программную близость северной, «пуританской» модели дневника. Но стоит вчитаться в «Дневник, писавшийся ночью», чтобы понять: южная католическая традиция исповедальности не так уж чужда писателю.

Херлинг-Грудзиньский уделяет большое внимание русской «философии исповеди» (5, 29), проявления которой он обнаруживает не в дневниках, а в романах, повестях, рассказах: от «Первой любви» Тургенева (образец бесхитростных, даже «наивных» признаний) до «Записок из подполья» Достоевского (пример усложненной исповеди человека, «выдумывающего» себе жизнь). По мнению Шестова, русская исповедальная «философия» состоит в том, чтобы «говорить одну только правду», тогда как «европеец все силы своего ума и таланта, все свои знания, все свое искусство направляет к тому, чтобы сделать себя и все окружающее возможно менее обнаженным, естественным»<sup>94</sup>. Грудзиньский, имея за плечами опыт «Иного

---

<sup>94</sup> Шестов Л. И. Философия трагедии. М., 2001. С. 473.

мира», считает глубоко справедливым это представление об изначальной открытости русской души. Исповедальная «философия» русской литературы оставила свой отпечаток на «Дневнике писателя» Достоевского. Это не просто политическая публицистика, но художественная лаборатория: вышедшие из нее рассказы отображают стремление героев «излить душу», «вывернуть себя наизнанку». К этому художественному эксперименту Достоевского очень внимательно присматривается Херлинг-Грудзинский.

### **1.2. Традиция русской классики: «Дневник писателя» Достоевского**

Свой творческий метод Херлинг-Грудзинский назвал «максимальным реализмом» (рассказ «Благословенная, святая»). Нетрудно здесь услышать переключку с самоопределением Достоевского: «реалист в высшем смысле»<sup>95</sup>. Р. Зиманд обозначил важную и пока не решенную наукой проблему сравнения дневников Достоевского и Херлинга-Грудзиньского. Польский литературовед верно предположил, что «именно "Дневник, писавшийся ночью", соединяя под одним названием высказывания разных типов, в том числе сюжетную прозу, подошел ближе всего к формуле жанра, предложенной Достоевским». Однако трудно согласиться со второй частью тезиса Р. Зиманда: «Достаточно прочитать три страницы "Дневника писателя" и "Дневника, писавшегося ночью", чтобы установить полное различие поэтики высказывания»<sup>96</sup>. Существенно различается идеология, но не «поэтика высказывания».

«Дневник писателя» и «Дневник, писавшийся ночью» относятся к зрелому периоду творчества авторов и ведутся до тех пор, пока «перо не выпадет из рук» (Г. Херлинг-Грудзинь-

---

<sup>95</sup> *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972—1990. Т. 27. С. 65.

<sup>96</sup> *Zimand R.* Prawda, zmyślenie i *Dniownik pisatelja* // *Etos i artyzm. Rzecz o Herlingu-Grudzińskim.* Poznań, 1991. S. 206—207.

ский). Оба пишутся с мыслью о публикации и издаются в тесном сотрудничестве с периодическими изданиями: такими идеологически полярными, как консервативный «Гражданин» князя Мещерского и либеральная «Культура» Ежи Гедройца. «Дневник писателя» имеет статус «моножурнала», «Дневник, писавшийся ночью» — «рубрики» журнала, органичной части целого. Авторы рассчитывают на отклики читателей, не исключают критики и предполагают полемику.

«Дневник писателя» абсолютно свободен от не любимого Херлингом «эголизма». В предуведомлении к второму тому (1876) Достоевский сообщает: «Это будет дневник в буквальном смысле слова, отчет о действительно выжитых в каждый месяц впечатлениях, отчет о виденном, слышанном и прочитанном»<sup>97</sup>. Красноречивость факта для Достоевского едва ли не богаче всех возможностей фантазии. Например, он пишет: «Действительно, проследите иной, даже вовсе и не такой яркий на первый взгляд факт действительной жизни, — и если только вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем глубину, какой нет у Шекспира»<sup>98</sup>. И Грудзинский, ссылаясь на Паскаля, доказывает обязанность погружаться в факты, ибо опаснейшая болезнь есть «недосмотр настоящего»: «Несчастлива наша неспособность к максимальному напряжению внимания в отношении настоящего; мы можем его отчетливо разглядеть, когда уже слишком поздно, когда это уже прошлое» (4, 53). Ниже приводится похожая цитата из самого Достоевского: «...Кто увидит факты, кто в них погрузится?» (4, 56). Гений автора «Дневника писателя», по Грудзинскому, — в умении «внезапно выходить за пределы литературы» (5, 61). Русский писатель XIX века, а следом за ним и польский писатель XX века, не столько заняты ностальгическим поиском «утраченного времени» или утопическим проектом будущего, сколько привлечением внимания к насущной действительности в ее неисчерпаемой непредсказуемости.

---

<sup>97</sup> Достоевский Ф. М. Указ. соч. Т. 22. С. 136.

<sup>98</sup> Там же. Т. 23. С. 144.



Оба дневника характеризуются нескончаемой сменой жанровых канонов: философских «разговоров с собой» и полемических ответов оппоненту, литературно-критических статей и бытовых картинок, мемуаров, некрологов, анекдотов... В оба дневника включены ораторские тексты: «Пушкинская речь» Достоевского и доклад «Об изгнании», прочитанный Грудзинским на симпозиуме в Турине (апрель 1992). Есть и жанр путевых заметок: намекая на Достоевского, польский писатель называет свое «Путешествие» «летними записками о весенних впечатлениях» («Путешествие в Польшу 8—31 мая 1991 г.»).

Достоевский заявляет жанр фельетона. Перед нами кадры из жизни Петербурга, поданные с истинно «шекспировской глубиной». Сначала Достоевский делает отрицательное заявление: «...Я не петербургский фельетонист». Но уже в следующем очерке «Учителю» оговаривает, что отрицание относится к прилагательному «петербургский», а не к существительному «фельетонист». Достоевский не боится мнимо легкомысленного жанра на стыке журналистики и беллетристики, бросая полемический вызов: «Если же московскому моему учителю непременно хочется назвать мой "Дневник" фельетоном, то пусть; я этим очень доволен»<sup>99</sup>.

«Фельетон» («листок» (фр.)) — небольшое произведение, обычно следующее за аналитическими материалами в конце издания. Юмористически или сатирически окрашенное, оно естественно дополняет «серьезную» часть газеты или журнала. Необходимость дополнения осознал сам Достоевский, написав три «фельетона» или, по авторскому определению, — «маленькие картинки». В них помещена «случайная» информация о мостовых, архитектуре, о жителях города. Во взгляды в лица прохожих, в их судьбы, характеры намечаются завязки ненаписанных рассказов, повестей или даже романов. «Несостоявшееся» повествование обрывается лаконичным, самоуничижительным комментарием: «Пустые, самые пустые картинки, которые даже совестно вносить в дневник»<sup>100</sup>.

---

<sup>99</sup> Там же. Т. 21. С. 117.

<sup>100</sup> Там же. Т. 21. С. 112.

И для Херлинга-Грудзиньского фельетоны («картинки») имеют «сезонную» функцию, заполняя собой вынужденную пустоту периода отпусков и каникул («Ночью даже книга выпадает из рук, что ж перо?!» (4, 41)). Одна из записей открывается соответствующей цитатой «Дневника писателя»: «Лето, каникулы; пыль и жар, жар и пыль». Фельетоны («картинки») призваны «разнообразить» дневниковую хронику (5, 349). Среди «мелочей» есть такие, которые, казалось, могут лечь в основу рассказов, но тут же оставляются и «забываются». Например, городские «картинки» «Крысы» (14 сентября 1972) — «Кошки» (9 августа 1983). В записи 1972 года речь идет об апокалиптической угрозе «крысиного нашествия». В «картинке» 1983 года — о массовых смертях кошек в дни летней жары и подвижническом труде их любителей. Согласно языку символов, крыса является предвестником смерти и разрушения. Кошка защищает дом (город) от смерти. Кошка, вообще-то существо двойственное, выступает здесь антагонистом разрушительного начала (это «зоологическое» противопоставление вписано в концепцию романа «Чума» Альбера Камю). За «каменной корой» города таится «громада» жизни и смерти. Подобно отчаявшемуся «любителю кошек», автор осознает долг «заняться каждой, абсолютно каждой» жизнью и смертью.

Большие европейские города изображены в состоянии хронического недуга. «Все вверх дном на тысячу лет», — мрачно предсказывал траекторию пути петербургской России Достоевский. В конце XX века уже не прогноз, а диагноз «истории, сорвавшейся с цепи» сформулировал Грудзинский. Глобальный конец света приближается за счет «малых апокалипсисов», самоубийств. В обоих дневниках они стоят массовой проблемой. «...Эпидемическое истребление себя, — убежден Достоевский, — есть слишком серьезная вещь, стоящая неустанного наблюдения и изучения»<sup>101</sup>. В «Пике лета», рассказе Херлинга о «сезонной» эпидемии самоубийств, полицейско-медицинский «консилиум» тщетно бьется над решени-

---

<sup>101</sup> *Достоевский Ф. М.* Указ. соч. Т. 22. С. 6.

ем проблемы Ferragosto (см. следующий раздел). Приблизиться можно разве что к дифференцированному пониманию каждого самоубийства. Препятствием на пути интегрального понимания становится множественное число, низводящее каждый случай до рядовой статистической единицы.

Дифференциальный подход к проблеме находим в «Дневнике писателя» (1876). Массовость и «прямолинейность» для Достоевского — две стороны одного статистического явления. «Современным Хлестаковым» ставится в вину «безмыслие»: ими разбивается «данный человеку лик совершенно просто и без всяких немецких фокусов»<sup>102</sup>. Только «грубые натуры истребляют себя самоубийством лишь от материальной, видимой, внешней причины». Среди «сложных» самоубийц есть те, кто кончает с собой «от скуки». К ним Достоевский причисляет Парадоксалиста, уничтожающего себя из протеста против «равнодушной» природы («Приговор»). И есть «кроткие, смиренные», как швея, которая «выбросилась и упала на землю, держа в руках образ»<sup>103</sup>. К примерам «кротких» самоубийств относится и случай одноименного рассказа «Кроткая». Написан он в «сбивчивой» форме диатрибы, в которой рассказчик «то говорит сам себе, то обращается к невидимому слушателю, к какому-то судье»<sup>104</sup>. (Именно этому комментарию Достоевского вторит отзыв Грудзиньского на дневник писателя-самоубийцы Эдварда Стахуры, названный «шепотом души», «молитвой», «чистейшей исповедью».)

Перед нами примеры тематических звеньев: рассказ о самоубийстве вырастает из фактического материала. Сначала приводится классический пример — образ юного Вертера Гёте — для контраста со «злостью дня» (январь). Затем пересказываются факты криминальной хроники (в ней «случайно» возникает название будущего рассказа) и дается монолог «логического» самоубийцы (октябрь). Наконец, наступает черед са-

---

<sup>102</sup> Там же.

<sup>103</sup> Там же. Т. 23. С. 146.

<sup>104</sup> Там же. Т. 24. С. 6.

мого рассказа «Кроткая» — решающего звена (ноябрь). Лишь по окончании рассказа Достоевский отвечает на реплику оппонента по поводу речи Парадоксалиста, «замыкая» цепочку (декабрь). Так складывается годовой тематический цикл по проблеме самоубийства.

Закон тематических звеньев, цепочек и циклов распространяется на творчество Херлинга-Грудзиньского. Впервые проблема самоубийства была поставлена в исповеди узницы ГУЛАГа Натальи Львовны, которая «ищет надежды у Достоевского». Поздние героини-самоубийцы Херлинга менее щедры на личные признания. Они окружены аурой таинственного молчания. «Прототипом» новых персонажей была Кристина Доманьская (Стояновская), первая жена писателя. Херлинг подчеркивает, насколько «сильны в ней были тенденции к самоубийству». Еще перед тем, как стать его супругой, она предприняла две неудавшиеся попытки. Каждая новая проба (в том числе последняя) была для всех, кроме нее, полной неожиданностью<sup>105</sup>. Памятуя о скрытности покойной, Херлинг повторяет: «Люди, которые любят много говорить или писать о самоубийстве, никогда его не совершат». С этой точки зрения, монолог Парадоксалиста — не более чем пустое и порочное умствование. Серьезная мысль покончить с собой прорастает в молчаливой тайне (11, 47).

Среди типов самоубийств («от скуки» или от «кротости») Грудзиньский уделяет пристальное внимание второму. В «Дневнике, писавшемся ночью» фрагмент за фрагментом пишется хроника «кротких» самоубийств. Чаще всего самоубийцы — женщины. Как и в рассказе Достоевского, расставание с жизнью совершается без «шика» — просто потому, что «Бог не захотел». Повинуясь необходимости, героини бесшумно уходят из мира. Например, Эстер, известная по свидетельству некоего (некоей?) В. («Дневник» 24 декабря 1972 г.). Неизвестно откуда взявшаяся, худенькая, тщедушная, она часами глядела на неподвижный пруд, чтобы одним летним утром

---

<sup>105</sup> *Herling-Grudziński G., Bolecki W. Rozmowy w Neapolu. S. 73—74, 194.*

войти в воду и утонуть. Эстер не имела «видимой, внешней причины» самоубийства. Свидетель даже считает, что ее поступок нельзя считать самоубийством. Эстер далека от «подпольных» чувств: мнительности, мстительности, озлобленности. Утопленница имела «религиозную душу», для нее «молчание было знаком религиозной влюбленности в мир» (3, 247). Жизнь и смерть Эстер — молчание как таковое, нарушить его — значит «обокрасть» действительность.

Простой обрывок газеты («Дневник» 12 августа 1980 г.) сообщает о примере другого «кроткого» расставания с жизнью. Самоубийство двух пациенток психиатрической клиники в Болонье оборачивается непроницаемой тайной по отношению к миру. По словам директора клиники, «человеческая психика непостижима» (5, 60). В подтексте этой скупой фразы угадывается вопрос: не является ли даже полуслово «обкрадыванием», безнадежной попыткой «спрямить» действительность, объяснить самые странные эксцессы?

В доме пани О. писатель провел недели работы над «Иным миром» («Дневник» 9 апреля 1997 г.). С его точки зрения, О. — спокойная, доброжелательная, приветливая женщина, о ней нельзя и подумать как о самоубийце. У нее нет «видимых, внешних» причин расставания с жизнью (или, по меньшей мере, эти причины недостаточны). Одиночество О. относительное, но «росток» самоубийства (Камю) прорастает в абсолютной тайне. Ее не нарушает писатель, ставя многоточие. Верный традиции Достоевского, Грудзиньский стремится к «изнанке», «шекспировской глубине» факта. Как и русский писатель, Херлинг выстраивает тематическую цепочку, ведущую к рассказам.

«Кроткая» Достоевского сопоставима с рассказами Грудзиньского не только потому, что «вкомпонована» в дневник. Она названа рассказом «фантастическим»: «фантастично» то, что это исповедь вне исповеди, вне «самозаписи». Связь героя с миром обеспечивает несуществующий и немислимый «стенограф», который якобы подслушал и записал «сбивчивый» монолог мужа сразу после внезапного самоубийства жены.

Херлинг-Грудзинский не прибегает в рассказах к таким «фантастическим» приемам. Герой подобной ситуации, как правило, молчит; до слушателя доносятся обрывки фраз, не складываемые в осмысленный монолог. Пытливый, осторожный рассказчик-следователь строит догадки, сохраняя «белые пятна». При такой тактике «фантастичен» скачок Достоевского от «внешней» точки зрения «стенографа», всегда неполной, к «внутреннему» самоощущению героя с его болью и страданием. Это не означает, что у Грудзинского нет «исповедальных» рассказов. Но таковым присуща форма дневника, записок, свидетельских показаний, в которых персонаж сам предпринимает более или менее искреннюю попытку связаться с внешним миром. В большинстве же случаев он замыкается, уходит в себя, отказываясь от сношений с миром.

В «Кроткой» мы узнаем «подноготную» «семейной» трагедии — в рассказах Херлинга проникаемся общим духом несчастья, почти не зная деталей. Впечатление недосказанности оставляет, например, рассказ «Блаженная, святая» (*Błogosłowniona, święta*, 1994). Если сравнить его с упомянутым произведением Достоевского, то прежде всего бросается в глаза синонимия названий-эпитетов. Эпитеты играют разную функцию: экспрессивную и номинативную у Достоевского (Кроткая «безымянна», рассказчик называет ее «Кроткая» или просто «она»), чисто экспрессивную у Грудзинского. Имя-эпитет в рассказе Достоевского служит проникновению в сущность, душу героя. Для Херлинга культовые *Beata* и *Santa* («блаженная», «святая» по-итальянски) суть навязанные, роковые для Марианны клише.

В обоих рассказах названия служат источником оксюморонов. И тут и там жизненные обстоятельства вступают в противоречие с «внутренним» человеком. Кроткая Достоевского упряма, независима, своенравна. Ее вызывающее поведение есть болезненная реакция на унижение (название главы «Кроткая бунтует»). Рассказ «Блаженная, святая» — история «блаженного» проклятия. Семнадцатилетняя полька Марианна подверглась насилию во время войны в Югославии. Забереме-

нев, она поддалась уговорам священника родить, приняла решение не только жить, но и дать жизнь. Рассказчик понимает, жертвой каких раздирающих душу противоречий была девушка: «Что перевесило у Марианны? Набожность, вынесенная из дома, внушенная ей с детства родителями? Или неодолимый материнский инстинкт? Неодолимый *вопреки* обстоятельствам зачатия, *вопреки* тому, что христианский завет — дитя должно быть плодом любви, а не ненависти, — оказался растоптан. Сомневаюсь, что она вообще была способна ненавидеть — с этим ее детским личиком и глазами, прозрачными в своей чистоте»<sup>106</sup>. Мало того, что Марианна получила незаживаемую рану, что с мукой выносила «плод ненависти» — ей суждено заснуть летаргическим сном, быть погребенной заживо и проснуться в могиле. Церковь старается сделать Марианну «святой». Но Марианна надывается под грузом «святости». Такова цена экспериментов. В «благих намерениях» искусственно создаются новые несчастья героини.

Кроткая и Марианна похожи и непохожи друг на друга. Героиня Достоевского совершает самоубийство (в этом ее «кроткий» бунт), Марианна Херлинга-Грудзиньского избегает самоубийства, но и смерть избегает ее (в этом «блаженное, святое» проклятие). Обе бросают безнадежный вызов судьбе (Кроткая — выйдя замуж за ростовщика, Марианна — решившись на роды). Обе разными путями идут на Голгофу. Отсюда мотив крестной ноши. О ноше Кроткой можно говорить в фигуральном смысле, вне зрительных ассоциаций. Ношей Марианны является плод: с ним «вызревает» ее новая трагедия.

Кроткая Достоевского похожа и на Эстер. В рассказе Херлинга «Сны в прекрасном Мороди» (*Sny w pięknym Morodi*, 1997) «воскресает» в памяти этот образ утопленницы. Рассказчик сначала становится нечаянным свидетелем погружения в воду незнакомой мулатки. Затем читает и перечитывает

---

<sup>106</sup> Херлинг-Грудзинский Г. Указ. соч. С. 103—104.

## 1.2. Традиция русской классики: «Дневник писателя» Достоевского

запись 1972 года, заново переживая самоубийство Эстер<sup>107</sup>. На него как бы накатывают «волны» сновидений, сначала статически одномоментных, затем эпически панорамных. Образ утопленницы парадоксально сростается с мрачными картинами Холокоста. На чердаке одного из горящих домов открывается окно, из которого «выпархивает» Эстер. Это сновидение спаяно не только с фантазиями Марка Шагала, но и с развязкой «Кроткой». В рассказе Достоевского трагическая развязка происходит по законам яви. Как всем «униженным и оскорбленным», Кроткой «некуда идти», поэтому она «выпадает» из окна. Зато у Грудзиньского царит сновидческий «произвол». По воспоминаниям 1972 года, Эстер погружается в воду, стихию жизни, в сновидении 1997-го — избегает огня, стихии гибели. Грудзиньский видит в Эстер феномен особого религиозного чувствования. Если трагедию героини Достоевского мы узнаем не только извне, но и изнутри (комплекс социальных и психологических причин решения покончить с собой), то Эстер остается будто бы «в себе»: мы не знаем мотивов ее самоубийства. Это открывает перед автором простор для фантазии: возможно, Эстер иначе относилась к смерти, чем остальные люди, граница между жизнью и смертью преодолевается ею легко, даже бессознательно. Эстер для Херлинга-Грудзиньского — это уникальный пример «растворения» человека в вечности, соответствующей скорее восточным верованиям, чем христианскому миропониманию. С этой точки зрения, образ героини «экзотичен», ему практически невозможно подобрать полное соответствие в художественном мире Достоевского. Наоборот, в создании образа Марианны («Блаженная, святая») сказывается продолжение традиций русского писателя.

Автор «Дневника писателя» оказал влияние на Херлинга-Грудзиньского не только как «фельетонист», но и как психо-

---

<sup>107</sup> В своей духовной биографии Грудзиньский видит особую роль этой женщины: Эстер «открыла мир поэзии», показав глубину «языка» молчания. См.: *Herling-Grudziński G., Bolecki W.* Op. cit. S. 137.



лог и антрополог. Одна из проблем обоих «Дневников» — проблема самоубийства. Изображая человека в «пограничной ситуации», Достоевский и Херлинг показывают «подполье» души, скрытые человеческие возможности духовного роста или падения.

### 1.3. Традиция западной классики: «Итальянские хроники» Стендаля

Миф Италии создавался веками развития культуры. Поколения европейцев воспринимали эту страну своеобразным «оазисом» культуры Античности и Ренессанса, находили в природе, камнях, полотнах, рукописях Италии неиссякаемый источник творческого вдохновения. Вклад в переосмысление мифа внесли польские мастера слова XX века — Ружевиц, Херберт, Херлинг-Грудзиньский. Так, Херлинг-Грудзиньский впервые увидел эту страну в декабре 1943 года (порт Таранто) как рядовой армии Владислава Андерса, несколько месяцев спустя став участником легендарной битвы под Монте-Кассино. Почти через двенадцать лет он женился на Лидии Кроче, приняв итальянское гражданство и поселившись в Неаполе, по словам писателя, — «приемном» родном городе<sup>108</sup>.

Адаптационные возможности Грудзиньского продемонстрированы в рассказе «Мост»: рассказчик-хронист называет Неаполь «нашим городом», что, по суждению Ю. Витлина, могло свидетельствовать о счастливом «укоренении» эмигранта в чужой почве<sup>109</sup>. На самом деле, процесс адаптации не давал повода для однозначного оптимизма. Память о советском лагере, о войне, о первых годах эмиграции «отпечаталась» в «итальянских хрониках» писателя.

---

<sup>108</sup> Ср. высказывание писателя из фильма Анджея Титкова «Дневник, писавшийся под Вулканом».

<sup>109</sup> «Неаполитанская "naszość" Херлинга — это ценное приобретение, которому может позавидовать любая политическая эмиграция и любая литература». Цит. по: *Wittlin J. Dar intelektu // Herling-Grudziński i krytycy. S. 267.*

### 1.3. Традиция западной классики: «Итальянские хроники» Стендаля

---

Сводом итальянских знаний и впечатлений был и остается «Дневник». Огромный текст выходит за рамки «итальянских хроник», хоть и писался, за редким исключением, в Италии. Посвященный политическому и интеллектуальному состоянию континента, он «разветвляется» на несколько «региональных» линий. Итальянские мотивы вносят разнообразие в многолетнее произведение: впечатления прогулок «тихохода» по Неаполю, записки путешествий по Италии, пейзажные зарисовки, созерцание шедевров живописи... По «Дневнику», пишет Е. Беньковская, можно составить личную «туристическую» карту писателя: «На севере этой карты помечена суровая Аоста, где в горной долине обитает житель "Башни"; бледноватый очерк Турина — последнее пристанище "Угасающего Антихриста"; дальше белое пятно аж до любимых Тосканы и Умбрии; ниже ярко очерченный Рим и неисчерпаемый Неаполь. На юге сияет остров Капри, маячит и мифическая Апулия, и Сицилия, родина мафии, Пиранделло и Шаша... Его дороги ведут до нескольких городов, к которым он изначально привязан: Орвието, Ассизи, Сиена, Флоренция, Венеция»<sup>110</sup>.

Мифообразную формулу «Италии Херлинга-Грудзиньского» дает И. Фурналь, которая считает, что в творчестве писателя соотносятся, во-первых, перспективы изнутри и извне, взгляды итальянского гражданина и польского эмигранта. Во время физических путешествий автора по Италии постоянны мысленные возвращения в Сухеднюв, на свентокшискую родину писателя. Во-вторых, Италия Грудзиньского двойственна в «аркадийской» декоративности и драматическом существе. Как следствие, считает исследовательница, ломается стереотип Италии, связанный с поверхностно-туристическим восприятием: «Видение Италии как земного рая Херлинг заключил в раму недавнего военного кошмара, эмигрантских реалий жизни, а также интеллектуальной истории послевоенной Ев-

---

<sup>110</sup> *Bieńkowska E.* Pisarz i los. O twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Warszawa, 2002. S. 15.

ропы — и в этой оправе разрушается миф счастливой страны, который на мгновение обозначился в воображении героя»<sup>111</sup>.

Страницы «Дневника, писавшегося ночью» отличаются тонким чувствованием прошлого и настоящего Италии. Автор не только полемизирует с позициями-стереотипами, но и создает личный мифообраз Италии во всей многосложности знаков и значений. Видимая провинциальность соседствует с глубокой универсальностью. Итальянские сюжеты «расследований» Грудзиньского оставляют впечатление странствий по замкнутым экзистенциальным мирам. Именно потому в хрониках Херлинга-Грудзиньского, «в прошлом Неаполя и Милана», критик З. Кудельский прочитывает «разветвленное повествование о судьбе человеческой»<sup>112</sup>.

Итальянский «акцент» «Дневника, писавшегося ночью» состоит в том, что рядом с глобально-исторической оппозицией Восток — Запад возникает субъективно-личностное противопоставление Север — Юг. С этой точки зрения, русский и британский Север лежат по «другую» сторону «запредельного» мира. По «эту» (южную) сторону — практически вся Италия, кроме «северной» Аосты. Ландшафт и климат Аппенин (по крайней мере, внешне) создают атмосферу *идиллии*, навеявая воспоминания о «сельском и ангельском» детстве.

Херлинг-Грудзиньский отзывается о себе как «провинциале по воспитанию и естеству», пишет о своей «душе провинциала» (7, 246). Лирические интерлюдии «Дневника» обращены к глубинке: Драгонее (50 км южнее Неаполя), «мифоизобильной» Умбрии, а также островной Италии. «Остров» в переносном смысле — вся провинциальная Италия в ее локальном своеобразии. Когда цивилизация вторгается в большой мир, обезличивая его, местечки становятся «ковчегам» самобытной культуры страны. Особую (не только декоративную)

---

<sup>111</sup> *Furnal I. Italia Herlinga-Gudzińskiego // O Gustawie Herlingu-Grudzińskim — 3. Kielce, 1999. S. 128.*

<sup>112</sup> *Kudelski Z. Studia o Herlingu-Grudzińskim. Twórczość — recepcja — biografia. Lublin, 1998. S. 82.*

роль играет местный пейзаж. Эпиграфом к поездкам автора по Италии может стать суждение Камю о лечении «долгим созерцанием пейзажа» (3, 230). Пребывание в Драгоне несет восстановительный отдых: «Упитья тишиной, пить ее долгими глотками, тщательно ею омыться, вновь и вновь, днем и ночью» (4, 31). Умиряет путника «нереальная, сонная, медлительная» Умбрия — «огражденный регион, в котором время влечется, задерживается и снова лениво движется вперед» (4, 138). Посещение неэлектрифицированного острова Панареа вызывает в памяти образы детства, когда «мир возникал из первоэлементов» и «слово было больше, чем знак» (4, 280). Провинциальные «микроміры» Херлинга-Грудзиньского имеют не только лечебно-восстановительную и ностальгическую значимость. Они самый надежный источник творческой изобретательности.

Вызывает шок читателя внезапный переход от видимой идиллии к очевидной *катастрофе*. Юг Европы — это не только средиземноморские красоты природы, но и место постоянной сейсмической угрозы. Образ Везувия, последний раз извергавшегося в 1944-м — символический центр «Дневника, писавшегося ночью». Грудзиньский превращает «Дневник» в «вулканологическую обсерваторию», чутко реагирующую на малейшую социальную нестабильность в Италии и вне ее, иногда (ради страховки) подающую ложные сигналы тревоги. Грудзиньский убежден в нечеловеческой силе зла, явленной в землетрясении, войне, эпидемии, но столь же верит в стойкость духа человеческого, который запечатлевает свою работу в шедеврах живописи и литературы. Символом Италии стала ее бессмертная живопись. Италия Херлинга находится между откровением и катастрофой — «между Чудом и Вулканом».

В «Дневнике, писавшемся ночью» есть крайне мрачные замечания о неаполитанском одиночестве, которое «сможет понять только эмигрант в неизлечимо чужом, принятом внешне и ненавистном в глубине городе» (4, 308). Этот отзыв дал повод для обвинений, дескать, «Дневник» писателя есть

«кривое зеркало, карикатура Италии»<sup>113</sup>. Критика не кажется нам справедливой. Это мнение, на наш взгляд, столь же преувеличенно, как и представление об «укоренении» автора в Италии. Автор не без удивления наблюдает за проявлениями южного темперамента в политике и повседневной жизни: рассуждает о «карнавальном» характере фашизма по Муссолини или констатирует причудливые — истинно барочные — сочетания суеверности жителей Италии и легкомыслия в отношении похоронного обряда. Пик авторского внимания к итальянской политике приходится на 1970-е годы, время особой популярности коммунистических идей в стране. К этой теме приурочен, например, в целом позитивный портрет коммуниста-реформатора Энрико Берлингуэра. Волна террора — особый тематический узел итальянской хроники. Известие о похищении и убийстве «красными бригадами» Альдо Моро, всколыхнувшее Италию (автор прибегает к игре слов — «моровое поветрие»), становится горячей темой «Дневника» в апреле и мае 1978 года и обсуждается на парадоксальном «стыке» политики и религиозной живописи: Моро как «источник потрясения, угрозы, бешенства и преклонения» сравнивается... со Святым Себастьяном.

Образ руин, месива (*miazga*) — метафора современной действительности. Грудзиньский, вслед за Камю, говорит о второй половине XX века как эпохе «руин» идеологий. В одноименном рассказе автор переводит словообраз «руины» из метафорического в фактографический план. Ведется репортаж о декабрьской экспедиции в деревеньку Торе Альта, разрушенную землетрясением. Грудзиньский отказывается описать словесно, что чувствует человек в эпицентре трагедии. В «Дневнике» от 24 и 25 ноября 1980 года дается контраст многословным репортажам: «Вместо слов, слов и слов — суждение, которое принесет, может быть, больше всего: человек, обращенный в прах единственным ударом Неведомой Руки»

---

<sup>113</sup> *Salvadori R. Sałatka z muchomorów // Gazeta Świąteczna. 2002. 22—24.06.*

### 1.3. Традиция западной классики: «Итальянские хроники» Стендаля

(5, 91). Рассказ «Руины» (*Gruzy*, 1981) — это, по авторской формулировке, «всего лишь реляция». Выбор термина свидетельствует о военных ассоциациях. Может быть, «военная» метафора недостаточно сильна, чтобы передать ужас землетрясения. Подземный толчок и «выражение руин» в лицах жителей Торе Альта (ср. «Дневник» от 24 ноября 1980 года) вызывает шок. В «реляции» о поездке в Луканию — пять восклицательных знаков, что является редчайшим случаем в стилистике Херлинг-Грудзиньского. С актуальным репортажем с места катастрофы контрастирует идиллическая картина умиротворенного прошлого: «Безмерно просто, скупо даже, в мечтательном настроении и трогательной наивности, изображена над конюшней (на первом плане) горная деревня. Ее композиционной осью была водяная мельница с вращающимся колесом, которое особым образом оживляло картину...» (5, 132). Угадываются автобиографические параллели итальянской «идиллии» и детского «рая» писателя, стихийного апокалипсиса послевоенной Торе Альта и исторического апокалипсиса Польши конца 1930-х годов — родимого Сухеднюва (часть вспоминаемой мельницы в Сухеднюве)<sup>114</sup>.

«Вершина лета. Римская повесть» (*Szczyt lata. Opowieść Rzymska*, 1996) — парабола природно-циклического (метеорологического?) «конца света»<sup>115</sup>. Херлинг-Грудзиньский синхронизирует пять самоубийств, произошедших в так называемый Ferragosto 15 августа 1995 года. Совокупность пяти самоубийств приближается к силе подземного толчка. Четыре из пяти историй, вошедших в рассказ, сообщают о самоубийстве супружеских пар. Брайан, зараженный вирусом СПИДа и

---

<sup>114</sup> Конечно, в картинах землетрясений — не только парабола европейского апокалипсиса 1939—1945 годов, но и «рефлексы» воспоминаний Бенедетто Кроче о пережитом им в детстве землетрясении на о. Искья, в котором погибли его отец, мать и сестра. См.: *Herling-Grudziński G. Z dawnych dzienników // Dziennik pisany nocą 1971—1972. Warszawa, 1995.*

<sup>115</sup> Стоит обратить внимание на скрытую рифмовку сочетаний «szczyt lata» и «koniec świata» как возможный авторский прием.

ввергнутый этим обстоятельством в иступление, задушил жену Нэнси и повесился сам. Другие происшествия настолько абсурдны, что хоть как-то приблизиться к их пониманию можно посредством не логики, но литературы. Пожилая пара Этторе и Эльвира добровольно рассталась с жизнью перед приездом их приемной дочери, труп попугая — очевидное «заимствование» из «Простой души» Флобера, делающее обоснованными слова следователя о «трагедии одиночества». История Витторио и Мириам, разлученных войной, психически сломленных Кольмой и Освенцимом, вызывает волнение даже у членов комиссии: они видят в этой судьбе ненаписанную новеллу и дают ей название: «Ромео и Джульетта времен презрения».

Следственная хроника критического дня увенчивается эпилогом «Немая вселенная» (*Niemy wszechświat*): сам рассказчик переживает в какой-то момент тягу к самоубийству, но справляется с разрушительным «толчком»; на следующее утро наблюдаются приметы того, что кризис миновал. Критические или благоприятные фазы индивидуального существования здесь зависят от природы. Для рассказов Грудзиньского с замкнутым способом существования персонажей космологическо-метеорологический угол зрения на их жизнь и смерть нов и даже неожидан. Как-то прояснить эту закономерность рассказчик просто не может. Человек, судя по рассказу, оказывается в плену роковых сил природы, ритма жизни большого города.

Такая картина Италии может казаться беспросветной, но Херлинг-Грудзиньский не останавливается на крайностях. Отбрасывая стереотип (идиллия) и «антистереотип» (апокалипсис), писатель смотрит на Италию как на экзистенциалистский лабиринт — пространство открытых путей, тупиков и распутья, разочарования и надежды. «Блуждание» происходит будто бы на границе сна и яви. Опираясь на впечатления от гравюр Пиранези, Грудзиньский дает формулу этого запутанного мира: «Образ бесконечного лабиринта, дороги без цели и конца, длинной анфилады арок и колонн, улицы, застроенной ты-

### 1.3. Традиция западной классики: «Итальянские хроники» Стендаля

сячей одинаковых домов, башни со многими тянущимися вверх, преимущественно крутыми ступенями» (4, 193). Вывод о «бесцельности» лабиринта сам по себе пессимистичен. Но «совершенная» бесцельность таит творческий заряд. Чем больше лабиринт кажется «безвыходным», тем сильнее воля к победе, к преодолению пессимизма.

Биографический рассказ о легендарном венецианце Джакомо Казанове Херлинг-Грудзинский назвал «Лабиринтом Казановы» (*Labirynt Casanovy*, 1983). Жизнь авантюриста в мемуарах, рисунках, новеллах предстает «совершенной бесцельностью» — «клубящимся месивом ничего не значащих, ничем не различимых эпизодов и лиц» (5, 305). Девиз погони за счастьем, провозглашенный философами XVIII века, показан с пессимистической изнанки. По Херлингу, Казанова охвачен синдромом бегства от смерти, манией безысходного блуждания. В предсмертный час он ищет выход из Духовского замка, окончательно зайдя в тупик. Как гласит надпись к изображению Казановы, «лабиринтом, из которого труднее всего, а может, и нельзя выбраться, является для человека он сам» (5, 298). Чем сильнее надежда выйти, тем неодоливей препятствия. Грудзинский показывает, что такое «пытка надеждой». Он заключает: «Мы сами вечно строим наши Тюрьмы; сами вечно и бесполезно пытаемся убежать из них в бесконечную пустоту» (4, 194).

Человеком-«лабиринтом» является Казанова не только сам для себя. Автор, движимый азартом следователя, «блуждает» по дорогам побед и разочарований авантюриста. Идя по дорожным указателям «Воспоминаний» Казановы, рассказов Папини и Шнитцлера, альбома с интригующим названием «Последний лабиринт», он «исследует» биографию, т. е. идет по следам героя. Но даже проводник не видит пути к полной разгадке человека-«лабиринта». Двигаясь по следам героя, автор-рассказчик «переходит» из одной «комнаты» в другую. Ему знаком азарт, но чужда излишняя горячность. Дойдя до критической точки, остановившись на полуслове, автор-«следова-



тель» довольствуется частичной правдой. Герой остается тайной и для себя, и для читателя.

Полузамкнутые «микромиры» рассказов соединены в большом «лабиринте» Италии. Образу лабиринта синонимична метафора «зеркальности». «Отражаются» друг в друге автономные пространства острова Капри, городов Сиена и Парма, городских площадей («рынков»), названных синонимами «богатства мира в осколке большого зеркала»<sup>116</sup>. Эффект замкнутости, секретности обеспечивается «рамочной» композицией с отвечающими ей «жанровыми» метафорами: кольцо, шкатулка, медальон. «Жанровое» значение имеет и метафора жемчужины в миниатюре о Вермере (*Perły Vermeera*, 1991), а среди «итальянских» эссе — в «Сиене и окрестностях» (*Siena i okolice*, 1989). Писатель видит в «жемчужине» образный пример «возникновения произведений искусства»: «Это песчинка, вокруг которой создается целыми годами шедевр. Жемчужина, найденная в раковине»<sup>117</sup>. Тема-«песчинка» являет себя и тут же исчезает из поля зрения, чтобы по истечении времени предстать в виде завершенной «жемчужины»-рассказа. Именно так рождается цикл под названием «Шесть медальонов и Серебряная Шкатулка»: два «путеводителя» по городам Италии (Сиене и Парме), четыре миниатюрных портрета Караваджо, Рембрандта, Вермера и Риберы, а также «спрятанный» в «Дневнике» рассказ о Шкатулке.

В рассказах «Кольцо» (*Pierścień*, 1986) и «Серебряная Шкатулка» (*Srebrna Szkatulka*, 1991) предметные («ювелирные») названия имеют «формообразующую» проекцию. Не случайно Ян Белатович сравнил рассказ Херлинга с «кольцом» — драгоценным камнем в оправе<sup>118</sup>. Чаще говорится не о «коль-

---

<sup>116</sup> Херлинг-Грудзиньский Г. Указ. соч. С. 77.

<sup>117</sup> Herling-Grudziński G., Bolecki W. Rozmowy w Dragonei. Warszawa, 1997. S. 372.

<sup>118</sup> Bielatowicz J. Brewiarz dla cierpiących // Herling-Grudziński i krytycy. S. 254.

### 1.3. Традиция западной классики: «Итальянские хроники» Стендаля

---

цевой», но о «шкатулочной» композиции. «Ювелирная» поэтика Грудзинского является совокупностью знаков в чистом виде, отрицает «корыстный» взгляд на материальные ценности. Утрата повышает «трансцендентный» статус предметов, тогда как обладание парадоксальным образом обесценивает вещи. Такова, по автору, история перстня: «В другом измерении он стал жить новой жизнью, в котором его реальная стоимость и даже само существование не играют никакой роли». И далее философско-параболическое заключение о необходимости тайн, без коих мир канул бы в небытие (6, 220).

В «Кольце» автор-рассказчик не достигает «следственной» цели, что оборачивается... приобретением. Исчерпывающее расследование в «Кольце» невозможно ввиду исчезновения героя, свидетелей, перстня, наконец, самого места действия: собор Сан Эдигио до основания разрушен бомбардировками. Но на фоне «белых пятен» появляется чарующая легенда.

Внутри «Серебряной Шкатулки» — история XVI века. Чезаре узнает, что его сестра поэтесса Тереза переписывается с испанцем, также пишущим стихи. Вне себя от гнева, Чезаре убивает сестру, испанца, их связного, спасается бегством от суда и заканчивает жизнь в монастыре, дослужившись до аббата. В тайнике Шкатулки хранится рукопись Чезаре, впоследствии аббата Петра. Рассказчику-«следователю» становится известна любовная связь брата и сестры, а также ревность брата, приведшая к преступлению. «Аббат Чезаре» ни в чем не раскаивается. Его исповедь является не покаянной, а издевательской по отношению к церкви и людям. Если «Кольцо» доказывает существование «эталонного» правосудия, то в «Шкатулке» обнаруживается случай беспримерного произвола.

«Смерть» Шкатулки образует параболический фокус рассказа. «Одушевленный» ювелирный предмет как бы отживает свой век: сначала вызывает симпатию, затем будит неприязнь. Гибель Шкатулки — горький урок легкомысленных экспериментов. В случившемся, самокритически признается рассказчик, повинен он сам. «Топорное» проникновение в тайник пагубно: рукопись хранится веками, но, извлеченная из тайника,

рассыпается в одну ночь, после чего следователь пытается воссоздать целое по обрывкам фраз. Судьба Шкатулки (метафора формы) производна от судьбы хранящейся в ней рукописи (метафора содержания). Предсмертная чернота воспринимается как «заражение» мыслями и словами аббата. По Грудзиньскому, это прием «визуального описания греха»<sup>119</sup>. Главное, подчеркнул автор, — этическая обусловленность прекрасного, вне этой обусловленности невозможно создавать истинные шедевры: «Я хотел создать притчу о зле, которое так велико, что его сила не щадит даже произведений искусства»<sup>120</sup>. Эстетизация зла оборачивается деградацией красоты. Таков нравоучительный смысл рассказа.

Мифообраз Италии Херлинга-Грудзиньского предполагает три характеристики: идиллия — апокалипсис — «лабиринт». «Идиллический» аспект соответствует традиционному, может даже стереотипному видению Италии (Италия «на открытках»). «Апокалиптический» аспект связан с «мифоборчеством» — с разрушением устоявшихся представлений о стране. «Лабиринтный» аспект мифообраза Италии наиболее близок экзистенциалистскому самосознанию писателя. Италия для него — это страна внутренних поисков: утрат и обретений. Исследуя Италию, Херлинг-Грудзиньский как бы узнает себя в произведениях искусства прошлого, судьбах местных жителей. Среди авторов, духовно близких Италии, обращает на себя внимание Стендаль. Внимательный читатель, Херлинг-Грудзиньский нашел особый экзистенциалистский подход к «Итальянским хроникам» французского писателя.

Хроники — традиционный жанр итальянской литературы. В литературе Нового времени его «реанимируют» Стендаль и Херлинг-Грудзиньский. Испытывая немалый интерес к истории, к нравам давних эпох, писатели не ставят перед собой чи-

---

<sup>119</sup> *Herling-Grudziński G., Bolecki W. Rozmowy w Dragonei. S. 188.*

<sup>120</sup> *Ibid. S. 192.* Та же мысль присутствует в рассказе «Венецианский портрет».

### 1.3. Традиция западной классики: «Итальянские хроники» Стендаля

сто «реконструкторской» задачи. Образы прошлого они «вовлекают» в хронику настоящего. Давно жившие люди воспринимаются как «современники». Стендалевское «обновление» хроник, сначала воспринимавшееся как «революционный» акт, сейчас обрело классический, «хрестоматийный глянец». Вторую «революцию» жанра совершает Херлинг-Грудзинский в полном соответствии с предсказанием Бенедетто Кроче: «Придет момент, и они (хроники. — Л. М.) любезно воспроизведут в нашем духе историю прошлого и иначе увиденного настоящего»<sup>121</sup>.

Стендаль создал реалистический канон прозы, взяв за образец старинные рукописи. О темпераментных людях и поступках он предпочел писать просто, предметно, «беспафосно». Интуиция Стендаля превзошла романтический тон эпохи. Находкой хроник, по Камю, было «несоответствие тона и истории» — «если бы Стендаль избрал патетический тон, он проиграл бы»<sup>122</sup>. Урок Стендаля — в опасении разрушить строй повествования. Тщеславное красноречие убивает пронизательность. В кажущейся безыскусности, наоборот, таится «великое искусство познания человеческого сердца»<sup>123</sup>.

Херлинг-Грудзинский признается, что любит хроники не меньше, чем Стендаль. Пересказывая или стилизуя старые рукописи, Херлинг идет особым путем. Типологическая полярность «Итальянских хроник» Стендаля и рассказов Херлинга-Грудзинского не ускользает от исследователей. По Р. К. Пшибыльскому, Стендаль в точности воспроизводит ренессансные хроники — Херлинг, соединяя вымысел с достоверностью, подражает средневековым писателям<sup>124</sup>. В отличие от Стендаля, Херлинг-Грудзинский, как пишет К. Помян, «не человек Просвещения, хотя бы и позднего». Писателя «интересует и

<sup>121</sup> Кроче Б. Антология сочинений по философии. СПб, 1999. С. 181.

<sup>122</sup> Камю А. Соч.: В 5 т. Харьков, 1997. Т. 5. С. 155.

<sup>123</sup> Стендаль. Собр. соч.: В 15 т. М., 1959. Т. 5. С. 34.

<sup>124</sup> Przybylski R. K. Wyc i pisać. O prozie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Poznań, 1991. S. 85—86.

притягивает тень (персонажа. — *Л. М.*)... которой ни психология, ни социология и никакая другая наука и даже литература не могут рассеять»<sup>125</sup>. Познавательные возможности хроник шире «узких» атеистических или деистических взглядов, заключает Е. Беньковская<sup>126</sup>.

С одной стороны, хроники выступают как прообраз «невывышенной», документальной прозы. Херлинг считает их «прекрасной школой писателя, которая учит предпочтению нагой документальности перед соблазном описательности» (4, 13). Этот стиль назван «невосприимчивым к орнаментации, враждебным балластам, скупым на имена прилагательные» (4, 260). Он также избегает диалогов — пример Стендаля важен для польской речи, не отличающейся (по Херлингу-Грудзиньскому) «диалогической грузоподъемностью» (3, 179). Противник риторики, Стендаль охотно заменял слова «ситуационными планами в рисунках» (5, 9), что говорит даже не об экономии средств, но о своеобразной поэтике молчания. С другой стороны, хроники — пример «раскованной», «раскрепощенной» фантазии. За искренним изложением фактов прячется «вымысел с автобиографическим моторчиком» (4, 22). Писателю важнее всего «проникнуть под кожу персонажа... посредством его любить, страдать, изменять, хранить верность, драться, стреляться на дуэли, класть голову на гильотину». Стендаль считается «барочным не в стиле своей прозы», но «в удивительном изобилии размноженных и разнообразных автопортретов» (6, 39).

Херлинг-Грудзиньский руководствуется реалистической дисциплиной и барочной изобретательностью. На первый взгляд, он просто пересказывает чьи-то истории, отваживаясь разве что на минимум вымысла и рефлексии. Но, в сущности, создает бесконечные варианты собственного автопортрета. «Итальянские хроники» являются отображениями чужих су-

---

<sup>125</sup> *Pomian K.* Manicheizm na użytek naszych czasów // *Herling-Grudziński G.* Pisma zebrane. Warszawa, 1995. Т. 3. S. 10.

<sup>126</sup> *Bieńkowska E.* Op. cit. S. 71.

### 1.3. Традиция западной классики: «Итальянские хроники» Стендаля

---

деб, в которых автор, как в зеркале, узнает или не узнает себя. Автор будто бы попадает в иное измерение, в котором стирается грань между своей и чужой жизнью.

Мир Стендаля полон страсти: измен, ревности и мщения. Часты в хрониках инциденты беззакония под маской закона (ср. «Виттория Аккорамбони», «Семья Ченчи», «Герцогиня ди Паллиано»). В папском государстве XVI века за временами распушенности следуют периоды репрессий, за анархическим произволом — деспотический произвол. Для Херлинга-Грудзиньского «Итальянские хроники» (в особенности «Семья Ченчи») — полемическая реплика против смертной казни. В прошлом доходило до того, что справедливый приговор казался почти сенсацией: «Даже самые престарелые жители Падуи не припомнят, чтобы когда-либо был вынесен более справедливый приговор...» («Виттория Аккорамбони») <sup>127</sup>. Рефлексии над «справедливым приговором» посвящен рассказ Херлинга «Арка Правосудия» (*Łuk Sprawiedliwości*, 1993). Как и в «Виттории Аккорамбони», автор вводит повествовательную формулу «старички рассказывают». У Грудзиньского (как и у Стендаля) она выступает в роли критерия «эталонного правосудия» («*sprawiedliwości wzorowej*»).

Этим ограничивается сходство моделей двух хроник. Стендаль излагает факты в линейной последовательности, Херлинг «вставляет» давнюю историю в оправу «повествовательной прогулки». Этимологически жанр хроники предполагает определяющую функцию времени. Но Грудзиньский создает оригинальный вариант топографической хроники («топохроники»). Перед читателем «Арки Правосудия» будто раскрывается разномасштабная «карта» городской архитектуры: в «глобальном» масштабе Рыночной площади (с которой ассоциируется история Неаполя в полном объеме), в увеличенном масштабе собора святого Элигия, затем одноименной арки и, наконец, двух медальонов, вокруг которых завязывается интрига. С аркой ассоциируется легенда-притча об акте «эталон-

---

<sup>127</sup> Стендаль. Указ. соч. С. 58.

ного правосудия», имевшем место на рубеже XV—XVI веков. Граф Карачоло, своенравный вельможа, склоняет к сожительству Патрисию Бурроне, дочь вассалов. Обесчещенные дочь и родители находят поддержку Изабеллы Арагонской, тогдашней правительницы Неаполя, которая выносит суровый, но справедливый приговор. Визуальным символом «эталонного правосудия» выступает арка, в которой «наказание "исправляющим" браком и смертная казнь за насилие должны были совершиться вместе, словно две опоры этой гармоничной арки»<sup>128</sup>. С двумя медальонами связана намеченная, но не воплощенная романтическая альтернатива правосудия. По одной из версий, Патрисия равнодушна к графу, как и граф к Патрисии, и, если б не приговор, женитьба обещала стать счастливой, почти сказочной развязкой. Однако перед нами рассказ-притча о всеобщем законе, бесчувственном и лишенном снисходительности, о правосудии, которому в жертву приносятся даже чье-то счастье.

В притче «эталонного правосудия» обойдены главные темы «Итальянских хроник» — любви-страсти и любви-тщеславия. Писательская авторучка ставит точку именно там, где для Стендаля открылся бы простор сентиментальной фантазии. Что владело графом Карачоло: физическое влечение своеговольного феодала или любовь-страсть? Такой «стендалевский» вопрос задан читателю, и внутренней логикой повествования допускаются оба варианта ответов. Но ключ трактата «О любви» не безотказен. Херлинг заявляет даже о «фиаско» Стендаля-классификатора. Ближе автору «Арки Правосудия» чеховское понимание, сформулированное в одноименном рассказе: «Надо, как говорят доктора, индивидуализировать каждый отдельный случай»<sup>129</sup>. Стендаль высказывается о существовании типа Дон Жуана, которому присуще тщеславие охотника (или генерала, выигрывающего сражение). Однако лозунг Грудзинского — «Осторожнее с типичностью» (11, 50).

---

<sup>128</sup> Херлинг-Грудзинский Г. Указ. соч. С. 81.

<sup>129</sup> Чехов А. П. Собр. соч.: В 8 т. М., 1970. Т. 6. С. 283.

### 1.3. Традиция западной классики: «Итальянские хроники» Стендаля

Автор «О любви», пишет Херлинг, «останавливается в шаге перед самой важной вещью... психологические разновидности тщеславия по богатству и глубине ничем не уступают разновидностям счастливой и "естественной" любви» (4, 155). Что, возможно, недоглядел автор трактата, интуитивно восполняется «Итальянскими хрониками»: тип Дон Жуана — это и зловещий Франческо Ченчи, и «мотыльковый» шевалье де Сенесе («Сан-Франческо-а-Рипа»), и многие промежуточные герои. Общность донжуанов — в ощущении безнаказанности; пока Дон Жуан не получит неоспоримых доказательств возмездия, он остается скептиком по отношению к «эталонному правосудию»<sup>130</sup>. По Стендалю: «Смеяться над судьями — не есть ли это первый этап, первая проба для всякого начинающего Дон Жуана?»<sup>131</sup>. По Херлингу-Грудзиньскому, издевательская насмешливость не покинет Дон Жуана и на поздней стадии, о чем говорит пример Чезаре Деманьо из «Серебряной Шкатулки».

Женские образы польского автора создаются по образцу героинь Стендаля. Из трактата «О любви» Грудзиньский почерпнул мысль, что любовь женщины «превосходит интенсивностью любовь мужчины» (7, 31), «не имеет никаких ограничений» (11, 50). Пример найден в хронике «Ванина Ванини». Образ молодой аристократки, совершающей безумные поступки во имя страсти, завладевает вниманием от начала и до конца произведения. И даже колоритная фигура карбонария в какой-то момент уходит в тень. Говоря о Марии д'Авалос («Траурный мадригал»), Херлинг предполагает, что именно на нее, а не на Карло Джесуальдо, «направил бы поток света» французский писатель. По Херлингу-Грудзиньскому, Стендаля привлекает «любовь женщины, страсть, которая бросает вызов смерти и даже буйно расцветает в тени смерти» (10, 693). Тяга к изображению экстремальных чувств роднит Стендаля и Херлинга-Грудзиньского.

<sup>130</sup> Не случайно Ченчи воздвиг церковь апостола Фомы, прозванного «неверующим».

<sup>131</sup> Стендаль. Указ. соч. С. 60.



У Стендаля мы находим яркие примеры «монастырских» хроник о любовных интрижках законниц («Абатиса из Кастро», «Чрезмерная благосклонность губительна», «Suor Scolastica»). Подобные истории сжато пересказываются в «Прогулках по Риму» («За стенами монастыря: приключения Лукреции Франьиманьи», «Осада Пизанского монастыря»). Это многозначный тип хроники. С одной стороны, в монастырских историях можно усмотреть дерзкую игру в стиле Дон Жуана, с другой — отвагу беззаветной любви. Стендаль, пишет Херлинг, «питал слабость к любвеобильным монашкам потому, что монастырские стены надламывали "витальную" силу любовной страсти» (4, 323), испытывая чувства на прочность. Из мрачных «монастырских» хроник Херлинг-Грудзиньский выбирает, пожалуй, самую мрачную. Известная в Италии по научной литературе и по роману «Обрученные» Мандзони история «мертвой монашки» приводится в пример невыносимой «растянутости» человеческого существа (Достоевский). В «Монолог о мертвой монашке» (*Monolog o martwej mniszce*, 1991) одна из монастырских хроник вставлена в раму сказа, «гавенды», «солилоквиума». Обращаясь к вымышленному собеседнику, автор пересказывает известную хронику падения «мертвой монашки» на фоне личных впечатлений о неизвестном портрете Гойи. В авторских грезах образ монашки особенно «странен». «Кокетливая улыбка» так соединяется с «grimасой застывшего страдания», что монашка кажется «одновременно мертвой и живой». Это видение увенчивается парадоксальной формулировкой: «Мертвая монашка, живая женщина» (7; 203—204, 209). Контрастен как портрет, так и характер героини: с одной стороны, «бурный, огненный темперамент»<sup>132</sup>, с другой — настойчивость, достойная дипломата, в контактах с кардиналом Борромео. Как и в случае Жюльена Сореля из «Красного и черного», огненный характер (эквивалент «красного») деформируется и трансформируется под давлением деспотического («черного») мира.

---

<sup>132</sup> *Herling-Grudziński G., Bolecki W. Rozmowy w Dragonei. S. 257.*

### 1.3. Традиция западной классики: «Итальянские хроники» Стендаля

---

У Стендаля внимание сконцентрировано на рождении и «кристаллизации» любовных чувств. О трагической развязке говорится скупно и как бы нехотя (или действие обрывается на кульминационной точке, как в хрониках «Чрезмерная благосклонность губительна» и «Suor Scolastica»). В «Монолог», наоборот, бегло сказано о плотских утехах, зато растягивается «черная» развязка — пожизненное заточение монашки. Прием «растяжения» развязки определяет специфику «Молога» и прочих «итальянских хроник» Херлинга-Грудзиньского.

За укороченными развязками Стендаля польский писатель способен разглядеть новые горизонты повествования. Например, в «Семье Ченчи» его мог заинтересовать помилованный судьями младший брат Бернардо. Юноша, упомянутый всего в нескольких фразах, видел гибель родных на эшафоте. Для неокрепшей психики это жесточайшая рана. Попади Бернардо в поле зрения Херлинга, скорее всего, вышел бы рассказ о душевных страданиях невинного ребенка. В «Аббатисе из Кастро» после самоубийства героини ставится точка, ни слова не сказано о реакции возлюбленного. В изложении Херлинга здесь возможен «спиритический» постскрипtum. Любовные перипетии «итальянских хроник» переносятся Херлингом-Грудзиньским в загробный мир. В романе «Пармская обитель», возникшем и развившемся на основе хроники, жизнь Фабрицио после кончины Клелии оговаривается емким предложением: «Глубокая любовь и глубокая вера не допустили Фабрицио до самоубийства; он надеялся встретиться с Клелией в лучшем мире, но хорошо сознавал, что должен многое искупить»<sup>133</sup>. То же мог сказать автор о Джесуальдо и Марии («Граурный мадригал»). Эта цитата была бы лучшим эпиграфом к воспоминаниям Херлинга о первой жене Кристине. В обоих случаях «растяжение» развязки превращает историю земной любви в повествовательный обряд поминовения усопшей.

Рассказ «Граурный мадригал» (*Madrygal żalobny*, 1996) — результат переделки «Итальянских хроник» по оригинальной

---

<sup>133</sup> Стендаль. Указ. соч. Т. 3. С. 518.

модели Херлинга-Грудзиньского (интрига «следствия», «рамочная» композиция, удлинённая развязка). В «Траурном мадригале» писателю удалось, освоив манеру Стендаля, создать «контрапункт» хроник. В стиле рассказа «русская» суровость счастливо встретилась с «итальянской» грациозностью («мне удалось найти весьма легкий тон, почти такой же, как в «Ванине Ванини» Стендаля»; «...рассказ отличается легкостью, ведь обычно я пишу произведения с каким-то особенным упорством, будто до чего-то докапываюсь...»<sup>134</sup>). Само название «Траурный мадригал» дает формулу соединения несоединимого, удавшейся попытки высказаться о чем-то скорбном и тяжелом без видимой тяжести и скорби. Автор переносит центр внимания с фигуры Марии д'Авалос, подлинно «стендалевской» героини, на ее мужа Карло Джесуальдо, проведенного в беспросветном отчаянии двадцать три года жизни. «Черная» хроника будто бы смягчается мотивом «любви-дружбы» автора-рассказчика к Анне Ф. (Федотовой). Будучи «матригалом», рассказ снимает с себя груз избыточной депрессивности.

В переработке хроники о Джесуальдо сам Херлинг видит подготовку к лондонскому «репортажу» «с того света»<sup>135</sup>. Знаковая дата «16 октября» — точка пересечения двух рассказов. В этот день 1590 года (по свидетельству историков) Джесуальдо убил неверную жену и ее любовника Фабрицио Караффа. В тот же календарный срок 1952 года писатель Херлинг-Грудзиньский, улетающий из Лондона в Мюнхен, простился с женой Кристиной, которая 3 ноября покинула этот мир. Мистические «стечения обстоятельств» заставили писателя взяться за рассказ о «князе музыки».

Автор-рассказчик «Траурного мадригала», строго говоря, выступает не «следователем», а его «ассистентом». Повествовательной «оправой» служит история взаимной приязни («любви-дружбы», «союза сердец», непереводаемого "*podkochiwania się*") рассказчика и Анны Федотовой, эмигрантки русско-польского происхождения, исследовательницы творче-

---

<sup>134</sup> *Herling-Grudziński G., Bolecki W. Rozmowy w Neapolu. S. 180—182.*

<sup>135</sup> *Ibid. S. 187.*

ства Джесуальдо. Научный интерес органично соединился в исследовательнице с преклонением перед «князем музыки». Сравнивая чувства Анны к тени Джесуальдо с чувствами Марины Цветаевой к тени Пушкина, Грудзинский открывает духовный мир русской женщины. Это наивысшая степень чувства, «страсть», по Стендалю. Устойчивая симпатия к Анне, родившаяся «в общем предприятии» (10, 700), ближе «влечению» (опять-таки по трактату «О любви»). Интерес рассказчика к прославленному автору мадригалов — отраженный. В отличие от Анны, откровенно «пристрастной» защитницы Джесуальдо, рассказчик исполняет роль бесстрастно-осмотрительного «адвоката». Его волнует в равной мере трагедия Джесуальдо и жизнь Анны после возвращения на Родину. В комплексном интересе к предмету исследования и к личности исследовательницы — разница темпераментов рассказчика и Анны Федотовой с ее «одной, но пламенной страстью». В конце концов, рассказчику предстоит осознать, что он «любил женщину, изначально влюбленную в кого-то другого» (10, 713).

Итак, изучение биографии Джесуальдо «в четыре руки» — нюанс многоступенчатого «расследования». Его начало положено автоцитатами из «Дневника» 10 и 13 февраля 1985 года, доказывающими устойчивость интереса к жизни и творчеству «князя музыки». Сенсационная находка рассказчика в букинистическом магазине Неаполя — следующий этап «расследования». Старинная (разумеется, вымышленная) «брошюрка» некоего герцога Фредерика «Правда о князе-убийце» с приложением письма-исповеди Джесуальдо навеивает мысль, что князь убил жену и любовника жены не из ревности, но безвольно последовал кровавому обычаю Италии XVI века<sup>136</sup>. Следующие стадии — обращение за консультацией к профессору-пси-

---

<sup>136</sup> Мотивация поступка расходится с общей моралью «Итальянских хроник» Стендаля. Ср: «В этом мире надо хотеть или не хотеть» («Аббатиса из Кастро») — «Перед «князем музыки» (то же самое перед ревнивым супругом Паллиано. — Л. М.) открылся единственный выход: хотел он его или не хотел» (10, 699).

хологу, советуемому искать ключ к душевной жизни музыканта в его творениях; коллекционирование пластинок с мадригалами; совместная поездка с Анной на празднество в замке Джесуальдо, приуроченное к 400-летию трагического события.

«Траурный мадригал» — едва ли не единственный для Херлинга пример законченного и, главное, результативного «расследования». «Пара» «следователей» находит «разделительную линию между горячим человеком счастливой молодости и отшельником, ищущим места во вдруг опустевшем мире» (10, 706). «Расследование» подводит к загадочному флорентийскому полотну, на котором муж прощает провинившихся любовников, сам моля Бога о прощении. Окончательно расходятся «конвенциальный» образ «князя-убийцы» с «внутренним человеком» Джесуальдо в его ежедневном страдании и покаянии.

Пытка временем, двадцатитрехлетним погребением заживо «снимается» магией звуков, целительных для Джесуальдо. Говоря о «конвульсивной горячке», темпераментности барокко, Анна, и вместе с ней рассказчик, видит «двух» Джесуальдо: первый, до дня убийства супруги, порывист и безудержен; второй — после роковой даты — покорен судьбе и бесстрашен. Поздние мадригалы, по рассказчику, пронизаны «холодом, ледяным холодом». Если представить Караваджо, который после всех безумств «придал своему растревоженному искусству классическое равновесие спокойствия и одиночества», по Грудзиньскому, получится «двойник» Джесуальдо (10, 706—707).

Предсмертный мадригал, вымышленный Херлингом, носит название «Смерть: желанная, благословенная». Это прозрачная аллюзия молитвенного обращения Франциска Ассизского к «сестре Смерти». Грудзиньский приближается к тому, чтобы назвать неоклассицизм автора мадригалов «францисканским» — прозревающим свет во тьме, примиряющим человека с болью и скорбью. Музыка, по автору, оптимистична, как ни одно из искусств. Она усиливает «веру в существование того света» (10, 713). Судя по рассказу «Зима на том свете.

### 1.3. Традиция западной классики: «Итальянские хроники» Стендаля

---

Лондонское повествование» (*Zima w zaświatach. Opowieść londyńska*, 1998) — «чародейство» музыкантов является, в конечном счете, единственным полноценным «замещением» загробного мира (12, 84). «Зима на том свете» не входит в группу произведений об Италии. Однако за собиранием «бранных останков истории» кроется попытка «воскрешения» образа первой супруги писателя Кристины Херлинг-Грудзиньской. В хрониках писатель начинает прозревать нечто тайно-интимное, автобиографическое.

Фабулой «Зимы на том свете» является период активного «общения» автора-рассказчика с покойной супругой на стыке 1999 и 2000 годов. «Потусторонний» диалог влюбленных Е. Беньковская сопоставляет с поэзией романтиков<sup>137</sup>. Развивая логику сопоставления, назовем рассказ лондонскими «дзядями». С годами усиливается память Херлинга о трагической осени 1952 года. Предельная краткость «любовных» записей «Дневника» говорит вовсе не о том, что писатель изредка вспоминает «К.» (Кристину). О сокровенно-личном автор, как правило, умалчивает; разве что иногда избыток чувств к покойной жене прорывается на поверхность текста. Как свидетельствует автор очерка «Рембрандт в миниатюре»: «Чем больше любовь, тем меньше слов» (7, 171). Ежи Стемповский, предшественник Грудзиньского, вел дневник-письмо «Записки для призрака» (1940—1941), адресатом которого была его покойная подруга Людвика Реттингер. Точно так же в «подводном течении» «Дневника, писавшегося ночью» спрятан «секретный» адресат — «тень К.». В подтверждение автор описывает случай, имевший место в римском кафе: «За соседним столиком сидят две девушки; видя разложенные листы бумаги и карандаш, одна говорит другой шепотом и смеясь: «Будет писать любовное письмо»» (6, 43). И действительно, за этой сценкой следует воспоминание о счастливом римском периоде супружеской жизни, прустовская попытка «остановить время».

---

<sup>137</sup> *Bieńkowska E.* Op. cit. S. 48.

Первое из недописанных, прерванных «писем» к К., черновиков «Зимы на том свете», датировано 22 декабря 1972 года: «Это был не сон, в любом случае не только сон. Вечером всю шел дождь, ударяя в окна тонкими водянистыми жгутами. Хотелось заставить себя читать, но резь в глазах была столь болезненной, что я погасил лампу. Не закрыл глаза, точно не закрыл, но несмотря на это как бы нажатием кнопки отключил сознание: от сна был в этом распад времени на клочки, соединенный с амнезией настоящего; от яви — рассеяние тьмы за окном, умытым дождевой водой, подобно снятию плотной завесы. Я видел сквозь дождь нашу лондонскую улицу, людей как на картинах Бэкона, поворот вверх к парку, вниз к кладбищу. Внезапно зажегся свет, стояла возле меня Л. (вторая жена Лидия. — *Л. М.*). Говорит, что я бредил» (3, 246). Таков зачин лондонских «дзядов», описывающий погружение в транс и моментальный выход из него, первую безрезультатную попытку контакта с «тем светом». Для завязки здесь необходимо долгое самоотключение, рассеяние внешнего зрения при обострении внутреннего видения. Можно быть или «там», или «тут». «Мост» между мирами шаток, с него то и дело приходится сходить. В виленско-ковенских «Дзядях» Мицкевича есть четверостишие: «Кто в грядущем хочет скрыться, / Кто не мог забыть о старом, / Бросив мир, иди к гробнице, / Мудрость брось, вернувшись к чарам»<sup>138</sup>. Радикальный романтический призыв «иди к гробнице», конечно же, не служит руководством к действию. Разрыв с настоящим Херлинг считает пагубным. Но память зрительная, порождая образ за образом, сама «пишет» рассказ о новых «дзядях». Задумав его в конце 1972 года, Грудзиньский спустя четверть века берется за перо.

Думал ли Херлинг-Грудзиньский о мемуарах, посвященных поздней лондонской осени 1952 года? Нельзя исключить такой возможности, хотя писатель не снял грифа «секретно» с этого мрачного периода жизни. В рассказе «Зима на том свете...» он делает упор не на событиях, а на сопутствующих им

---

<sup>138</sup> *Мицкевич А.* Избр. произв.: В 2 т. / Пер. Л. Мартынова. М., 1955. Т. 2. С. 94.

### 1.3. Традиция западной классики: «Итальянские хроники» Стендаля

чувствах. Перед нами пример работы «эмоциональной» памяти, вроде стэндалевского «Анри Брюллара» (4, 261). Следуя закону «растяжения» развязки (сосредотачиваясь на обстоятельствах «после» трагической кульминации), писатель демонстрирует волнообразный процесс воспоминания, которое медленно возрождает образ Кристины и внезапно разрушает созданное (по образцу декабрьской записи семьдесят второго). «Зима на том свете» отвечает статусу послесловия к ненаписанным, «молчаливым» воспоминаниям<sup>139</sup>. Послесловия, в котором все неопределенно, недосказанно, не решено.

Действие происходит в «полуночном» (зимнем) Лондоне, выступающем на писательской «карте» антиподом «полуденной» (летней) Италии. Этот «город смерти» долгое время избегается, к нему чувствуется неприязнь<sup>140</sup>. В «Зиме на том свете» — слабое эхо былых предубеждений. Но независимо от того Лондон попадает в категорию «нереальных городов» — таких, как «умышленный» Петербург Достоевского или Венеция, «самый диковинный город на свете», по Томасу Манну. Лондон «призрачен» для Херлинга-Грудзиньского, пишущего рассказ «с чувством неуловимости действительных явлений», погружения во «вторую жизнь» — с ее «галлюцинациями», «видениями» (12; 64, 71, 73). Лондон — символическое место «засвятов»<sup>141</sup>. В момент действия город переживает мистический бум, на фоне которого автор-рассказчик предпринимает

<sup>139</sup> Смежную жанрово-композиционную форму «молчаливой автобиографии» писатель вводит в повести «Белая ночь любви».

<sup>140</sup> *Herling-Grudziński G.* Najkrótszy przewodnik po sobie samym. Kraków, 2000. S. 54—55.

<sup>141</sup> «Zaświaty» (пол.) — «тот свет», «загробный» или «запредельный» мир. В лексиконе Херлинга «засвяты» — синоним «дзядов», при том отличии, что поэтически воссозданный Мицкевичем обряд архаичен, а явление, которое исследует Херлинг-Грудзиньский, имеет место в мире «переоценки ценностей», «смерти Бога». Литературным «покровителем» модернизированного «обряда» выступает уже не поэт-романтик Мицкевич, а писатель-реалист Генри Джеймс, населивший мир своих повестей призраками (см., напр., «Оборот винта»).



попытку связаться с покойной. На пути в Лондон и из Лондона дважды сталкивается с авиапассажирами из вымышленной секты «засвятóвцев». По автору, «засвяты» — всеобщая идея конца XX века. Угроза перенаселения планеты, вопреки Мальтусу, коснулась вовсе не живых. После революций, войн, крематориев Европа густо «заселена» тенями погибших, с которыми пытаются войти в контакт уцелевшие<sup>142</sup>. Грудзиньский оспаривает тезис о религиозном равнодушии современного человечества. Но автор находит дистанцию по отношению к сектантству как способу «формализации» и «легализации» религиозных чувств<sup>143</sup>. Сектантство, убежден Грудзиньский, несет угрозу профанации, убийства веры.

Рискованно одному отправляться в «засвяты». Автор, прошедший полосу одиночества (после смерти К.), нуждается в спутниках. Появление Джейн мотивировано предписанием лечащего кардиолога: «...Чтобы я никогда не жил один» (12, 56). Американка Джейн одинока. За год до момента действия ее муж Стивен покончил жизнь самоубийством. Любовь к теням, независимо от возраста и от давности кончины супругов, сближает Джейн с автором-рассказчиком: они заключают платонический, «невинный» союз (12, 67). Джейн — вымышленная героиня<sup>144</sup>, в которой автор находит портретные сходства с К., общность в мимике, жестах, привычках. В авторском воображении рождается облик героини-посредницы между мирами. С одной стороны, Джейн — представительница мира действительного, с другой, привидевшийся «двойник» К.

Духовной «спутницей» автора-рассказчика является «Л.». С ее прототипом, Лидией Челкош, Херлинга связывала многолетняя дружба, духовное родство (Лидия называла писателя приемным сыном). Л. — одинокая жительница Лондона, давно

---

<sup>142</sup> «Потусторонность» стала одним из знаков военного поколения («колумбов»), к которому принадлежал Херлинг-Грудзиньский. Например, Ружевиц говорит о «безумцах» с того света, из года в год «накреныющих» ладью жизни.

<sup>143</sup> *Herling-Grudziński G. Bolecki W. Rozmowy w Neapolu. S. 66.*

<sup>144</sup> *Ibid. S. 67.*

### 1.3. Традиция западной классики: «Итальянские хроники» Стендаля

похоронившая сына<sup>145</sup> и мужа. В момент действия 98-летняя Л. лежит в доме престарелых, едва подавая признаки жизни. Посещение Л. по просьбе лечащего врача — цель авторского приезда в Лондон. Л., как и Джейн, принадлежит функция посредническая — она «передает привет» от К. (12, 68). Образ немой обитательницы «засвятов» олицетворяет глубокую старость, в которой человек «выпадает» из настоящего.

«Сопутствует» автору-рассказчику и старый знакомый Макс Брунер, лечащий врач Л. с шутливым мифическим прозвищем «Харон» (12, 54). Служебная посредническая функция «Харона» заслоняется трагедией его дочери Лизбет. Убитая мужем-маньяком (что выясняется лишь к концу), она долгое время считается «живой». Отец получает «весточки» сначала из Канады, потом из Южной Африки (на самом деле подложные письма отправлял муж-убийца). Отец дважды теряет дочь: более пяти лет она для него не живая и не мертвая, ожидание приводит лишь к расставанию с иллюзиями и пустоте. Тщетная надежда доктора Брунера — один из самых страшных, пронзительных примеров одиночества.

Антагонист духовного «союза» автора-рассказчика с Джейн, Л., Максом Брунером — маньяк-экстрасенс Ральф Моррисон, бывший супруг Лизбет. С ним в рассказ вводятся элементы уголовной хроники, контрастирующие с сентиментальными путешествиями в прошлое. Воспоминания о К. изобилуют отступлениями, это поток мыслей, чувств, фантазий. Уголовная хроника (см. раздел VIII), наоборот, лаконична, предметна, недвусмысленна. Процесс над Моррисоном равен пробуждению, он обрывает «бесконечную» череду снов, грез, видений. Рассказчик, Джейн, Макс Брунер (последний особенно болезненно) возвращаются из «засвятов» в действительность. Сам Моррисон как бы остается «по ту сторону». Автор озвучивает его «кредо» — последнее слово перед судом: «Покидаю без сожаления этот ничтожный мир. Верую в жизнь по-

---

<sup>145</sup> Анджей Челкош, переводчик «Иного мира» на английский язык, покончил жизнь самоубийством.

сле смерти (дословно "w zaświatach". — Л. М.) (12, 83)<sup>146</sup>. Моррисон в роли «засвятовца» — вот разгадка его личности. Он вовсе не материалист, полагающий сущность бытия в бесконечных комбинациях атомов и молекул, о чем, казалось, могли свидетельствовать его эксперименты на останках убитых. Демоническое спокойствие говорит о вере Моррисона в переселение душ. Смертная казнь для него — средство *самоубийства* (неслучайна действительная форма глагола «покидаю» — "opuszczam").

Портрет Моррисона, изобилуя яркими, гиперболизированными чертами, не вписывается в «ординарный» тип преступника<sup>147</sup>. Автор-рассказчик, пребывая в смутных предчувствиях, изучает эту странную, фантастическую внешность; на процессе (в отличие от Джейн, избегавшей смотреть в сторону обвиняемого) он буквально «установился» на Моррисона (12, 82). В нарочито преувеличенном внимании рассказчика сказана одна из тенденций творчества писателя — быть «портретистом зла».

Моррисон — демоническая версия Дон Жуана, современное подобие Франческо Ченчи из «Итальянских хроник». Как и этот отталкивающий персонаж Стендаля, Моррисон считает себя неуязвимым. Ничем не ограниченное своеволие ведет к извращенным прихотям: Ченчи не скрывает желания «иметь перед глазами могилы своих детей»<sup>148</sup>; Моррисон впадает в причуду коллекционирования: уничтожая тела, хранит в тай-

---

<sup>146</sup> Прототипом Моррисона был лондонский маньяк-убийца конца 1940-х годов, банковский работник, «специализировавшийся» на одиноких женщинах. По Херлингу, его последняя фраза: «С удовольствием покидаю этот мир, полный таких глупых предрассудков». См. об этом: *Herling-Grudziński G. Bolecki W. Rozmowy w Neapolu*. S. 64.

<sup>147</sup> «Высокий, плечистый», «атлетическое телосложение», «длинные бакенбарды», шея «длинная, как у жирафа», глаза, которые «пылали и искрились» (12, 68).

<sup>148</sup> *Стендаль*. Указ. соч. Т. 5. С. 71.

### 1.3. Традиция западной классики: «Итальянские хроники» Стендаля

---

нике «гардероб жертв» (12, 79). «Рефлекс» коллекционера проявляется и в зале суда: Моррисон рисует один за другим портреты присутствующих, причем сам акт рисования выглядит зловещим, походит на выбор новой жертвы. Перед нами тип Дон Жуана, не способного одуматься, раскаяться, ужаснуться своим делам и помыслам. Стендаль был уверен, что «лишь христианская религия придала Дон Жуану нечто сатанинское»<sup>149</sup>. В принципе не разделявший антиклерикальных взглядов Херлинг-Грудзинский видел питательную почву безбожного «донжуанства» в издержках религиозного воспитания, ведущих к обособлению и сектантству. Отцом Моррисона (мясником по основному роду занятий) владел жар религиозной проповеди с преувеличенным пристрастием к кровавым сценам страстей Господних. «Кровожадность» (12, 80) отца перешла к сыну, исчадию ада под маской respectable английского джентльмена<sup>150</sup>.

Моррисон — не конкретный характер, а обобщенная, символическая фигура, персонификация внутренних состояний (подобная персонажам декадентской драмы). В данном случае — страха перед одиночеством, смертью. Моррисон пытается разделить героев, уничтожая их поодиночке. Так гибнет Молли — последняя жертва гипнотизера. Джейн и автора спасает их неразлучный «союз» перед тем светом. Из дела Моррисона выходят невредимыми лишь они, выступая на процессе свидетелями второго плана. Сильнодействующим «средством» против гипноза становится визит агентов Скотланд-Ярда. Не без иронии оценивая их преувеличенную подозрительность, автор-рассказчик ироничен также к себе, к тщетным и рискованным попыткам наладить регулярный контакт с тем светом.

Итак, развитие любовной линии «итальянских хроник» ведет Херлинга к рассказу «Зима на том свете». Тематически не связанный с Италией, он проникнут духом Стендаля. Продол-

---

<sup>149</sup> Там же. С. 61.

<sup>150</sup> Напрашивается сравнение образов Моррисона и Траузига («Пожар в Сикстинской капелле», рассмотренный в разделе 1.4).

жая его психологические искания, Грудзиньский открывает пятый тип любви (наряду с влечением, страстью, тщеславием и плотской любовью) — это бесплотная любовь к тени. Молчаливая «кристаллизация» романа с К. вершится на всем пространстве «Дневника», чтобы увенчаться сентиментально-автобиографическим рассказом с неожиданным детективным финалом.

Традиции Херлинга-Грудзиньского проявляются не в копировании готовых образцов «Итальянских хроник» Стендаля, а в их целенаправленной трансформации. Проза о любви не могла быть написана иначе как «с оглядкой» на творчество французского классика, влюбленного в Италию. Но Херлинг будто извлекает новые смыслы из «Итальянских хроник». Этот цикл произведений ценен для Херлинга не только воспроизведением «местного колорита» и нравов XVI века. Стендаль для Херлинга-Грудзиньского прежде всего исследователь вечных, неизменных законов человеческой души. Здесь польский автор даже вступает в противоречие со взглядами французского реалиста, который ставил законы психологии в историко-социальный контекст. Поэтому действующими лицами «хроник» Херлинга становятся представители разных народов (итальянцы, русские, англичане, американцы) и эпох (XVI—XX веков). Херлинг-Грудзиньский показывает природу человека в состоянии высшего эмоционального напряжения. Его «хроники» — это экзистенциалистские притчи о «пограничных ситуациях» любви, страдания, вины, отчаяния и смерти.

#### 1.4. Искусство Запада и России: венецианский «перекресток» традиций

Произведения Херлинга-Грудзиньского о мастерах слова, кисти, звука (например, о Джесуальдо) дают примеры культа искусства, «служения красоте», по Ж. Маритену. Вдохновение художника французский философ считает отблеском Божественного совершенства, в творческом экстазе игнорируются

#### 1.4. Искусство Запада и России: венецианский «перекресток» традиций

доводы «благоразумия». Но ложно творчество «под стеклянным колпаком» — когда в пренебрежении человеческие чувства. «Никакая стена разделения, — пишет Ж. Маритен, — не изолирует потенции искусства от внутреннего универсума желания и любви, населяющих человеческое бытие»<sup>151</sup>.

В «искусствоведческой» прозе писателя часты отзвуки маритеновской эстетики (произведение искусства понимается как знак Божественного присутствия в жизни человека). Но есть и полемический антитезис: произведение искусства настолько «пропитано» «блеском и нищетой» земной жизни, что даже шедевр может быть «испорчен», «отравлен» дурными помыслами и поступками человека («Серебряная Шкатулка»). В сознании греховности искусства Херлинг делает шаг в сторону экзистенциализма, — в частности Витольда Гомбровича. Но и с автором «Фердидурке» Херлинг полемизирует: преклонение перед искусством — не «формальная» межчеловеческая игра, а разновидность молитвы, в которой человек заново обретает себя перед лицом абсолюта.

Трактатом-параболой об искусстве является повесть Херлинга-Грудзиньского «Белая ночь любви» (*Biała noc miłości. Opowieść teatralna*, 1999). В ней достигает апогея «венецианская» линия творчества. Это повесть о людях искусства, влюбленных друг в друга и в Венецию. Венеция для них — гениальный «текст» искусства, земное отображение Божественной красоты. Но, с другой стороны, — прекраснейший из «цветов зла».

Херлинг «олицетворяет» Венецию, наделяя ее женственными чертами. Окруженная именитыми поклонниками (целыми поколениями европейцев, «влюбленных» в город на лагунах), Венеция не перестает удивлять нескончаемыми метаморфозами. Существует опасность затеряться в толпе тайных или явных «воздыхателей». По словам Грудзиньского, есть разряд «холодных», «равнодушных» к Венеции (Монтень, Стендаль, Спенсер). Тех, кто боится впасть в банальность комплиментов.

---

<sup>151</sup> *Маритен Ж.* Ответственность художника // Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991. С. 179.

Зато есть «безрассудные», которые вступают в бой, не страшась ничего (Байрон). Существует также категория «недоверчивых», как Генри Джеймс в «Письмах Асперна». Те «присматриваются к Венеции... медленно влюбляются в нее, чтобы, наконец, «венецианскость» проникла в глубь их романов и рассказов своей загадочной атмосферой» (7, 424). Грудзиньский в рассказе «Венецианский портрет» (*Portret Wenecki, 1993*) и в повести «Белая ночь любви» пошел по пути, проторенному Джеймсом.

Херлинг пишет о неудачах поэтов и писателей в попытках запечатлеть облик города. По его словам, Венеция «так заросла плесенью литературы, что ни одно новое слово не пробьет к ее спящим и грезящим вне времени стенам». Неудача подстерегает и Херлинга-Грудзиньского: в 1974 году он сообщает, что как бы «расплылся... трехкратно набрасываемый «венецианский» рассказ» (4, 118). По автору, «романы» многих литераторов с Венецией не могут толковаться иначе как аллегии, притчи, параболы. Речь в них идет о драме невыразимости, вечной борьбы мастера с собой и неподатливой формой. Венеция является городом-универсумом. По Херлингу, путь к его разгадке лежит не через многословие, а через особый «язык» молчания — в этом смысле польскому писателю ближе всего Гуго фон Гофмансталь, тоже поклонник Венеции. Но литература «в нулевой точке» — скорее гипербола, чем данность. От «абсолютного» молчания путь ведет к новым усилиям — к опыту очеловечения города-вселенной.

«Венецианский текст» исторически «привязан» к эстетическим играм барокко и декаданса. Городской текст в литературе традиционно метафоричен («конкурс метафор», по Бродскому<sup>152</sup>). Одну из «венецианских» записей польский автор жанрово обозначает как «стихотворение в прозе» (7, 423). Улавливая суть города, он парафразирует универсальные метафоры: «Мир — театр» и «Жизнь есть сон». Венеция для Грудзиньского есть город-видение, нескончаемый лабиринт

---

<sup>152</sup> Бродский И. Д. Набережная неисцелимых. СПб., 2007. С. 156.

#### 1.4. Искусство Запада и России: венецианский «перекресток» традиций

«эх, отголосков, светотеней, зеркальных отражений». Это стареющий, умирающий город руин, «чудесная гробница», все еще способная удивлять и восхищать. Хотя миф Венеции назван «угасающим», сам акт «угасания» скрывает в себе репродуктивную способность, что подтверждают тексты Джеймса, Т. Манна, да и самого Херлинга-Грудзиньского.

Исток писательского мифа кроется, однако, не в «чистом» искусстве, а в гражданственной литературе. В эссе «Спасенная Венеция» (*Wenecja ocalona*, 1964) пересказывается набросок одноименной драмы Симоне Вейль (написанной в 1940—1942 годах). Ключевым рефреном эссе задана предсмертная фраза героя драмы: «До чего же прекрасен в моих незрячих глазах этот город!» (8, 221). Именно в ней мы обнаруживаем экзистенциалистское зерно венецианского мифа. Венеция Херлинга является городом «пограничных ситуаций», городом старости, смерти (ср. новеллу Томаса Манна «Смерть в Венеции»). Цитата Вейль как нельзя лучше подошла бы полуслепому Лукашу Клебану («Белая ночь любви»). Но герой «Спасенной Венеции» снимает с себя чары — персонажи Грудзиньского, наоборот, живут и воскресают во сне. Очарованные Венецией, они видят ее «глазами души». Для персонажа Манна венецианские флюиды смертельны (в соответствии с декадентским видением злой, разрушительной красоты). В произведениях Херлинга Венеция может быть катализатором, но не причиной катастрофы — символом любви, красоты не губительной, хоть и обманчивой.

Мифообраз Венеции перекликается с историософской концепцией стареющей Европы. Как парафраз «Заката Европы» Освальда Шпенглера и антитезис «Спасенной Венеции» Вейль читаются, например, строчки: «Если... Венеция не будет спасена, Европа заболит "психическим отравлением"; так психиатры определяют состояние людей, которые не страдают, правда, бессонницей, но утрачивают способность видеть сны» (3, 103); «В каком-то смысле Венеция есть образ нашей цивилизации. Мы перейдем от сна к яви, когда *città lagunare*, не спасенная Венеция, опустится на дно моря» (4, 289); «Ве-



неция существовала и не существовала, владела самой идеей Европы и одновременно грозила исчезнуть, клонясь к закату» («Венецианский портрет») (61)<sup>153</sup>. Дитя века, современная Венеция похожа на существо, «брызжущее жизнью» и вместе с тем «зараженное смертью» («Белая ночь любви»). По Грудзиньскому, уникальный город Европы попадает в кризисную, «пограничную» ситуацию. Актуальна задача нового спасения Венеции. Только на сей раз угроза для ее камней идет со стороны моря. Венеция для авторов часто «непосильна», «обременительна» (219). Она «расплывается», не «застывая в знак». Будто идет спор с неподатливой морской стихией. Труд писателя напоминает строительство плотины. Здесь, возможно, кроется план «спасения Венеции». Но спасаемый «город на лагунах» никогда не будет спасенным. Находясь на границе моря и суши, он постоянно подвержен угрозе; более того, *смысл его существования — в вечной угрозе «не-существования»*. Поэтому «венецианский текст» выполняет функцию эсхатологической параболы.

В рассказе «Венецианский портрет» лирические озарения и эсхатологические пророчества материализуются, «очеловечиваются». Пишется «портрет» города. Венеция обретает черты женщины — кокетливой, загадочной, непредсказуемой. Задолго до Херлинга был подмечен «яркий "индивидуализм" итальянских городов»<sup>154</sup>. «Характеры» Венеции, Рима и Неаполя после войны описывает Херлинг-Грудзиньский. «Портрет» Неаполя напоминает стилизацию полотен Риберы: человек «со страдальческой улыбкой», «с лукавой и насмешливой покорностью». Рим — в духе экзальтированного искусства Караваджо — являет портрет бедняка «с гримасой отчаянной паники», «вдруг потерявшего все, что у него было, а оставшееся готового отдать за то, чтобы просто выжить». Зато

---

<sup>153</sup> Херлинг-Грудзиньский Г. Горячее дыхание пустыни. Белая ночь любви. М., 2000: Цитаты здесь и до конца раздела даются из этого издания с указанием страницы в тексте.

<sup>154</sup> Муратов П. П. Образы Италии. М., 1994. С. 29.

на «портрете» Венеции видна «неподражаемая элегантность, достоинство и тайное высокомерие недотроги, города настолько гордого, что никто не осмелится поднять на него руку» (60—61). У истоков этой «аналитико-психологической» разновидности жанра — портреты венецианца Лоренцо Лотто.

Главной героиней «Венецианского портрета» является графиня Джудитта Терцан — «воплощение Венеции», «сама Венеция» (62). Все в ее биографии символично: женщина не первой молодости, но по-прежнему обаятельная; аристократка плебейского происхождения, «оберегавшая свою таинственность»; любящая мать, способная обожествить и увековечить в памяти преступного сына. Она портретистка (вернее, копиистка) и вместе с тем «живой портрет» (63). В трактате Стендала «О любви» говорится, что любовь женщины (если она подлинная) не знает препятствий. В случае этого рассказа — не знает препятствий из сферы морали. Как становится известно, Альвизе, сын Джудитты, запятнал себя сотрудничеством с фашистами, совершая убийства. Случайно увидев его лицо, рассказчик поражен превращением ангельского лика ребенка (запечатленного портретом) в застывшую маску «концентрированной ненависти» (67). Альви погибает от пули мстителя. Графиня не только чтит память сына, но и пишет идеализированный «Двойной портрет» мальчика-ангелочка и сильного, волевого мужчины. В дальнейшем эта работа выдается за сенсационную находку — полотно Лотто; спустя годы графиня сама признается в содеянном, мотивируя свои поступки желанием «оставить миру портрет утраченного и возлюбленного (*amatissimo*) сына». Движимая любовью графиня создает «два благородных, непреклонных, покоряющих своей красотой лика зла» (75—76). Это живописные «цветы зла», в которых любовь оправдывается любовью, красота — красотой; ни та, ни другая из них не получает нравственного оправдания. Отсюда эсхатологический подтекст «Венецианского портрета».

Город текучий, многоликий, «безъядерный» Херлинг запечатлевает в жанре повести. «Белая ночь любви» — это не только произведение о Венеции, но и о Варшаве, Гродно, Ле-

нинграде, Лондоне... В названии скрещиваются, отражаясь друг в друге, разные тексты. Во-первых, «сентиментальный роман» Достоевского «Белые ночи». В связи с этим текстом — трехстишие из стихотворения «Цветок» Тургенева в качестве эпитафии не только к «роману» Достоевского, но и к «повести» Грудзиньского («Иль был он создан для того, / Чтобы побыть хотя мгновенье, / В соседстве сердца твоего?...»). Неслучайна также лексическая смежность: «Белая *ночь* любви» — «Дневник, писавшийся *ночью*». Образ белых ночей свидетельствует о преобладании «светлых» тонов. Следовательно, сочетание «белая ночь любви» — антитеза «темной любви к самой несчастной земле» — к отчизне (стихотворение Чеслава Милоша «В Варшаве»). Херлинг выносил и выкристаллизовал идеал «белой» любви, свободной от горьких чувств, страдания, боли. Это едва ли не единственный пример «чистой» фантазии в творчестве Херлинга-Грудзиньского (отсюда «нереалистический» эпитафия к первой части из чеховской «Чайки»: изображать жизнь «такою, как она представляется в мечтах»).

«Белая ночь любви» имеет дихотомическую организацию: на две части делится как основной текст, так и эпилог; «двухгеройно» само повествование. Как и в диптихе «Створы алтаря», автор изображает границу смерти и воскресения, борьбу света с тенью, святости с грехом. Эта дихотомия стала константой прозы Грудзиньского 60—90-х годов. В «Белой ночи любви», при сохранении этой константы, на передний план выходит оппозиция Восток — Запад. Сопряжение культур и цивилизаций обуславливается историческо-, географическо-возрастными (молодость в Восточной, старость в Западной Европе) и культурными факторами (русские и западные традиции театрального искусства). Тогда как политически Восток и Запад разделены границами, в психологическом опыте героев они представляют собой нерасторжимое целое. Дихотомия «Белой ночи любви» — не только в соотношении истории постепенного умирания с рассказом о минутном возрождении,

но и в наличии «восточной» и «западной» частей повести: «Брат и сестра» и «Лица Венеции».

«Белая ночь любви» есть автобиографическая параболa. Лукаш Клебан — не «второе я» Херлинга-Грудзиньского, а кто-то «другой». Пути писателя и героя пересекаются: сначала в польской провинции (Кельце — Седльце: возможно, «рифмовка» тут неслучайна), затем в театральном Гродно, послевоенном Лондоне. Автор и герой — разного происхождения (Лукаш — русский по матери, поляк по отцу). Они раскрывают себя в разных сферах деятельности (герой «Белой ночи любви» — театральнй режиссер). Зато с первой страницы рождается устойчивая ассоциация Урсула — Кристина. Урсула, сестра Лукаша, смотрела на мир «большими зелеными глазами» (177); глаза того же цвета у К., Джейн («Зима на том свете»), что само по себе является красноречивой «случайностью». В тяжелые лондонские годы между Лукашем и Урсулой возникает «стеклянная стена» (210), что напоминает трагедию писателя. Автор изображает судьбу ровесников. Студенческие тридцатые в повести и в жизни соединены с Варшавой. В Гродно судьба вновь «сталкивает» героев с автором: «Мы видели набитые людьми фургоны, — вспоминает Лукаш, — которые бесшумно выезжали поздним вечером или ночью из ворот гродненской тюрьмы» (199). Херлинг-Грудзинский попадает сначала в гродненские, затем в витебские застенки НКВД, после приговора он отправлен этапом в Архангельскую область через Ленинград (куда герои повести попадают в совсем иных, радужных, обстоятельствах). Лукаш и Урсула после нападения Германии на СССР возвращаются из Гродно в Варшаву, становятся свидетелями поражения Армии Крайовой в 1944 году, оказываются в немецком плену, а затем в эмиграции (маршруты опять пересекаются). Кризис отношений героя и героини не переходит в трагедию благодаря вдохновенной игре обоих на лондонской сцене. Побеждая страх, искусство становится единственным смыслом существования.

Лукаш в части первой «пишет» «немую» автобиографию («немую» исповедь). Творческим условием он считает спо-

способность видеть, для него лондонский пейзаж — необходимый повествовательный «аккомпанемент» (211). Герою угрожает потеря зрения, поэтому, не вдаваясь в подробности, он торопится «писать» своего рода конспект. Лаконизм отвечает духу творчества Грудзинского. Вероятно, писатель конца 1990-х был на пути к жанру автобиографии<sup>155</sup>.

«Белая ночь любви» есть краткая хроника-сага XX века (события 1914—1998 годов) с последующей историей болезни (1998—2003 годы). Это промежуточный эпический жанр. Во-первых, к нему применим термин Г. Борковской: «Продолжительный рассказ (иначе: краткий роман, микророман)»<sup>156</sup>, — слово «микророман» («минироман») появляется в авторской беседе с В. Болецким<sup>157</sup>. Во-вторых, «Белая ночь любви» — это «повесть», судя по подзаголовку. Своей сравнительной событийной развернутостью она отвечает критериям среднего жанра (поэтому в качестве рабочего мы пользуемся термином «повесть»). В-третьих, «шкатулочная» конструкция является признаком новеллы в духе Боккаччо или Яна Потоцкого. Внутри «шкатулки» оказываются два внутренних монолога: «немая исповедь» Лукаша и внутренний монолог Урсулы в виде «безмолвных» маргиналий к книге Тони Таннера «Желанная Венеция».

В-четвертых, «Белая ночь любви» — это диптих. В нем совмещаются два рассказа-монолога. В «Белой ночи любви», в отличие от «Створов алтаря», не автономные, а соподчиненные части. В «Створах» намечается оптимистический переход от смерти к воскресению; в «Белой ночи» от воскрешения атмосферы молодости и любви — обратный переход к ощуще-

---

<sup>155</sup> См.: *Masłoń K.* Odwaga bycia pisarzem // *Rzeczpospolita*. Plus-Minus. 2000. N27. S. D1.

<sup>156</sup> *Borkowska G.* Nowela, opowiadanie, mikropowieść // *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1993. S. 726.

<sup>157</sup> «Это действительно первое произведение, имеющее объем микроромана, которое отличается от других моих рассказов тем, что его действие... охватывает целый век». См.: *Herling-Grudziński G., Bolecki W.* Rozmowy w Neapolu. S. 314.

нию старости и предчувствию кончины. Пессимистический вектор «театральной повести» выражается в размышлениях Урсулы над текстом Таннера: «А нельзя ли (спрашивала она себя) перенести в Венецию действие знаменитого рассказа Джеймса *Altar of the Dead*? Видимо, подспудно думая о такой возможности, Урсула настойчиво предлагала Лукашу идею инсценировки этого рассказа; она представляла себе одноактную пьесу по образу и подобию "Белых ночей" Достоевского — вместе они сложились бы в *динтих о любви рождающейся и умирающей*<sup>158</sup>. <...> Алтарь мертвых! Она жила в его объятиях расцветая, чтобы затем застыть любовным надгробием» (223). Но Венеция в «Белой ночи любви» — не только гробница, но и «воскресительница». Отсюда «пасхальные» аллюзии рассказа «*Pietà dell'Isola*». Скорбь Урсулы над ослепшим Лукашем напоминает плач Иммаколаты над Себастьяно. В обеих «театральных» сценах происходит чудо преодоления недуга: Себастьяно разрушает стену, отделяющую его от внешнего мира, Лукаш с Урсулой сливаются в прощальном экстазе «белой ночи в Венеции» — «ночи любви».

Повесть Херлинга идеально соответствует полифонической (в данном случае двухгеройной, двухголосой) модели прозы. Ссылаясь на Пиранделло, писатель подчеркивает принцип множественности оценок одного и того же явления<sup>159</sup>. Автора-повествователя, который «создает и молчит» (Флобер), заменяют два героя-комментатора. Лукаш — «косвенный» рассказчик первой части «Брат и сестра» (автобиографии в третьем лице), Урсула — «автор» монолога, развернутого парафраза рецензии Грудзиньского на книгу Таннера (1992). Слово о Венеции писатель вкладывает в уста женщины, демонстрируя в восприятии города на лагунах разницу женской и мужской «оптики».

<sup>158</sup> Курсив мой. — Л. М. Произведение Джеймса выступает здесь в сравнительном контексте с «Белой ночью любви».

<sup>159</sup> *Herling-Grudziński G., Bolecki W. Rozmowy w Neapolu. S. 314—315.*

В «безмолвном» жизнеописании Лукаш «путешествует» в прошлое — на восток Европы. Попытка обретения «утраченного времени» отождествляется со способностью охватывать мир всей полнотой чувств (как в «Пане Тадеуше», автор «*видит* и описывает»). В «театральной повести» есть зерно пасторали, идиллии, «селянки». Если Запад воплощает городское начало, то Восток (Рыбице и Гродно) — сельское, природное; «восточный» знак западной культуры — «Гроза» Джорджоне, явленная в доказательство того, что «бессмертие природы и смертность человека неотделимы» (230). «Белая ночь любви» как современная идиллия осознает первоисточником библейское предание об Адаме и Еве. Подобно Адаму и Еве, Лукаш и Урсула пребывают в хрупком земном раю, которому суждено погибнуть в 1939 и 1941 годах.

Лукаш и Урсула — брат и сестра, муж и жена. Христианской религией такие отношения названы греховными. Ревнуя, Лукаш не спас из воды первого возлюбленного сестры Богдана, что стало его тайным угрызением совести. В Лукаше живет сознание преступления, в Урсуле — бессознательное чувство вины. Адам и Ева XX века существуют в мучительной раздвоенности счастья и несчастья. Исследуя причину бездействия в момент гибели Богдана, Лукаш вскрывает «подпольный» пласт психологии и обращается за подсказкой к «Падению» Альбера Камю. Кламанс терзается мыслью о не спасенной им девушке-самоубийце — в похожей ситуации находится и Лукаш<sup>160</sup>. Более того, Урсула видится «в роли безмолвной парижской девушки... уже готовой к самоубийственному прыжку» (207). На протяжении всей повести герой испытывает страх потерять Урсулу, остаться одному. Здесь «пограничные» состояния вины и страха — у основ любовной «кристаллизации». Супруги не просто привязываются друг к другу, но «срастаются» друг с другом. Смерть одного означает не про-

---

<sup>160</sup> Эпизод из «Падения», очевидно, заимствован у Достоевского в сцене с Раскольниковым как свидетелем самоубийства незнакомки. Выстраивается цепочка аллюзий: «Преступление и наказание» — «Падение» — «Белая ночь любви».

сто моральную, но и физическую боль другого. Счастье всегда быстротечно, расплата — неотвратима. «Кристаллизация» (Стендаль) здесь обретает черты экзистенциалистской трагедии.

Города и веси, в которых жили либо останавливались герои, исполняют функцию биографических «вех»: Кострома — Рыбице — Варшава — Гродно — Ленинград — Лондон — Венеция. Они образуют восточно-западный «баланс». Варшава в сознании героев есть срединный город между Востоком и Западом (Лукаш вспоминает строчку из «Песни о Варшаве» Либерта: «Здесь ни Запад, ни Восток»). Другие города Востока и Запада образуют пары. Судьба героев подобна маятнику, перемещая их то в одном, то в противоположном направлении.

*Кострома — Рыбице.* Топонимические символы материнской и отцовской, русской и польской генетики Лукаша. Сведения о Костроме сужаются до информационной справки, а рыбицкий период жизни, наоборот, освещен лирически. Контраст мотивирован не «полоноцентризмом» Лукаша, а тем, что с городом Рыбице связаны первые четкие воспоминания, переживание утрат и радость обретения, самообразование и поиск себя.

*Гродно — Лондон.* Города самоутверждения. Гродно — город любовной страсти, Лондон — охлаждения. Гродно и Лондон контрастируют, как идиллия и драма. Гродно в «Белой ночи любви» — самое располагающее: скромный, но поэтический уголок «родной Европы», провинциальный, "*kresowy*"<sup>161</sup> центр польской культуры (которыми была богата Польша 1930-х годов). В «Кратчайшем путеводителе» писатель отзывается о Гродно очень тепло: «Я полюбил этот город, а моим симпатиям к нему способствовал, очевидно, тот факт, что я очень хорошо чувствовал себя в кукольном театре братьев Ярем, в котором нашел работу. Несмотря на то, что это было страшное время, там господствовала атмосфера доброжелательности»<sup>162</sup>. Лондон в сознании писателя ассоциируется с бременем эмиграции, одиночеством, смертью жены. Отсюда вывод: «Лондон —

<sup>161</sup> *Kres* — рубеж, граница (пол.).

<sup>162</sup> *Herling-Grudziński G.* Najkrótszy przewodnik po sobie samym. Kraków, 2000. S. 37.



прекрасный город, но свое пребывание в нем я вспоминаю как кошмар»<sup>163</sup>. Топонимическая оппозиция Гродно — Лондон перекликается с библейской историей грехопадения. Если Гродно — подлинный рай, то Лондон — рай потерянный. Гродно — всесильная молодость, Лондон — «век зрелости, век поражения» (Мицкевич). Именно в Лондоне герои обязаны трудиться «в скорби и поте лица». Но благодаря вдохновенной игре героям-актерам удается воскресить («хоть на мгновенье») утраченный рай молодости.

*Ленинград (Петербург) — Венеция.* Это «мифологизированная» пара русской и европейской культуры. Венеция и Ленинград — приморские рубежи Европы, граница между бытием и небытием, сном и явью. Это варианты «эксцентрического города на краю», собирающего вокруг себя «эсхатологические мифы»<sup>164</sup>. Они города-антиподы. В балтийской «жемчужине» Лукаш и Урсула побывали в «светлый» период «белых ночей», в Венецию приехали под рождественскую «ночь» года. Ленинград — город молодости, Венеция — старости. Херлинг и раньше считал: чтобы понять Венецию, нужно «приехать сюда осенью или зимой» (4, 289). В ее «размытых, подорванных водой домах» ищут пристанища те, кто хотел бы «собственное умирание привести в гармонию с умирающим городом» (4, 403).

Эта расстановка акцентов противоречит стереотипам: Венеции — города любви и карнавального веселья, Петербурга — «города смерти». Например, Стендаль писал: «...говорят, что в Санкт-Петербург надо ехать в январе, а в Италию — летом»<sup>165</sup>. Автор «Белой ночи любви» меняет местами эти плюсы и минусы. Ленинград — город востока («восхода»), Венеция — город запада («заката»). Но история Ленинграда (Пе-

---

<sup>163</sup> Ibid. S. 54.

<sup>164</sup> *Лотман Ю. М.* Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. СПб., 2002. С. 209.

<sup>165</sup> *Стендаль.* Указ. соч. Т. 10. С. 7.

#### 1.4. Искусство Запада и России: венецианский «перекресток» традиций

тербурга) неразрывно связана с западническими реформами, а «Венеция обращена своим лицом на восток»<sup>166</sup>. Отсюда уникальность городов как «крайних» точек соприкосновения цивилизаций.

Оппозиция Восток — Запад, наряду с топонимической символикой, раскрывается системой интертекстуальных знаков: аллюзий, цитат, эпитафий, а также «метатекстуальных» комментариев. Слышны голоса русских классиков и писателей Запада. Во втором эпилоге вспоминается неопубликованный опыт Лукаша под названием «Чехов — Кафка — Беккет». Этот последний выход повести к духовной цепи Востока и Запада Европы.

Сценическая версия «Белых ночей» Достоевского исполняет жизне- и сюжетостроительную функции. Без инсценировки в Гродно, затем в Лондоне, без «репетиции» «Белых ночей» в Венеции не было бы любовного романа длиной в жизнь. Лукаш — Мечтатель, Урсула — Настенька. Чары театра увлекают Урсулу из реальности (а она заключается в том, что герои — брат и сестра) в мир снов наяву. «Театр, — полагал Лукаш, — это либо особый, живущий по своим законам мир, нечто вроде замкнутого космоса человеческой драмы, либо изолированный эпизод, вспыхивающая и быстро гаснущая искра» (185). Лукаш тяготеет к первой концепции: его нововведения преследуют цель превращения «вспыхивающих и гаснущих искр» в «космос человеческой драмы», в замкнутые, устойчивые миры. В повести о Лукаше и Урсуле будто обрело плоть стремление «дописать» произведение Достоевского с намеренным удлинением развязки. Урсула, прочитав сценарий «Белых ночей», подсказала идею «купюры» (став автором идеи, которой Лукаш-режиссер позже удивит мир). Развязка — уход Настеньки от Мечтателя — показалась мало правдоподобной Урсуле: «Это невозможно. <...> У Достоевского тогда просто не было собственного опыта сентиментальных пере-

---

<sup>166</sup> Муратов П. П. Указ. соч. С. 560.

живаний. <...> На самом деле родилась вторая, настоящая любовь. Или тот, кого девушка ждет, не появляется вообще, или появляется слишком поздно. Первый вариант лучше. <...> Не вижу другого выхода — ведь *это пьеса для двоих: для тебя и для меня*» (197)<sup>167</sup>. В подтексте этих слов — опыт прочтения Стендаля. Любовь, по мнению французского классика, рождается и развивается по внутренним законам, ее не способен прервать тот или иной случай, обстоятельство. «Белые ночи» будто прочитываются глазами Стендаля. Действие «театральной повести» переводится из плоскости внезапных, скачкообразных решений в привычный ритм жизни, извечный *ритуал* любви, в котором участвуют лишь «я» и «ты».

Часть «Брат и сестра» — дань русскому классическому искусству. «Белые ночи» Достоевского — режиссерский дебют героя, драматургия Чехова — пик творческой карьеры. «Первая любовь» Тургенева — так и не осуществленная профессиональная мечта. Название «Брат и сестра» (*Rodzeństwo*) перифразирует «Три сестры». Поездка в Венецию несколько раз сравнивается с романтическим порывом трех сестер в Москву (см. 203, 223). В репертуаре Лукаша пьесы Чехова становятся профессиональной «библией», завещанной матерью Софьей Криспиной. Но из «царства необходимости» Лукаш переходит в «царство свободы», от обожествления — к эксперименту. Сторонник интерпретации произведений Чехова как драм экзистенции, режиссер устраняет эффект стреляющего ружья, помогая зрителю открыть перспективу повседневных отношений: «Чехов... не учел того, что традиционный «выстрел под занавес» ничего не решает. В жизни, безусловно, да, но театральная условность требует абсолютно иного решения» (201). Однако, вопреки мнению персонажа, театр и жизнь — сообщающиеся сосуды. «Стреляющих ружей» на сцене он сторонится потому, что боится разлуки с Урсолой в жизни. Чеховский театр видится ему искусством неторопливой, спокойной жизни без пугающих «вдруг». Однако в автобиографии (и в

---

<sup>167</sup> Курсив мой. — Л. М.

#### 1.4. Искусство Запада и России: венецианский «перекресток» традиций

событиях «эпилогов») «ружейных выстрелов» достаточно. Во-первых, внезапный отъезд и исчезновение матери Лукаша в СССР (что похоже на судьбу Цветаевой); во-вторых, смерть Богдана, сына управляющего из Рыбиц; в-третьих, небрежность медсестры Ивонны во время операции, стоившая Лукашу зрения; наконец, самоубийство Лукаша и Урсулы «по обоюдному согласию».

«Ружейные» развязки, последовательно устраняемые Лукашем-режиссером, позволяют вспомнить суждение Стендаля о политике как «пистолетном выстреле посреди спектакля». «Стендалевской» была опасная реплика в советской аудитории 1941 года: «К выстрелам из пистолета мы теперь слишком привыкли — вот чего Чехов не мог предвидеть» (201—202). Херлинг избегает выстрелов — вторжений прямолинейного реализма в «тонкую материю» чеховских пьес. Избегает политики — слишком мрачной темы для «сентиментального» повествования. «Белая ночь любви» — аполитичная повесть о политическом XX веке. Страшные события века (гитлеровское вторжение в Польшу, сталинские репрессии, варшавское восстание 1944 года) даны далеким, малозаметным фоном к продолжительной истории любви. Парадокс в том, что он и она живут во время глобальных несчастий, но в камерном пространстве чувственной любви и театрального вдохновения.

Перед нами «металитературный» текст о русской словесности, цельный монолог по проблемам жизни и творчества. Голоса Достоевского и Чехова сливаются в идее русской литературы, которую формулирует Лукаш: «Такой подсознательной веры в целительные свойства любви нет ни в какой другой литературе мира» (212—213). Это жизнеутверждающий урок героя, мораль автобиографии, символ веры, укрепляющий перед операционным испытанием. По мнению Лукаша, любовь — квинтэссенция жизни — помогает в трагических обстоятельствах не просто выжить, но открывает единственно возможный путь к счастью.

Запад в образе Венеции представлен барочным, одновременно «чувственным» и мистическим. Как в новелле Томаса

Манна «Смерть в Венеции», город на лагунах — не просто фон к действию, но магический «персонаж драмы», решающий судьбу героев. Ашенбах Манна и Клебан Грудзиньского переживают затмение здравого смысла: поведение в Венеции расходится с их принципами и даже является компрометирующим. Если Венеция Манна — «персонаж» в конечном итоге отталкивающий, то в «Белой ночи любви» она вопреки всему сохраняет свой шарм и благотворность. Совместный возглас Лукаша и Урсулы «Белая ночь в Венеции!» дан антитезой «траурной» новелле немецкого классика.

«Метатекстуальный» объем второй половины повести («Лица Венеции») создается включенными в антологию Таннера *портретами* Джорджа Гордона Байрона, Джона Рескина, Генри Джеймса, Гуго фон Гофмансталя. «Безмолвный» монолог Урсулы складывается из венецианских силуэтов-«медальонов». Если Достоевский, Чехов и Тургенев в «автобиографии» Лукаша создают согласное мировоззрение, то голоса Байрона, Рескина, Джеймса и Гофмансталя разнятся в воображаемой Урсулой полифонии. Опыт писателей есть индивидуальные частицы, «осколки» правды, которую не дано постичь целиком: «Венеция была городом разных, практически суверенных, независимых друг от друга элементов, мечтающих о том, чтобы слиться воедино» (202). Так, Венеция была, прежде всего, городом любви, для Байрона — к венецианкам, для Рескина — к гармонии архитектурных форм. С точки зрения Генри Джеймса (вызвавшего наибольший отклик Урсулы), Венеция есть одновременно апофеоз страсти и ее гибель. Наконец, Венеция Гофмансталя (близкая другу семьи Клебанов Тонино Тонини) — грандиозный театр масок. Как всегда, цифра «четыре» символизирует единство в разнообразии. Силуэты Байрона, Рескина, Джеймса и Гофмансталя соответствуют четырем типам любви, по Стендалю (плотской, влечению, страсти и тщеславию) и, возможно, четырем темпераментам. Суммируя, Урсула видит в городе образ несбывшейся любви (для однолюбивых многолика Венеция есть вечное ис-

кушение чувством неполноты жизни при вечном «желании и поиске целого»).

В «конкурсе метафор» ищет подходящую метафору и Урсула. Венеция, по ее мнению, не является ни магической «призмой», ни «зеркалом». Читательница антологии прозревает «лица» («портреты») города: «...У всех знаменитых городов, — размышляет она, — есть множество разных лиц, но лишь здесь они исподволь проникают в глубину души тех, кто живет в Венеции постоянно или поселяется на какое-то время» (219). Выходит, портреты Байрона, Рескина, Джеймса и Гофмансталя, знаменитого авантюриста Казановы, его последователя «барона Корво» суть «лица»... самого города. Может, Лукашу так важно быть зрячим, чтобы разглядеть их?! Подобно графине Терцан, Венеция — одновременно «портретистка» и «модель» для портрета. Однако город кроет не только «лица»-портреты, но и «личины»-маски.

В XVIII веке маска считалась «почти государственным учреждением» Венеции, а «комедия масок» — признаком ее художественной самобытности<sup>168</sup>. Актерская двуликость объясняет душу Венеции — с виду брызжущей весельем, на деле грустной и даже отчаявшейся. Олицетворением «существа» города выступает Арлекин Тонино Тонини — «слуга двух господ». Наследник Гоцци и Гольдони, Тонини знаменит по всей Италии как исполнитель одной роли. Веселящийся сам и веселящий других, Арлекин скрывает за маской трагедию одиночества, смерть дочери и жены. В масочном стиле, который не может «раскусить» Урсула, кроется пессимистическая философия жизни. В соответствии с ней каждый человек замкнут в «четырёх стенах» личной скорби. Не стоит исповедоваться в надежде на понимание. Вместо этого надо овладеть искусством имитации, ища утраченный смысл в чужом облике. Но маска угрожает стать не символом нового, а надгробни-

---

<sup>168</sup> Муратов П. П. Указ. соч. С. 23.

ем старого<sup>169</sup>. Тонино верен единственной роли «печального» клоуна — в этом смысле он «однолюб». Но это искусственная, почти рабская зависимость. Тонино оказывается в ловушке: не выходя за пределы образа, он «поглощается» театральной формулой жизни; это уже декадентское искусство «под стеклянным колпаком» (Маритен).

Противоположную философию утверждают герои повести. Она опирается на традиции русского театра. Лукаш и Урсула умеют *исповедоваться, священнодействовать* на сцене, выговариваясь без остатка, искренностью пробуждая сочувствие зрителя. Философия театра Чехова зиждется на открытости и свободе. Но в Венеции Лукаш «загипнотизирован» масками. Приверженность чеховскому искусству сродни последовательности Тонини, бесконечно шлифующему одну и ту же роль. Потому следом за маской ворона Лукаш надевает полагающуюся ему по статусу маску чайки. Но не случайно она кажется агрессивной. Одно дело — живая чайка как символ парящего воображения, другое — манекен. Мотив чучела (манекена) присутствует в пьесе Чехова, а в «Белой ночи любви» повторяется внутри разыгрываемой комедии масок. В критической ситуации Лукаш изменяет «Чайке», примеряясь к не любимому им «монументальному» театру. Неудачно пытается сменить обличье, подражая Тонини, но впадает в пагубные иллюзии. В трио Лукаш — Урсула — Тонини Херлинг-Грудзиньский вписал, на наш взгляд, спор глобальных концепций русского реалистического театра и западноевропейского театра масок. Это одна из причин, по которой «Белую ночь любви» мы можем назвать «восточно-западной».

Складывается впечатление, что автор ограничивается ролью «стенографа» — пишет повесть «под диктовку» героев. Например, заноса на бумагу «немую автобиографию». Именно Лукаш вводит вместо «последнего акта» термин «эпилог» (230). Таким образом, меняется канон: вместо «театрального»

---

<sup>169</sup> Результат жизни в маске — надпись на могильной плите «Арлекин и только Арлекин» (226).

— «протокольный». «Два эпилога» есть плод раздумий героя (которые «транслирует» автор): как умереть — вместе или по одиночке? Рефлексивность «Двух эпилогов» запечатлевается в эпитафии: «Конец? Одному Богу известно, что такое настоящий конец. А порой неизвестно и Ему» (*Венецианский аноним, XVII век*)» (235). Буквально совпадают начала эпилогов («До венецианского аэропорта слепца вместе с Урсулой сопровождал Арлекин...» и т. д.). Расхождение мы видим лишь в десятом предложении: «И деликатно, но решительно высвободил свою руку из руки Урсулы...» (эпилог 1-й «Жизнь есть сон») — «И своей широкой ладонью накрыл маленькую ручку Урсулы...» (эпилог 2-й «На смертном одре»). От знака внимания (или равнодушия) зависит, как проведут остаток дней герои, останутся ли родными или будут чужими друг другу. В том, что Лукаш «высвобождает руку» в первом эпилоге, есть резон: он готовит себя и Урсулу к вечной разлуке. Обратный жест выражает уверенность, что разлуки (т. е. смерти) не произойдет, веру, что «смерти нет» и что любовь «сильнее смерти».

Сравним концовки эпилогов. В первом («Жизнь есть сон») сохраняется протокольный стиль: умирает Лукаш, спустя полтора года — Урсула, дом переходит в собственность театрального общества в качестве приюта для престарелых актеров. Во втором («На смертном одре») протокол превращается в гимн «вечной любви» (246). Перед нами вариация смерти современных Ромео и Джульетты<sup>170</sup>. В поляризации эпилогов выступает кардинальная оппозиция Восток — Запад. Но на сей раз понятие «Запад» объемлет не только страны Западной Европы, но всю европейскую, христианскую цивилизацию. С понятием «Восток» ассоциируются индуистские и буддийские традиции. Их олицетворяет заботливая служанка индуска Мэри. В конце эпилога индийский «хор» исполняет над могилой песнь любви, которая не умирает (ср. Песнь Песней из Ветхого Завета). Таким образом, выражена мечта о всемирной религии, которая соединит веру Запада (христианство) с веро-

<sup>170</sup> *Herling-Grudziski G., Bolecki W. Rozmowy w Neapolu. S. 313.*



ваниями Востока (индуизм, буддизм). То, что Лукаш и Урсула совершают «с обоюдного согласия», ортодоксальное христианство оценивает как грех. Поэтому на погребении во втором эпилоге нет православного священника (русский по матери, Лукаш был православного вероисповедания). Лукаш и Урсула переступают границу христианской обрядности. Тела усопших *кремируются* (в соответствии с традицией Востока, а также со спецификой мира «после Освенцима»). Согласно индуистским и буддийским представлениям, души Лукаша и Урсулы переходят из одной формы жизни в другую, совершая вечное путешествие.

В погребальных процессиях «Двух эпилогов» глобальное значение имеют слова из «Чайки»: космологической фантазии Треплева и монолога Нины Заречной. «Христианская» исповедь Нины Заречной звучит в первом эпилоге: «Умей нести свой крест и веруй». Выдержка из пьесы Треплева о «мировой душе» (близкая буддийским и индуистским представлениям) — во втором: «Все жизни, свершив печальный круг, угасли...» и т. д. По замыслу «Белой ночи любви», между двумя монологами простираются «огромные просторы чеховского мира» (241). Жизненная философия Чехова, значение которой, по Херлингу, трудно переоценить, парадоксально увидана здесь местом встречи мирочувствования Востока и Запада.

Повесть «Белая ночь любви» отражает крайне сложный, противоречивый взгляд на искусство. С одной стороны, в нем герои не просто обретают себя, но находят отблеск Божественной истины. С другой — искусство граничит с искушением (отсюда сходство героев с Адамом и Евой). Почему Херлинг-Грудзиньский написал «театральную» повесть (а не «живописную» или «музыкальную»? С одной стороны, театр как синтез слова, звука и «картины» отражает универсальность искусства («жизнь — театр», по Шекспиру). С другой — жизнь актера, как никакая другая, ассоциируется с лицедейством. Ленинград (Петербург) — это «театральные декорации». Венеция — тоже. Даже эпилоги «на смертном одре» будто происходят на сцене. Естественно, актерская жизнь далека от

#### 1.4. Искусство Запада и России: венецианский «перекресток» традиций

жития. Ее трудно уместить в рамки маритеновского «служения красоте» без остатка. Можно говорить о христианской живописи, музыке, о христианской литературе. Но возможен ли христианский театр? Начиная со Средневековья, театр находился в оппозиции к христианской ортодоксии, был эстетическим воплощением ереси. Только эпоха Барокко (Кальдерон) предприняла попытку сблизить искусство театра с ортодоксально-христианским мирозерцанием. Новым словом стало творчество Чехова. Его театр, по Херлингу, стал религиозно-эстетическим откровением конца XIX — начала XX века. Религиозность автора «Чайки» представляется Херлингу-Грудзиньскому глубочайшей. Она чужда нетерпимости, и в этом Херлинг видит неоспоримое достоинство великого художника слова.

#### **1.5. Философы Западной Европы глазами восточного европейца**

Среди «невербальных» искусств Херлингу-Грудзиньскому ближе всего живопись. Это совсем не «постороннее» увлечение: зрительный образ для Херлинга находится в ближайшем родстве со словом. Описывая или просто упоминая портреты, пейзажи, произведения сакральной живописи, Грудзиньский создает «коды» литературного текста. С помощью «живописных» аллюзий формулирует свою традиционалистскую эстетику. Венцом человеческого гения писатель считает Ренессанс и Барокко. На второе место он ставит XVIII и XIX век. Критически оценивает авангардное искусство XX века (см. рассказ-памфлет «Из биографии Диего Бальдассара»). Констатируя опасность «смерти живописи» в XX веке, Херлинг-Грудзиньский дает схожий диагноз и философии. Это не является случайным: писатель констатирует упадок духовной сферы жизни, что угрожает апокалиптическими последствиями для всей цивилизации.

«Максимальный реализм» в живописи олицетворяет Хусепе де Рибера — «неаполитанский испанчик» XVII века (*Ribera — Hiszpańczyk Partenopejski*, 1992). Рибера — «со-эмигрант» Грудзиньского по Неаполю. Текст-«медальон» о Рибере, уроженце Валенсии, закончившем путь в Неаполе, читатель рассматривает как зашифрованный автопортрет, исповедь в миниатюре, литературную программу (7, 367). «крипторефлексию над судьбой Херлинга как писателя-эмигранта» (И. Бельская-Кравчик)<sup>171</sup>. Все сказанное о Рибере имеет отношение к Грудзиньскому. Это и стремление порвать с «аскетической» традицией догматической страны (Испании или Польши), «насытить» свои полотна теплом и красками Италии. И нежелание быть жестоким талантом, притом что пытки и мучения были частыми темами живописного искусства Риберы и прозы Херлинга. И взгляд на небо, как на плафонах Корреджо, хотя мистическое озарение в Рибере (и Херлинге) всегда сочетается с реалистическим чувством земной опоры. В «медальоне» целый ряд метафор «сверхреалистического» призвания живописи (и литературы): «неземной полет» (345), «восхождение над реализмом» (355), «дорога вверх», вспомогательная «лестница в небо» испанца в его итоговой работе «Причащение апостолов» и, наконец, «молитва», с которой живописец созерцает Невидимое и общается с ним (7, 357). Кредо Риберы, а подспудно и собственное призвание, Грудзиньский формулирует предложением: «Не «кровью всех святых была пропитана его кисть», но кротким, задумчивым видением святости на пограничье земли и неба» (7, 352). Грудзиньский дает понять, что суть его собственного творчества — не в нагнетании мрачных настроений, а в попытке преодолеть притяжение земли с помощью «лестницы» реализма. Подобно Рибере, Грудзиньский стремится быть портретистом, избегая подробностей фона и воспроизводя суть характера немногими штрихами.

---

<sup>171</sup> *Bielska-Krawczyk I. Między widzialnym i niewidzialnym... S. 304.*

Рибера создал цикл «Философы» (1630—1631). В «медальоне» о нем нет ни слова, но Херлинг, больше, чем доктринами, интересовавшийся жизнями, характерами, портретами, наверняка присматривался и к этим находкам «испанчика». Портреты Архимеда, Диогена, Сократа, неизвестных философов, на первый взгляд, показывают серых, незаметных людей толпы. Но их лица озарены светом мысли. Светотень создает границу умственной и бытовой сферы жизни философа. Рибера-реалист изображает человека мыслящего в сложном сплетении исключительного и обычного. Внимая психологическим опытам живописца, Грудзинский превращает «портрет философа» в особый жанр словесности. В зависимости от «модели», доминантой изображения может стать либо возвышенное (подвиг правдоискательства), либо низменное («человеческое, слишком человеческое»). Анализируя рассказ «Угасающий Антихрист», А. Моравец выводит типологический закон «портрета философа»: при взаимном несоответствии должностования и существования рождается ирония, показывающая «противоречивость мысли и жизни (философа. — Л. М.), несоединимость созданной им сферы *logos* и конкретной, болезненной для философа области *bios*»<sup>172</sup>.

Рибера Херлинга-Грудзинского — это экзистенциальный портретист. Как «существование определяет сущность», так лицо и личность философа определяет его идеи. Портрет философа позволяет читать его сочинения между строк. Такая интерпретация творчества Риберы совпадает с идеями его соотечественника экзистенциалиста Мигеля де Унамуну, считавшего, что «личная биография философов... позволяет нам понять их философию»<sup>173</sup>.

Другой источник цикла «портретов философов» Херлинг нашел в эссе Болеслава Мициньского «Портрет Канта». По Херлингу-Грудзинскому, это удавшийся опыт переноса цен-

---

<sup>172</sup> *Morawiec A.* Poetyka opowiadań Herlinga-Grudzińskiego. Kraków, 2000. S. 197.

<sup>173</sup> *Унамуну М.* О трагическом чувстве жизни. М., 1996. С. 26.

тра тяжести с академической реконструкции теории на «вне-академическое», «дилетантское» восприятие жизни и смерти (со сферы *logos* на сферу *bios*). «Мицинский, — пишет Херлинг, — создал новый литературный жанр, в котором философские проблемы были художественной темой, а не предметом науки» (9, 168). Главная трудность — в задаче конкретизации, «персонификации» абстрактного. Идея обретает плоть и кровь, становится «героем» произведения. Более того — пытается подчинить себе жизнь. Отсюда лейтмотив «портрета философа» — «воля к власти». Мицинский демонстрирует ее механизм на примере «рембрандтовски драматической» личности философа из Кёнигсберга. По Херлингу-Грудзиньскому, «Портрет Канта» — «увлекательная новелла о философе, который медленно умирает от потери чувства действительности». Точнее, «живую жизнь» Кант подменяет теорией; одержимый «жаждой власти», его рассудок хочет «регулировать обращение небесных светил и определять линии полета ласточек» (9, 169—170). Поэтому цель «портрета философа» — в критике «гордыни» философии, заводящей саму себя в тупик. Обнаружением тупика (у Херлинга и Мицинского) оказывается смерть философа<sup>174</sup>.

К циклу «портретов философов» писателя подвел спор с Чеславом Милошем по поводу книги «Порабощенный разум» (*Zniewolony umysł*, 1953). Первое предложение из нее могло бы стать эпиграфом к текстам Грудзиньского: «Лишь в середине двадцатого века жители многих европейских стран, весьма прискорбным для себя образом, обнаружили понимание того, что запутанные и слишком трудные для простого смертного философские книги оказывают целиком непосредственное

---

<sup>174</sup> Наверное, было бы правомерным сравнение «портретов философов» с развязкой романа «Отцы и дети» Тургенева — смертью Базарова. Она развенчивает «сатанинскую гордыню» «позитивистской» философии. Но, развенчивая доктрину, Тургенев ставит на пьедестал Базарова. Польский писатель XX века, наоборот, хочет быть однозначным: либо философ является героем, либо он пародия на героя.

влияние на их судьбы»<sup>175</sup>. Правда, Милош пишет портреты не философов, а писателей. Но общей темой была судьба интеллектуалов (независимо от рода деятельности). В «Порабощенном разуме» исследуются механизмы идеологической «перековки», обращения в «веру» марксизма-ленинизма. Как считал Милош, лучшие представители интеллигенции 1940-х годов искренне поверили в социализм как исторический шанс. Херлинг придерживался противоположной точки зрения: книгу Милоша он назвал «прекрасно написанной, но ошибочной, выдуманной за письменным столом». Как считает автор «Иного мира», причины «порабощения разума» проще, прозаичнее. За верой в разум Истории скрываются «маски страха, деморализации, часто глупости, временами *тяги к участию во власти*» (4, 253—254)<sup>176</sup>. Говоря об интеллектуалах XX века, Херлинг-Грудзинский не жалеет иронии, сарказма. То, что Милош называет обращением в «новую веру», для Херлинга — пример беспринципности, приспособленчества. Многие представители интеллектуальной элиты, по его мнению, ломались под давлением внешних обстоятельств.

На первый взгляд, неожиданно, что фокусом внимания Херлинг-Грудзинский делает биографии философов. Писатель открыто признает, что не интересуется философией, не имеет достаточной философской эрудиции. Однако, по его мнению, философия нового времени сама вторгается в чуждую ей сферу. Она стремится не понимать жизнь, а управлять ею. Это называется актом «узурпации»<sup>177</sup>. В XX столетии «узурпация» разрослась до карикатурных, гротескных размеров. Писатель не против философии как вида умственной работы (здесь протестовать бессмысленно), а против гипертрофированного рационализма, гипертрофированной «воли к власти», могущей привести к чудовищным последствиям. По Херлингу, некоторые философы особенно податливы на тре-

<sup>175</sup> *Miłosz Cz. Zniewolony umysł. Kraków, 1999. S. 25.*

<sup>176</sup> Курсив мой. — *Л. М.*

<sup>177</sup> *Herling-Grudziński G., Bolecki W. Rozmowy w Dragonei. S. 78.*

ть искушение Сатаны — искушение властью над царствами земными. Дело не только в глобально-исторических последствиях философских учений. Грудзиньского интересует экзистенциалистский аспект духовной биографии: рационалистическая самоуверенность натывается, в конечном итоге, на стену, безысходность объясняется очевидным фактом смертности человека (странным образом просмотренной, например, Дьердем Лукачем, объявившим смерть «не-проблемой» для философии).

Однако среди знакомых философов Херлинг-Грудзиньский находит противоположный, достойнейший пример. Со знаменитым Бенедетто Кроче, будущим тестем, он познакомился в Сорренто в 1944 году. О подробностях читаем в воспоминаниях «*Willa Tritone*» (1951). Двойственный, реалистично-романтический портрет Кроче словно нарисован кистью Риберы: «Низкого роста, с большой головой, по-немецки остриженной ежиком, с телосложением таким сухощавым и неказистым, что тело казалось прилепленным к бесформенной глыбе головы — он выглядел на фоне окна и бушующих волн гигантом, отрясающим воду с плеч сразу же после выхода из морской пучины» (8, 22). Уже на первый, «мифологизированный», взгляд Кроче кажется человеком и сверхчеловеком одновременно. В дальнейшем Грудзиньский сохраняет общее представление о нем как о человеке огромной твердости и глубочайшей проницательности. Он будто создает свой особый миф Кроче — «стойкого принца». Название рассказа «Стойкий принц» (*Książę Niezłomny*, 1957) восходит к одноименной пьесе Кальдерона и противопоставляется по смыслу «Порабощенному разуму» Милоша. Речь о двадцатилетнем споре Гвидо Батталья и Гаetano Сантони, представителей двух антифашистских групп. Прототипами героев Херлинг видел лично ему знакомых людей: Игнацио Силоне (Батталья) и Бенедетто Кроче (Сантони). Батталья покинул страну с приходом к власти Муссолини; Сантони, отвергая возможность компромисса с режимом, избрал «внутреннюю эмиграцию». Социалист Батталья сохраняет веру в народное восстание, принц Сан-

тони — в торжество идей консерватизма. Политическая активность Батталья ближе Грудзиньскому, чем стоицизм Сантони. Но оба «стойкие» ему ближе тех, кто «применяет свои взгляды к господствующей политической конъюнктуре»<sup>178</sup>.

«Дневник, писавшийся ночью» изобилует ссылками на философов: Гегеля, Канта, Маркса, Кьеркегора, Ницше, Шопенгауэра, Бердяева, Шестова, Сартра, Камю, Хайдеггера, Ясперса, Марселя, Ортеги-и-Гассета, Унамуно и многих других. Список «портретов философов» (или же эскизов к портретам) значительно уже. Например, силуэт Бертрана Рассела появляется в небольшом мемуарном экскурсе. Автора поразила живость Рассела, когда речь зашла о Конраде. Неожиданными для собеседника были слова «благородная душа» и «бездушный мир» в устах философа-рационалиста (4, 48—49). От слов Рассела Херлинг плавно переходит к критике «бездушного» будущего в творчестве Оруэлла. Примеры Рассела и Оруэлла свидетельствуют об одном и том же: не все рационалисты идут стопами Фауста — продают душу дьяволу, приобретая всезнание.

Диаметрально противоположны наброски портретов философов-экзистенциалистов — Камю и Сартра. Херлинг-Грудзиньский не раз называл себя «преданным поклонником» Камю, считал его преждевременную смерть «ужаснейшей брешью» культуры. О творчестве Камю в сопоставлении с произведениями Грина, Кафки, Достоевского Херлинг пишет эссе «Две святости» (1949), «Страшный суд» (1957), «Две глоссы о Достоевском» (1966). Камю — один из главных «героев» интеллектуальной Европы и в «Дневнике, писавшемся ночью».

Наоборот, о Сартре Херлинг-Грудзиньский отзывается с резкой критикой. После его смерти в 1980 году на страницах «Дневника» очень мало упоминаний о нем. Его значение, по Херлингу, несопоставимо с Камю. Неприятие Сартра продиктовано его скептической позицией, занятой в споре с автором

---

<sup>178</sup> *Wyskiel W.* Księga Gustawa Herlinga-Grudzińskiego // *Herling-Grudziński i krytycy.* S. 133.



«Бунтующего человека» о советских лагерях. Для Херлинга-Грудзиньского Сартр — виртуоз сомнительного искусства зигзагов. Апофеозом «рenegатства» (которое Херлинг считал главным грехом XX века) были одобрителные слова Сартра в адрес китайской «культурной революции». Властитель дум интеллигенции леворадикального толка, Сартр кажется Херлингу-Грудзиньскому частью взрывоопасной нигилистической силы, как и Ницше — «динамитом» христианской Европы. Столь же беспощаден Херлинг и к Мартину Хайдеггеру. Его академизм (в том числе крайне трудная терминология даже для специалистов) не должен, по Грудзиньскому, затмевать простейшей истины, а именно членства Хайдеггера в НСДАП. Только в этом контексте Херлинг прочитывает цитату из сочинения Хайдеггера: «Добро "есть" зло и зло "есть" добро» (11, 15). Как и Сартр, Хайдеггер для Грудзиньского — гениальный эквилибрист (только не в идеологии, а в академической философии), опасный пример разрыва «живой жизни» и философской системы.

Система оценок философов и «философий» готовит читателя к восприятию «философского» триптиха. Вот его части в порядке написания: «Угасающий Антихрист» (*Gasnący Antychryst*, 1978), «Уголоне из Тоди. Некролог философу» (*Ugolone z Todi. Nekrolog filozofa*, 1983), «Глубокая Тень» (*Głęboki Cień*, 1994). Другой будет логико-историческая последовательность: «Глубокая Тень» — «Угасающий Антихрист» — «Уголоне из Тоди». При второй очередности прорисовывается историософская концепция регресса философии от героического, титанического Ренессанса (Джордано Бруно) к нигилистическому, «подпольному» декадансу (Фридрих Ницше), а затем, говоря словами Камю, к конформистскому веку «конца идеологий» (Уголоне). Рассказы о Бруно и Ницше опираются на документальные источники, «Уголоне из Тоди» — на игру вымысла, фигура философа середины XX века, вероятно, собирательная. Три текста (почти как в цикле Риберы) — полноправные «портреты» именитых или анонимных философов. На наш взгляд, неправомерно называть все три «портрета» «нек-

рологами», как это делает В. Болецкий<sup>179</sup>. Ведь только рассказ об Уголоне автор снабдил соответствующим подзаголовком. В группу «некрологов» («портретов», по-нашему) исследователь включил также рассказы «Лабиринт Казановы» и «Философский камень». В самом деле, в них есть несомненные переключки с Ницше и Уголоне. Точно так же рассказ о Бруно имеет прямые выходы к рассказу-эпитафии «Клеймо» о Варламе Шаламове. Но лишь обозначенный триптих соответствует определению «портретов философов» в точном смысле. Поэтому мы займемся «союзом» текстов о Бруно, Ницше и вымышленном (скрытом под псевдонимом?) философе Уголоне.

Ко второму и третьему рассказу автор применяет термин «*powiastka*», т.е. «повестушка», присказка, что-то вроде притчи. Это стилистически сниженное, просторечное определение. В сочетании со словом «некролог» оно создает оксюморон. Именно такова вступительная характеристика «Уголоне из Тоди» («Моя некрологическая повестушка будет короткой. Короткой и острой, как перец, без драматических столкновений, психологических зондажей и лирических украшений» (5, 327)). К рассказу о Бруно подобная терминология и фразеология однозначно не подходит. «Глубокая Тень» и «Уголоне из Тоди» — аксиологические полюса триптиха. В первом случае «речь о философе, который защищает свои взгляды, а не меняет их как перчатки», в последнем — о «классической фигуре хамелеона, меняющего философскую кожу»<sup>180</sup>. Поэтому рассказ о Бруно — библейская стилизация, рассказ об Уголоне — лишь «повестушка». «Угасающий Антихрист» совмещает противоположности. По этой причине (и не только) Фридрих Ницше может считаться центром «философского» триптиха.

Критерием правдивости того или иного учения Херлинг-Грудзиньский считает веру в бессмертие души. Если философ видит ее условием своей деятельности — значит, и он внушает

---

<sup>179</sup> *Herling-Grudziński G., Bolecki W. Rozmowy w Dragonei. S. 71.*

<sup>180</sup> *Ibid. S. 89, 75.*

доверие. Если душа подменяется всевластным разумом — значит, дело идет к смерти философа и «смертности» его философии. В самом деле, «Глубокую Тень» можно читать как рассказ-притчу о *бессмертии души*, «Угасающий Антихрист» — как историю *болезни души*, а «Уголоне из Тоди» — «медицинское» заключение о *смерти души* (т. е. «некролог» в прямом и переносном смысле слова).

Категория мировой души — *anima mundi* — лежала в основе еретической философии Бруно, за которую он и пошел на костер. В частности, приговор Трибунала обосновывался тем, что Бруно, отрицая догмат Святой Троицы, поставил на место Святого Духа *anima mundi*. В акцентированной концовке рассказа душа еретика воплощена в черно-белом голубе, то взмывающем в римское небо, то падающем и садящемся на памятник в капюшоне доминиканца (как известно, именно голубь символизирует Святого Духа). Титульный образ «глубокой тени» исполняет функцию поэтического перифраза философской категории «бессмертной души». Поэтому эпитафия — слова Бруно Трибуналу («Я глубокая тень; перестаньте мучить меня»<sup>181</sup>) — есть ни что иное, как «символ веры». Человек и вечен, и мимолетен: с одной стороны, в монологах Бруно прослеживается горацианское «*non omnis moriar*», мотив бессмертия («Сгорит на костре мое тело (повторял он себе), но не сгорит моя глубокая тень»<sup>182</sup>); с другой — противоположные мотивы быстротечности, бренности («Каждый человек — глубокая тень, жизнь дает лишь один краткий миг, когда ты оказываешься в кругу света»<sup>183</sup>). Авторский взгляд близок догадке кардинала Беллармино: эта философия пронизана поэзией; возможно, в глубине души Бруно — даже не столько философ (или теолог), сколько поэт. Но тогда трагедия заключается в том, что расплатой за поэзию стал костер.

---

<sup>181</sup> Херлинг-Грудзинский Г. Указ. соч. С. 82.

<sup>182</sup> Там же. С. 88.

<sup>183</sup> Там же. С. 95.

Другим лейтмотивом рассказа становится эволюция души еретика: с переездом из Венеции в Рим он становится все упрямее, неотступнее в убеждениях. В начале им владел «импульс» бегства — к концу охватила страсть борьбы. Херлинг-Грудзинский называет это состоянием возрастающей «твердости», «отвердеванием» души ноланца. Бруно Херлинга кажется едва ли не братом-близнецом «Великого Писателя» Шаламова. Во-первых, благодаря родству поэтических душ. Во-вторых — верности, спокойному мужеству, каменной твердости<sup>184</sup>. В-третьих — заботе о бессмертной душе. Не случайно Грудзинский вспоминает рассказ «Протезы» Шаламова. В концовке рассказчик отказывается вместо протеза отдать душу. Нетрудно представить, насколько это упорство небезопасно. Но только через него проходит путь к спасению человека от бесчеловечности. К победе над смертью более страшной, чем смерть физическая.

Параболичность «Глубокой Тени» заключается в парафразе событий Евангелия. В предсмертных мечтаниях Бруно видит себя «новым Христом», основателем «новой веры», только, в отличие от Сына Человеческого, не хотел бы молить Отца, чтобы его миновала чаша сия. Симпатизирующий Бруно, но бессильный перед властью догмата кардинал Беллармино вызывает к памяти фигуру Понтия Пилата, а папа Климент VIII — ослепленных ненавистью иудейских первосвященников. Брат Целестин из Вероны — повторение образа Иуды: пародируя вольнодумца, доносчик говорит крамольные вещи и гибнет на костре.

Другой параболической перспективой является сопоставление Бруно — Караваджо. Игрой художественного воображения Херлинг приводит художника на *Campo dei Fiori*, делая его свидетелем мученической смерти еретика. Впрочем, еретик, по мнению Херлинга-Грудзинского, — сам Караваджо. Автор сводит героев в одной точке времени и пространства,

---

<sup>184</sup> Великий Писатель был «похож на окаменелость или на огромную ледяную сосульку с человеческими формами» (5, 221).

чтобы продемонстрировать «общность их жизни: искусства и мысли»<sup>185</sup>. На *Campo dei Fiori* Бруно входит «в круг света» — Караваджо остается в тени. Смерть живописца мыслится тоже как вход «в круг света» — «в клещи августовского солнца» (7, 106 — см. «медальон» о Караваджо). В рассказе о Бруно двойственная природа человека отражена в образе черно-белого голубя. Конгениальным ответом на философско-поэтическую метафору «глубокой тени» Херлинг считает искусство «светотени» у Караваджо.

В героическом Бруно прорастают зерна гордыни, из-за чего он может казаться даже предтечей «переоценки ценностей»: что в душе Бруно шевельнулось лишь однажды («А может, он и есть новый Христос?»<sup>186</sup>), развернуто воплощается в Ницше. Но Бруно был тираноборцем, а не тираном, в его намерения никогда не входила власть над царствами земными. Ницше Херлинга — крайне сложная личность, в которой отразилась вся трагедия философии.

«В отношении Г. Херлинга к Ницше, — пишет исследовательница Д. Хек, — выделяются два момента: неприятие человека, который провозглашает себя — в безумии — богом, и скрытое совпадение... убеждений писателя с тем, что благожелательный к философу и проницательный интерпретатор (Ясперс) считает глубоким смыслом тезисов Ницше»<sup>187</sup>. Ницше подозрительно относился к «чистому» разуму; для него важнейшим было требование цельности мысли и жизни. Дух цельности запечатляет переходящая в поэзию философия: поэт-философ Ницше идет следами Бруно. Но трагедией Ницше был, по Херлингу, непреодолимый разрыв мысли и жизни.

Краеугольный камень философии Ницше — учение о сверхчеловеке. Для философского триптиха оно играет роль решающую, ибо философ, проповедующий «волю к власти», сознает себя человеком высшего порядка, «право имеющим».

---

<sup>185</sup> *Herling-Grudziński G., Bolecki W. Rozmowy w Neapolu. S. 217.*

<sup>186</sup> *Херлинг-Грудзинский Г. Указ. соч. С. 96.*

<sup>187</sup> *Heck D. Nietzsche: jego cień u Herlinga // Friedrich Nietzsche i pisarze ze polscy. Poznań, 2002. S. 235.*

Херлинг-Грудзинский считает сверхчеловечество философской химерой, грозящей человеку уничтожением. По Ницше, человек есть «мост, а не цель»<sup>188</sup>. К этой метафоре (наряду с одноименной притчей Кафки «Мост») следует возводить замысел рассказа «Мост» (1963). Его главный герой — нищий по прозвищу Летучая мышь. В данном случае существование человека и «существование» моста сливаются друг с другом вплоть до момента, пока нищий не находит отверстие в железной сетке и не разбивается. Мост — это человек как таковой. Его называют двояко: «мост смерти» и «мост святости»; в унисон этим наименованиям — девиз у входа в близлежащий собор: «Или умирай, или страдай», который нищий применяет к себе. Мост Херлинга разрастается до масштабов экзистенциалистского мифа: «Два "или" играют роль единственных скреплений. Между ними лежит и все чего-то ждет Мост» (14, 184). В этом рассказе дан «человек» как «мост», но не задан «сверхчеловек» как «цель». Подобно нищему, вцепившемуся в заградительную решетку, человек «хватается» за временное, преходящее, его взгляд не устремлен к вершине, а теряется в пропасти. Учение о сверхчеловеке Грудзинский считает абстракцией, которая довела до потери чувства реальности даже гений Ницше.

Тип сверхчеловека наделен качеством физической крепости, повышенной жизнеспособности по сравнению со слабым человеческим естеством. «Угасающий Антихрист» демонстрирует пропасть между теорией и практикой Ницше. В теории Ницше поднимает бунт против «болезни» во имя «здоровья». На практике оказывается человеком крайне болезненным. В теории Ницше объявляет себя Антихристом-сверхчеловеком. На практике он *puero cristo*<sup>189</sup> — жалкий, несчастный, убогий человек. Трагедия Ницше, которую он носил и сознавал в себе, состояла в том, что Ницше-сверхчеловек (философ) сыграл роль палача по отношению к Ницше-человеку. Объявляя войну всему «большому», он шел войной против себя. «Про-

---

<sup>188</sup> Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 9.

<sup>189</sup> Бедный Христос (ит.).

клиная» христианство, проклял себя. Отсюда превращение «сверхчеловека» в «недочеловека». Отсюда же симптомы раздвоения: чуждость собственного смеха, вздрагивание при виде собственной тени и т.д. Чем сильнее Ницше жаждал цельности, тем острее ощущал внутренний *раскол*.

Книга «Катастрофа Ницше в Турине» Анаклето Вереккиа, упомянутая в конце рассказа, выполняет функцию указателя ко сну Раскольникова из «Преступления и наказания». Воображение подсказывает Херлингу, как Ницше в перерывах работы над «Антихристом» читает роман Достоевского. Философ, нанося «разрушительный удар по христианству», ставит себя на место Миколки — убийцы савраски. И на место несчастной, слабосильной клячки. На место Раскольникова-«наполеона», сверхчеловека. И на место Раскольникова как «твари дрожащей», не выдержавшей «испытания». Сквозь призму «Преступления и наказания» Грудзиньский «прочитывает» историю сумасшествия Ницше как экзистенциалистскую трагедию XIX и XX века.

Символична и биография Уголоне, в которой запечатлена не трагедия, но комедия XX века. Уголоне неведомы взлеты и падения Ницше, о нем можно сказать словами Апокалипсиса — он тепел, но не холоден и не горяч. Первоначальное имя — «Уго Уголино» — вызывает к памяти сцену из дантовского «Ада», в которой появляется изменник с похожим именем. К типу «изменников» принадлежит и «герой» Грудзиньского, что обнаруживает один только перечень его трудов: «Пролегомены к философии Гегеля», «Почему мы не можем не называться крочечанами?»<sup>190</sup>, «Пролегомены к "философии" фашизма», «Критика нечистого Духа», «Пролегомены к философии Маркса», «Похвальное слово о лингвистической теории Сталина», сожженная работа о «священной философской войне Ницше против христианства», «Открытый марксизм», «Про-

---

<sup>190</sup> Игра слов: от названия работы Кроче «Почему мы не можем называться христианами?».

### 1.5. Философы Западной Европы глазами восточного европейца

---

легомены к буддийской философии», «Критика нечистого разума», книга о святом Франциске, ненаписанное философское завещание под условным названием «Il Paragone». В отличие от первой и второй частей «философского» триптиха, «некролог» не обнаруживает духовного богатства главного героя: он в полушаге от эпигонства. Даже предсмертная фраза Уголоне «Баста!» воспринимается как производная от *Sufficit*<sup>191</sup> Канта. (К собранию предсмертных фраз — «актов капитуляции» философского разума — относится и упомянутое *puero cristo* Ницше.)

Личность Уголоне заточена в пределах «чистого разума», она не дорастает до трагедии Бруно или Ницше. Однако писатель счел нужным ввести в «некролог» животворящее начало в лице жены философа. Ироническое отношение к гордыне философа компенсируется искренним преклонением перед кротостью его жены: «О, жена философа, жена монарха человеческой мысли, кто воздаст надлежащую честь и поклонится твоим тихим и жертвенным усилиям быть спутницей великого человека?!» (5, 331). Как и в «Преступлении и наказании», герою теории противопоставляется героиня живой жизни (ср. отношения Раскольникова и Сони Мармеладовой).

«Философский» триптих обнаруживает кризис просвещенческой и постпросвещенческой гордыни разума, который тщетно пытается быть высшей инстанцией для мира и человека. В духе экзистенциализма Херлинг-Грудзинский заявляет, что разум не может достаточным образом объяснить бытие человека, более того, разум попадает в плен иррациональных факторов. В итоге, капитуляция разума приводит философа к тотальному пессимизму, выраженному предсмертными репликами Канта, Ницше, Уголоне. По Херлингу-Грудзинскому, невозможно противостоять миру абсурда без «метафизической» опоры, без поисков «ответа» на главные «вопросы» человеческого существования.

---

<sup>191</sup> Достаточно (лат.).



## Глава II ЭКЗИСТЕНЦИАЛИСТСКИЕ «ВОПРОСЫ»

---

### 2.1. «Библейский» триптих: «вопрос» о страдании

...Ты случайно не влюблен в каждого страдающего человека? (10, 245)  
*Херлинг-Грудзинский*

Спор между теистическим и атеистическим экзистенциализмом переносится на страницы произведений Херлинга-Грудзинского. Основные «вопросы» в этом споре — о происхождении зла и связанного с ним страдания. Херлинг-Грудзинский задает «вопросы», но не дает окончательных «ответов». Поэтому его экзистенциалистское творчество можно назвать своеобразным «перепутьем»: для одних и тех же «вопросов» Херлинг находит разные, даже противоположные формулировки.

Экзистенциалистский «вопрос» о страдании разворачивается в «библейском» триптихе Херлинга-Грудзинского: «Жертвоприношение. Библейская повесть» (*Ofiarowanie. Opowieść biblijna*, 1997) — рассказ об Аврааме, «Башня» (*Wieża*, 1959) — скрытый рассказ об Иове, «Мертвый Христос» (*Martwy Chrystus*, 1994) — эссе с евангельскими мотивами.

Антропоцентризм и теоцентризм, по должностованию стремящиеся к гармонической взаимности, на страницах апокрифа «Жертвоприношение» предстают почти полярными. Грудзинский демонстрирует антагонизм средневекового религиозного и нового светского сознания. Для сторонника теоцентрической парадигмы подчинение Божественной воле открывает единственно возможный путь к спасению. Для того, кто считает человека «мерой всех вещей», принципиальный отказ от жертвоприношений ценнее самых щедрых обещаний оплатить сиюминутную жертву сторицей. Антагонизм «теи-

стического» и «атеистического» прочтения «Жертвоприношения» «запрограммирован» манихейским дуализмом Херлинга-Грудзиньского. В рамках этой концепции «христоцентризм» парадоксально сочетается с отрицанием ветхозаветного культа Иеговы<sup>192</sup>.

Нетрудно заметить, что Херлинг-Грудзиньский тяготеет в отдельных случаях не к символизации, а к «буквализации» библейского предания<sup>193</sup>. Его трактовка жертвоприношения Авраама сводится не к традиционному параллелизму, а к противопоставлению Ветхого и Нового Завета. По Херлингу-Грудзиньскому, в Ветхом Завете человек трактуется как инструмент в руках высшей силы, в Новом Завете он превращается в главную ценность. Отсюда, считает писатель, право ветхозаветного человека (Авраама, Иакова, Иова) на сомнение и даже бунт. Буквалистская прямолинейность не исключает своеобразной параболности. История Авраама и Исаака прочитывается в контекстах публицистики писателя: осуждения закона о смертной казни, насилия родителей над детьми, тиранического режима, при котором властитель подавляет волю подданных. Иегова в «Жертвоприношении» «сливается» с Великим Инквизитором Достоевского: в обоих случаях «чудо, тайна и авторитет» дают формулу власти над миром.

Экзистенциалистский «вопрос» о страдании Херлинг-Грудзиньский облекает в форму апокрифа. «Жертвоприношение» входит в группу «повествовательных» апокрифов<sup>194</sup>. Пожалуй, ближе всего «Жертвоприношение» к рассказу о Варла-

---

<sup>192</sup> По средневековым гностическим учениям, события и персонажи Ветхого Завета со знаком «←» получали знак «+» (например, Каин) — и наоборот. См.: *Runciman S. Manicheizm średniowieczny*. Gdańsk, 1996. S. 17.

<sup>193</sup> О способах прочтения Библии — дословном и аллегорическом — см.: *Simonetti M. Między dosłownością i alegorią. Przyczynek do historii egzegezy patrystycznej*. Kraków, 2000.

<sup>194</sup> «Повествовательные» апокрифы «имеют характер легенды или назидательного рассказа». Существуют также «дидактические» и «апокалиптические» апокрифы. См.: *Langkammer H. Apokryfy Nowego Testamentu*. Katowice, 1989. S. 8.

ме Шаламове «Клеймо», который в переносном смысле тоже можно считать «апокрифом» — парафразом «Колымских рассказов». «Жертвоприношение» и «Клеймо» усилены энергичной концовкой (в «Клейме» «подчеркнутой» редким для письма Шаламова и Грудзиньского восклицательным знаком). В обеих концовках речь о «тавре», «ободе», «знамени» — знаках угрозы и страха<sup>195</sup>. Эти метафоры — составные части «риторики зла»<sup>196</sup>, «манихейского» лексикона.

В «повествовательном» апокрифе скрыто начало «апокалиптики». Авраам, «первый монотеист мира», отец христианства, иудаизма, ислама, завязывает узел драматических отношений религий<sup>197</sup>. В судьбе патриарха Израиля угадывается не только параллель Голгофы, но и прообраз средневекового и современного Холокоста. Его символами, по Херлингу-Грудзиньскому, могут стать два героя Ветхого Завета — Авраам и Иов. Апокриф об Аврааме является одним из ключей к гигантской «фреске» судного дня, составленной из рассказов писателя.

В рассказ вписан диалог христианства с иудаизмом. Христианские представления Херлингу-Грудзиньскому ближе постольку, поскольку «Бог с открытым лицом» человечнее «Бога с закрытым лицом». Рассказ-апокриф об Аврааме прочитыва-

---

<sup>195</sup> Ср. цитату из рассказа Шаламова «Тишина» и окончание апокрифа Грудзиньского: «И на каждом, на каждом лице Колыма написала свои слова, оставила свой след, вырубил лишние морщины, посадила навечно пятно отморожений, несмываемое клеймо, неизгладимое тавро!» (Шаламов В. Т. Собр. соч.: В 4 т. М., 1998. Т. 2. С. 114) «Молва гласит, что незадолго перед смертью Авраам назвал Знаменем Веры незаживающую полосу на шее Исаака. Оба этих знаменения постепенно принял мир. И стал таким, каков есть» (12, 52).

<sup>196</sup> Особую роль в рассказах Грудзиньского играет метафора, благодаря которой «возможно одновременное изображение и молчание, прикосновение и вместе с тем почтение тайны чужого страдания». См.: Józwicka I. Retoryka zła w opowiadaniach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego // *Czytane na nowo. Polska proza XX wieku a współczesne orientacje w badaniach literackich*. Warszawa, 2004. S. 288.

<sup>197</sup> Feiler B. *Podróż do źródła trzech religii*. Wrocław, 2005. S. 11.

ется в контексте многолетних суждений о Книге Иова. Подступ к рассказу об Аврааме содержится в записи более чем двадцатитрехлетней давности (7 ноября 1973 года): Книгу Иова Грудзинский назвал «притчей о тотальной вере, в которой *horror religiosus* приводит к теологическому отстранению морали». Иов одинок «перед равнодушно молчащим небом», но его душа открыта обещанию первого пришествия Христа: «Христианство возникло из тоски людей по страдающему Богу. И из тоски Бога по участию в человеческом страдании» (4, 44)<sup>198</sup>. Ступенью к «библейской повести» назовем также рассказ «Святой Дракон» (*Święty Smok*, 1984) о неопите иудаизма столяре Скуро<sup>199</sup>, в котором почитание Ветхого Завета чудовищно смешалось с неоязыческим культом дракона. Контрастом мрачному персонажу явлен его внук Джошуа<sup>200</sup>, по всей вероятности принесенный Скуро в жертву: оба, по догадкам, гибнут в кратере вулкана, символизирующем дракона. Образы Скуро и Джошуа Херлинг вводит, чтобы противопоставить «тотальную веру» Ветхого Завета новозаветной «тоске Бога по участию в человеческом страдании». В пронзительный момент рассказа происходит Богоявление, сродни сентиментально-трагическим сценам «Братьев Карамазовых». Ксендз, увидев у порога церкви мальчика, пришедшего в поисках защиты, задает риторический «вопрос»: «Бог ли мне открылся в измазанном слезами личике ребенка, с его полутемными глазами?» (6, 103). В канун работы над «библейской повестью» Херлинг вновь размышляет об иудаизме. В его поле зрения анонимная книжка-«апокриф» о страданиях евреев в варшавском гетто (13 августа 1997 года). Аноним обращается к «Богу с закрытым ликом», пытаясь заслужить милость и одновременно вопрошая, где конец страданиям. И тут назревающий «во-

---

<sup>198</sup> О том же сказано у «манихейски» ориентированного Чеслава Милоша: «Бесчеловечность мира может быть смягчена, если Бог получит человеческие черты» (*Milosz Cz. Ziemia Ulro*. Warszawa, 1982. S. 223).

<sup>199</sup> Скуро (ит.) — темный, мрачный.

<sup>200</sup> Здесь вариант имени «Иисус».

прос» наталкивается на новые скептические «вопросы» Херлинга-Грудзиньского: «Может ли иудейское воззвание к Богу облегчить Муку и Страдание? Не найдут ли жертвы безмерной Муки и безмерного Страдания хотя бы небольшого утешения в образе Бога так же Замученного и Страдающего, как и распяты в эпоху геноцида, Бога с ликом открытым и исполненным боли?» (11, 91). «Вопрос вопросов» рассказа «Жертвоприношение» Херлинг формулирует в «постскриптуме» интервью-комментария: «Имеет ли право религия быть такой суровой?». И намечает контуры ответа: «Я здесь показываю *дуалистический* (курсив мой. — Л. М.) узел иудаизма — христианство или, говоря точнее, показываю разницу в религии между Богом суровым и милосердным, по-человечески страдающим»<sup>201</sup>. Методом «от противного» Херлинг-Грудзиньский дает формулу своей собственной христианской теодицеи.

В «Жертвоприношении» читается также оппозиция католичество — протестантство. В интервью Эльжбете Савицкой Херлинг заявил, что в некотором смысле протестантство ему ближе и понятнее католичества<sup>202</sup>. Расшифровку этого суждения дает запись из «Дневника» 14 сентября 1997 года (по-видимому, в самый разгар работы над апокрифом). Автор полагает, что Ветхий Завет «потенциальной многозначностью» ближе читателям протестантских стран. При чтении Ветхого Завета «открываются, точнее, прорисовываются всевозможные варианты» событий. Отсюда «восторг тайным богатством *in nuce* Божественной и Человеческой Истории» и открытое пространство художественного воображения. Зато в Новом Завете, полагает автор, господствует дух «решительной определенности событий», так как «Слово вплотную прилегает к истории Нового Завета». Делается вывод, что католическому читателю импонируют обязывающие «принципы духовной прямолинейности, которая оставляет мало места игре воображения» (11, 102). Противопоставление «ветхозаветного» про-

---

<sup>201</sup> *Herling-Grudziński G., Bolecki W. Rozmowy w Neapolu. S. 224, 232.*

<sup>202</sup> *Sawicka E. Widok z wieży. Warszawa, 1977. S. 119—120.*

тестантства «новозаветному» католичеству может показаться парадоксальным и даже непонятным, но все проясняет предыдущая запись — от 7 июля 1992 года. Ветхий Завет, «емкий» и «универсальный», оставляет более широкое поле и для философского размышления, и для художественного творчества: «Новый Завет, читаемый с амвона, есть воспоминание, освящение жизни и мучения Христа; Ветхий — это бесконечный урок, такой вид урока, который должен незаметно присутствовать у истоков любой доброй прозы» (7, 394). Католичество, по Херлингу-Грудзиньскому, является церковным и догматичным, религией раз навсегда установленных истин. Протестантство, наоборот, философично, открыто для споров над теологическими «вопросами». К такому выводу Херлинга-Грудзиньского подвело прочтение трактата «протестантского» философа Сьорена Кьеркегора «Страх и трепет».

В католическом восприятии разум помогает вере, вера расширяет возможности разума — отсюда отношение к философии как к «служанке богословия». «Протестантское» сознание Кьеркегора, по Херлингу, наоборот, обнажает возможные конфликты веры и разума, их несоединимость в цельном знании. В этой противоположности автор усматривает, прежде всего, модальное различие: между «должно быть» и «есть». Сомнение в возможности союза веры и разума посещает писателя: «Папа (Иоанн Павел II. — *Л. М.*) говорит: "Вера и разум подобны двум крыльям, которые возносят дух человеческий к созерцанию истины". Папа считает эти два крыла, согласно с сущностью полета, неразлучными. А я вижу доктора Карреля (Нобелевского лауреата по медицине, автора книги «Человек — непознанное существо». — *Л. М.*) и многих ему подобных, которых поддерживают крылья, будто обособленные друг от друга, не достигающие высоты, с которой истину можно увидеть и созерцать. Человек, непознанное существо, всегда будет искать истину "сокровенного Бога" Паскаля». И как пик сомнения прямой вопрос Херлинга-Грудзиньского Иоанну Павлу II: «Не слишком ли прямолинеен и гармоничен смысл этой энциклики?» (11, 238).

В восприятии Кьеркегора вера Авраама абсолютна — исключает «человеческие расчеты». Более того, терпит крах стремление ее логически обосновать. Пример Авраама, «непознанного существа», разоблачает гордыню философии, даже призывает ее к капитуляции перед религией. Понять Авраама, по Кьеркегору, — значит не противопоставить, а отождествить себя с ним, на что, по большому счету, не способен никто. Автор «Жертвоприношения», беря в целях полемики эпиграф из Кьеркегора, называет веру Авраама абсурдной, «тотальной». В «Дневнике, писавшемся ночью» так и говорится, что «Жертвоприношение» есть возможная «реакция на "парадоксы" и "абсурды" Кьеркегора в борьбе с самим собой» (11, 102). Заклучая в кавычки слова «парадокс» и «абсурд», самые распространенные слова в книге «Страх и трепет», Грудзинский скептически реагирует на установку «извлечь из повести об Аврааме ее диалектическое содержание... чтобы увидеть, каким ужасным парадоксом является вера, парадоксом, который способен превратить убийство в священное и богоугодное деяние»<sup>203</sup>. Грудзинский негативно истолковывает мотивировку «скачка веры», предпочитая «диалектике веры» нерушимость моральной заповеди «не убий». Автор, где-то противореча себе, отвергает религиозно-экзистенциалистскую «диалектику» и склоняется к догматическо-моралистической однозначности. В отличие от Кьеркегора он не пытается отождествить себя с героем, обнаруживает по отношению к нему дистанцию, которая увеличивается к концовке.

Трактат Кьеркегора прочитан автором одновременно как повод для спора и как руководство к написанию апокрифа. Если философская апология «рыцаря веры» кажется Грудзинскому спорной, то стремление выявить глубинно-психологический подтекст событий, привлекая в качестве вспомогательного средства вымысел, представляется польскому писателю более чем оправданным. Авраам, став «эмигрантом из

---

<sup>203</sup> Кьеркегор С. Страх и трепет. М., 1993. С. 52.

сферы всеобщего»<sup>204</sup>, доказав любовь к Богу даже вопреки нормам человеческой этики, способен «лишить сна» читателя Библии<sup>205</sup>. В истории таится множество «подводных камней», связанных с тревогой и отчаянием Авраама до и после жертвоприношения, с угрозой потери веры для Исаака, на которого поднимает руку отец, со многими случайностями, которые могли подстеречь путников вплоть до восхождения на гору Мория. Этот подтекст способна уловить не логика (пусть даже «диалектическая»), но интуиция. Поэтому в трактат Кьеркегора вошли наброски рассказа об Аврааме, а также указание принципов, которыми должен руководствоваться пишущий или рассказывающий. «Если бы жребий говорить об этом пал на меня, — читаем у Кьеркегора, — я начал бы с того, что указал, каким благочестивым и богобоязненным мужем был Авраам. <...> Затем я показал бы, насколько Авраам любил Исаака»<sup>206</sup>. И добавляет: «Я, прежде всего, описал бы болезненную тоску его испытания»<sup>207</sup>. Польский автор следует именно этим рекомендациям Кьеркегора. Не проходит мимо внимания Грудзиньского и молчаливость Авраама, который «не может говорить, он не говорит ни на одном человеческом языке»<sup>208</sup>. Рассказывая о его бессонных ночах, Херлинг-Грудзиньский реалистически достоверен. Что чувствует старец, у которого перед глазами стоят сожженные города? О чем может думать отец, которому надо принести в жертву единственного сына? Автор призывает читателя стать на место героя, почувствовать его боль и научиться сострадать.

Выдержал ли Авраам «экзамен»? Кажется, ответ самоочевиден, ведь, судя по Кьеркегору, Авраам обнаруживает воистину громадные ресурсы веры. Однако автор «Жертвоприношения» вводит в апокриф иную «повествовательную модуля-

---

<sup>204</sup> Там же. С. 104.

<sup>205</sup> Там же. С. 32.

<sup>206</sup> Там же. С. 33.

<sup>207</sup> Там же. С. 51.

<sup>208</sup> Там же. С. 103.



цию»<sup>209</sup>, предполагающую отрицательное истолкование поступков Авраама. Если в начале апокрифа Авраам, «торгуясь с Иеговой», пытается спасти из обреченных городов несколько десятков праведников (мы знаем, что таковыми были только Лот и его семья), если в середине, получив приказание принести в жертву Исаака, он терпит страшные муки, но не нарушает спокойствия домочадцев, то в конце не пытается ни заглушить страх Исаака, ни успокоить тревогу Сарры: «Авраам царствовал на высоте Завета с Господом», в то время как отношения с родными становились отчужденными, «иногда сквозь их палатку пробегал холод» (12, 51). Переломной точкой было несостоявшееся жертвоприношение, которое оставило след не только на шее Исаака в виде «Знамения Веры», но и в душе Авраама. Сам Грудзинский не устал повторять, что совершение казней оставляет наихудший отпечаток в душе исполнителей: «Варварство закона рождает варварство нравов: и тот же дух жестокости, который направляет руку законодателя, направляет также руку убийцы» (11, 96). Такую мысль отражает кульминационный момент апокрифа: «Лицо его (Авраама. — Л. М.) изменилось до неузнаваемости. Он выглядел дико в приступе безумия. Обвязал Исаака веревками и перед тем, как бросить на костер, сжал на его шее большие жилистые руки» (12, 51). За минуту до того читатель апокрифа сталкивается с эпизодом, которого также нет в Библии. Нож выскользнул из рук Авраама и упал в пропасть. Раб, пытаясь достать нож, был смертельно искусан змеями. Ведь мог герой рассказа сам спуститься за ножом в змеиное логово и пожертвовать самим собой?! Авраам Херлинга-Грудзинского не совершил этого естественного и спасительного поступка.

Заветной для Херлинга была мысль о неуничтожимом «ядре» в человеке, тождественном для религиозного человека вере в Бога<sup>210</sup>. Автор искренне надеется, что это «ядро» «ничто и

---

<sup>209</sup> *Herling-Grudziński G., Bolecki W. Rozmowy w Neapolu. S. 232.*

<sup>210</sup> Ср. «Размышления о грехе, боли, надежде и пути истинном» Франца Кафки.

никто не сумеет стереть в пыль»<sup>211</sup>. Но в творчестве Херлинга-Грудзиньского видим не только героически цельных героев, для которых «лучше умереть стоя, чем жить на коленях», но и морально надломленных, опустившихся<sup>212</sup>. Авраам Херлинга-Грудзиньского показан человеком с расколотым ядром — именно в этом главное отступление автора от первообраза Библии.

В повествование апокрифа вплетена евангельская метафора горчичного зерна (см. Матф. 13, 31; 17, 20). «Зерно веры» есть твердая субстанция, материализованная свобода воли. Сравнивая апокриф с каноническим текстом, мы видим: Херлинг-Грудзиньский смещает акценты. Горчичное зерно в его апокрифе причиняет физическую боль и душевное страдание («горечь»). Авраама тревожат «горчичные зерна-близнецы» на сердце и на устах, два «зерна веры». Несобственно-прямой речью повествователя передана молитва: «Иегова, Великий и Бессмертный, смилуйся над верным Тебе Авраамом и *смотри в прах*<sup>213</sup> горчичное зерно, которое отложилось в его сердце при виде Содома и Гоморры» (12, 46). Авраама сдавливало «большое, твердое и горькое зерно под языком», от которого «он не был в состоянии избавиться» (12, 47). Зерна символизируют веру: «Вера, безграничная и безусловная вера в Тебя, — единственный позвоночник старика, лежащего неподвижно под небом...» (12, 47). «Горчичные зерна» являются приметам христианской души — скорбной готовности молча нести муку. Но в итоге «зерна» Авраама исчезают, во всяком случае, нет видимого «осадка горечи», наоборот: «Перед Авраамом... открылся очередной, благословенный Свыше отрезок жизни» (12, 52). Но уже очевидно, что подобные «зерна» проросли в душе Сарры и прорастают в душе Исаака. Вера для сына свя-

---

<sup>211</sup> Цитата из фильма Анджея Титкова «Дневник, писавшийся под Вулканом».

<sup>212</sup> Показательны, например, рассказ «Огрызок» (*Ochlap*), эпилог «Падение Парижа» (*Upadek Paryża*) из «Иного мира».

<sup>213</sup> Курсив мой. — Л. М.

зана не только с нравственным, но и с физическим страданием; ее пожизненное напоминание — полоса на шее, которую отец назвал «Знаменем Веры». Горечь «зерен веры», по Херлингу-Грудзиньскому, чувствует уже не Авраам, а Исаак. «Знамение» и «зерно веры» соотносятся здесь как знак и значение, внешний и внутренний факторы одного и того же феномена.

Апокриф «Жертвоприношение» является как бы повествовательным комментарием к одноименным картинам Рембрандта и Караваджо. Эпизод с ножом «заимствован», скорее всего, у Рембрандта, хотя на полотне Авраам только что роняет нож, в полете «выхваченный» художником. В рассказе Авраам роняет нож до предполагаемого жертвоприношения, что знаменует не развязку, а усилившуюся напряженность и смятение главного героя. Шедевры Караваджо и Рембрандта (как и текст Кьеркегора) относятся к прототипам «библейского» рассказа, тем более что замечания об обоих мастерах светотени разбросаны по всему «Дневнику» и сконцентрированы в отдельных «медальонах»: «Караваджо: свет и тень» (*Caravaggio: światło i cień*) и «Рембрандт в миниатюре» (*Rembrandt w miniaturze*), оба «медальона» написаны в 1990 году. В этих текстах мы не найдем авторской рефлексии над картинами Рембрандта и Караваджо с одинаковым названием «Жертвоприношение Авраама», хотя автором рассматриваются другие полотна библейской тематики, суждения о которых мы вправе считать «ключами» к интересующему нас повествованию.

Караваджо, в глазах Херлинга-Грудзиньского, есть «живописец-драматург глубоко личной религиозности» (7, 109); вечным мотивом его творчества стала непрестанная борьба света с тьмою, мира видимого с миром сокрытым. Авторское внимание приковывает граница между мирами. «Мировоззрение в образах» Караваджо сравнивается с философией Бруно, искавшем Бога «в безмерно узкой полоске между светом и тенью» (7, 110). «Жертвоприношение Авраама» Караваджо — образец и живописной техники, и драматической «философии» светотени. Столбы света падают на Исаака, на его лицо с

застывшим выражением ужаса. Темная полоса охватывает шею, даже создается впечатление отрезанной головы (не случайно Херлинг подмечает навязчивые мотивы отрубленных голов на полотнах Караваджо). Возможно, эта живописная деталь подсказала польскому писателю мотив «знамения веры» — синего обода на шее и горле Исаака. Портрет Авраама, выражающий скорбь и мрачную готовность к убийству (рука сжимает рукоятку ножа), сходным способом передает и автор рассказа. Ангел у Караваджо в решающую минуту указывает Аврааму агнца — это жертвенное животное и есть на картине искомый рубеж светотени, следовательно, знак присутствия Бога.

Херлинг-Грудзинский приводит в «Жертвоприношении» еще один эпизод, достойный, как можно догадаться, именно кисти Караваджо — сон Сарры. «Вот (Авраам) смотрел теперь на Сарру, осветленную на ложе пламенем каганца, видел ее груди, длинные и сухие, как стружки, ее постаревшее лицо, впавший живот, обвисшую кожу, ее руки и ноги, через которые, казалось, просвечивали кости» (12, 46). Действительно, похожим способом в тексте Херлинга о Караваджо описывается полотно «Смерть Марии»: «Женщина уже немолодая, бесконечно утомленная жизнью, опухшая, с животом раздувшимся, будто от беременности, с тяжелыми и толстыми ногами крестьянки. Ее лицо не выражает спокойствия и величия смерти, скорее облегчение: как страшно она устала; об этом же говорит свисающая с постели левая рука». Ассоциативную цепочку автор дополняет известным образом спящей Магдалины и подводит итог: «Объединяет их боль существования, эту занозу носил под кожей Караваджо вместе с тернием смерти» (7, 111).

Библейская живопись Рембрандта увидена иначе: вместо крайних переживаний боли и смертельного страха — психологическая деликатность показа «переходных» состояний. Грудзинский утверждает, что «старческие лица (Рембрандт) видел лучше и полнее, чем молодые» (7, 174). Может быть, поэтому рука отца закрывает лицо сына: Исааку лучше не смотреть на

Авраама, но и Аврааму лучше не видеть Исаака. Еще минуту назад Авраам готов был исполнить приказ Всевышнего, но вот ангел задерживает его руку, Авраам оборачивается, и в глазах его читаются... страх и трепет. Портрету довольно точно отвечает характеристика Кьеркегора: Авраам — старец богобоязненный, любящий сына, но видящий и знающий то, чего не объяснить людям. Вероятно, Херлинг-Грудзинский «увидел» в глазах Авраама Рембрандта «скорбный блеск» при воспоминании о сожженных Содоме и Гоморре (12, 48). Тайну Рембрандта Херлинг, естественно, связал со светотенью. На картине с участием Авраама и Исаака неземной свет исходит от летящего ангела, поток света накрывает все тело Исаака, яркий отблеск — на лице Авраама. В эссе «Рембрандт в миниатюре» дается иная гипотеза происхождения светотени. «Отблеск ли заходящего перед сумерками солнца был здесь единственным фактором? — спрашивает сам себя Херлинг-Грудзинский. — Чем чаще я об этом думаю, тем испытываю большее искушение заменить отблеск солнца *отблеском далекого зари*» (7, 178—179)<sup>214</sup>. На картине «Жертвоприношение Авраама» отблески воображаемого пламени могут намекать на так и не загоревшийся огонь жертвенника, ведь Авраам мысленно уже принес жертву. Но возможно, при созерцании репродукции Рембрандта<sup>215</sup> у Херлинга-Грудзинского возникла ассоциация с пожаром Содомы и Гоморры. Соответствия рассказа об Аврааме и эссе о Караваджо и Рембрандте позволяют заключить, что названные произведения живописи являются кодами, посредством которых Херлинг-Грудзинский укрепляется в представлении жертвоприношения как далекого предвестия «судного дня».

Для создания апокалиптической «фрески» Херлинг-Грудзинский отобрал два предания. Вступительное событие («Начнем это библейское повествование с уничтожения Содо-

---

<sup>214</sup> Курсив мой. — Л. М.

<sup>215</sup> Оригинал хранится в питерском Эрмитаже, в котором, насколько это известно, Херлинг никогда не был.

ма и Гоморры» (12, 45)) имеет метонимическое отношение к жертвоприношению Авраама. Заключительное событие — наказание Господом Каина — антитетическое: «знамение зла» — «знамение веры». Гибель Содома и Гоморры (параллель падения Вавилона) есть параболический образ Конца; осуждение Каина на роль пожизненного изгнанника, напротив, — параболический образ Начала, сотворения мира и грехопадения человека. Апокриф направлен к «границе» истории; Авраам, Исаак и Сарра живут, в сущности, между Концом и Началом.

Первым предложением о Содоме и Гоморре автор открывает расхождение с Писанием. Вступительный абзац есть, по сути, апокалиптическая «прививка» к повествованию. Авраам «ходатайствовал перед Иеговой» о судьбах нескольких десятков праведников Содома и Гоморры (см. Быт. 18, 23—33). В Писании суд Господний обусловлен гостеприимством единственного праведника Лота и угрозами содомлян по отношению к небесным посланникам. Зато в перспективе апокрифа сожжение Содома и Гоморры выглядит своеволием. Иегова не терпит инакомыслия, даже позволяет думать, будто причиной гибели городов стала несговорчивость Авраама. Если по Книге Бытия суд над городами и жертвоприношение — независимые друг от друга события, то в апокрифе предполагается причинно-следственная связь: «Одаривши столетнего Авраама сыном, Бог, помня о скорбном блеске его очей при виде уничтоженных огнем городов, пожелал подвергнуть его испытанию» (12, 48).

Противоположные события — гибель Содома и Гоморры и спасение Ниневии (Книга Пророка Ионы). Пребыванию пророка в чреве кита посвящен отдельный «микроапокриф» Херлинга (см. «Дневник» от 7 июля 1992 года). По подсказке автора, это политическая аллегория «нашего второго столетия» (и только!), чему мы не обязаны до конца верить. Тогда как Авраам ходатайствует перед Господом за обреченные города, Иона плывет «от лица Господа» (Иона 1, 3). По Херлингу, «скептический» Иона не верит, что Ниневию можно спасти «без единой капли крови», и, следуя наконец повелению Господа, тоскует «в глубине души» «по жизни в чреве кита» (7, 394—

395). Притчу с растением, которое «в одну ночь выросло и в одну ночь пропало» (Иона 4, 10), автор опускает — и Иона так и остается непримиримым скептиком, похожим на Диогена. «Микроапокриф» об Ионе и Ниневи, как и апокриф об Аврааме и Содоме и Гоморре, имеет апокалиптический оттенок. Авраам Херлинга-Грудзиньского — будущий отец Израиля, заключивший Завет с Богом; вера Авраама предполагает страх Божий, страх перед апокалиптическими последствиями безверия. Иона в видении Херлинга — это отшельник-аскет, который занимает «исключительную территорию» между жизнью и смертью, исходя из чего стремится приблизить конец времени, видит надежду в «эталонном Правосудии».

Концовка лаконичнее вступления: отчаянная реплика Каина, ответ-приговор Иеговы и констатирующая точка: «Мир стал таким, каков есть» (12, 52). В «манихейском» заключении Херлинга будущее Авраама и его потомства «неразлучно» с будущим Каина и его потомства, как неразлучны добро со злом, свет с тьмой. Для Херлинга-Грудзиньского приговор Иеговы является первой в истории отменой смертной казни, казалось бы, заслуженной Каином. Автор пишет, что «спасение Каина от мести предназначено к осуждению на покаяние и на пожизненное размышление над совершенным преступлением»<sup>216</sup>. Приговор Каину в интерпретации Херлинга созвучен рассказу «Клык Вараввы» (*Kiel Barabasza*, 1990). Рассказчик во сне слышит голос: «Не Иуда! Варавва!» (7, 142), после чего собирает доказательства, что Варавва («сын отца» с арамейского) — подлинный антагонист Христа: «злая тень» (7, 137), «двойник», «носитель зла, не отступающий ни на шаг от Господа нашего» (7, 150). По легендам, у «бессмертного» Вараввы вырастает клык, намекающий на родство с дьяволом. Как Каин живет «в тени» Авеля, так и спасение Вараввы невысказано без муки Христа, следовательно, «не всегда жизнь лучше смерти» (7, 134). В «Жертвоприношении» на антитезу Каин — Авель накладывается противопоставление Каин — Исаак, в

---

<sup>216</sup> *Herling-Grudziński G., Życiński J. Pięć dialogów*. Warszawa, 1999. S. 92.

котором прочитывается не только пессимистическое «мир стал таким, каков есть», но и заповедь Воскресения: Авель «воскрес» в Исааке, чтобы «воскреснуть» во Христе; Каин, а за ним Варавва обречены на жизнь без воскресения.

Рассказ-апокриф «разрывается» между теодицеей и богоборчеством, предтечей такой духовной борьбы стал Достоевский, прошедший «горнило сомнений». Но теологическое беспокойство Херлинга-Грудзиньского приобретает качественно другой смысл: Иван Карамазов думает о том, что раз Бога нет, все позволено, а в рассказе Херлинга молчаливое присутствие Иеговы, его приказы и санкции порождают и поддерживают «этику» вседозволенности. По Херлингу-Грудзиньскому, право на существование имеет не только Божественный, но и человеческий критерий справедливости: без последнего правосудие оборачивается произволом, как в эпоху Средневековья, когда «во славу Господню» попирались принципы человечности. Грудзиньский считает, что, как воздух, необходим бунт против деспотизма, а для бунта — мужество, «выпрямленное положение». «Жертвоприношение» есть апокриф об ошибочном послушании, «знамение» которого не только в шраме на шее Исаака, но и в гибели раба, исполнившего приказ Авраама. В «Жертвоприношении» действует закон безоговорочной субординации. Слова, сказанные сверху вниз (приговор) или снизу вверх (мольба), определяют общение не только Иеговы с Авраамом, но и Авраама с семьей и прислугой. Авторитарность отношений верха к низу выражена вертикалью небо — земля и соответственной системой сравнений и метафор. Небо пребывает в продолжительном молчании, иногда прерываемом обещаниями или угрозой. Звездное или беззвездное небо — знак участия или, наоборот, равнодушия Бога к горечи Авраама. Всемогущество неба символизирует орел, подстерегающий и внезапно атакующий жертву. Также небо отождествляется с огненной стихией. Земля (Авраам) — с пассивным горизонтальным положением ночного бдения. Вместе с тем Завет с Иеговой, беседы с Ним на Божественном языке есть сила, приводящая Авраама в активное вертикальное по-



ложение (вера — «позвоночник» старца). Человек, возникший из земного праха, сравнивается с деревом, «щепкой»: груди Сарры, «длинные и сухие, как стружки», Авраам, подобный «длинной щепке дерева, пораженного молнией» (12, 46). Все это сравнения и метафоры нестабильности, хрупкости экзистенции.

Мотивы бунта восходят к «карамазовской» линии Достоевского, а в польской традиции — к «Великой импровизации» Адама Мицкевича<sup>217</sup>. В «зените» национального романтизма острый, как нигде, конфликт Бога и человека. Конрад обвиняет Создателя в равнодушии к страданиям человека, народа, человечества — подобное обвинение читается и в подтексте «Жертвоприношения». В обоих произведениях Абсолют — «не Отец, а царь», требующий слепого повиновения, душитель свободы. Но то, что Мицкевич обнаруживает патетическим монологом в высший момент душевного смятения, в «Жертвоприношении» достигается «бесстрастным» апокрифом. Если Бог у Мицкевича — персонификация *ratio* эпохи Просвещения — правит «мыслью», но не «чувством», то в «Жертвоприношении» решения Иеговы, то милостивые, то суровые, создают ситуацию произвола — или абсурда. Да, Иегова Херлинга-Грудзиньского не лишен «человеческих» чувств: с добродушием наблюдает за материнской радостью Сарры, но также обнаруживает «человеческие» мстительность и злопамятность — не может простить Аврааму особое мнение в день гибели Содомы и Гоморры. В бунте Конрада — иррациональная доминанта, «чувство и вера», которые в конечном итоге спасают его от лап дьявола. Корень «карамазовских» сомнений — в «эвклидовом уме», смеси жесткого рационализма и обостренной чувствительности, не позволяющей смириться с пролитием одной-единственной «слезинки ребенка». В «Жертвоприношении» та же карамазовская «мерка», вызывающая протест

---

<sup>217</sup> По мнению В. Болецкого, «спор с Богом» в «Жертвоприношении» сопоставим с тем, что Мицкевич вписал в третью часть «Дзядов». См.: *Bolecki W. Krzyk człowieka w XX wieku // Rzeczpospolita. 2000. N 156. S. A6.*

против жестокого испытания Иеговы. В рассказе-апокрифе спрятан авторский «вопрос» Богу и вопрос читателю: челювечно ли испытание Авраама, и вообще... соответствует ли слабым челоувеческим возмюжностям вера?!

Уже после смерти Херлинга-Грудзиньского писателю попытался ответить тот, кто имел наибольшее право на попытку «ответа». Как можно догадаться, рассказ вызвал неоднозначную реакцию в римско-католических кругах. Развернулась дискуссия, а из нее следует, что отзыв Иоанна Павла II был взвешенным<sup>218</sup>. «Гора Мориа», заключительная часть поэмы «Римский триптих» (*Tryptyk Rzymski*, 2002), может считаться «ответом Святого Отца на "Жертвоприношение" Херлинга»<sup>219</sup>. В литературно-критическом издании «Вокруг "Римского триптиха"» в ряд высказываний польской литературы по проблеме зла ставятся «Теологический трактат» Милоша, «Жертвоприношение» и «Римский триптих». Рассказ Херлинга на-

---

<sup>218</sup> Ксендз Адам Бонецкий писал: «При нашей последней встрече в редакции "Тыгодника Повшехного" я отметил про себя радость, с которой [Херлинг-Грудзиньский] говорил о доброжелательном интересе Иоанна Павла II к дискуссии вокруг его рассказа о жертве Авраама и жестокости Бога. Он радовался, что папа не счел его богохульником, но понял, что Херлинг ставит важные проблемы». (*Boniecki A. Twarz obojętności mnie przeraża // Tygodnik Powszechny*. 2000. N 29. S. 7). Ср. другое высказывание о «Жертвоприношении»: «Густав Херлинг-Грудзиньский считает, что слишком долго длилось испытание, которому Бог подверг Авраама; Бог, считает он, должен был раньше указать жертву взамен. Надо, однако, помнить о разнице между нашей впечатлительностью, сформировавшейся веками христианской культуры, и очень еще суровой ментальностью людей древности, не приписывать людям, живущим в других условиях, подобной нам впечатлительности, которую, вообще говоря, много людей, громко требующих разных прав, трактуют неполно, допуская, например, убийство нерожденных детей» (*Dąbek T. M. Abraham — ojciec naszej wiary*. Kraków, 2003. S. 77.)

<sup>219</sup> *Bolecki W. Ciemna miłość. Szkice do portretu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*. Kraków, 2005. S. 230.

зван «последовательным ответом в духе светского гуманизма», для которого «непреодолимым барьером» является «принятие смысла жертвы», отсюда «самодостаточность этики без религии». Ответ «Триптиха», наоборот, «соединяет медитацию современной истории с видением Начала и Конца, с правдой Слова»<sup>220</sup>.

В «Триптихе» о жертвоприношении говорит поэт-священник, поэт-понтифик — и этот факт сам по себе определяет как центральную идею, так и жанровую структуру текста. Перед нами не рассказ-апокриф, а лирическое размышление и проповедническая диатриба. Иоанн Павел II дает богословско-поэтическую интерпретацию следующим поступкам Авраама: переселение по приказу Господа, гостеприимство, наконец жертвоприношение. Когда в «Импровизации» Мицкевича обойдены молчанием все призывы Конрада к Богу, когда в «Жертвоприношении» Иегова прерывает «долгое молчание» разве что редкими словами, поддерживающими «веру и тревогу» (12, 46), — в «Римском триптихе» Авраам, наоборот, все время слышит Голос, призывающий «идти» и «не бояться»: «Думал он, может: почему я должен уйти отсюда? / Почему я должен покинуть Ур земли халдейской? / Так ли он думал? Переживал ли он печаль разлуки? / Этого мы не знаем. Знаем лишь, что слышал он Голос, / Который говорил ему: Выйди! / Авраам решил идти за Голосом»<sup>221</sup>; «Вокруг люди и народы сами создавали себе Богов / (Что Египет, что Эллада, что Рим) / Он, Авраам, поверил тому, кто Есть, / С кем разговаривал, когда шел за Голосом»<sup>222</sup>. «Голос утих» лишь однажды: когда Авраам сам не ответил Исааку, «где жертва». Молчание здесь — знак скорби не только Авраама, но и Бога-Отца: «Другой Отец примет здесь жертву своего Сына»<sup>223</sup>. Предметом ре-

---

<sup>220</sup> *Wierzbicki A. M. Pomiedzy zdziwieniem a widzeniem // Wokół "Трыптыку Рzymskiego" Jana Pawła II. Lublin, 2003. S. 94.*

<sup>221</sup> *Jan Pawel II. Трыптык Rzymski. Kraków, 2003. S. 31.*

<sup>222</sup> *Ibid. S. 33.*

<sup>223</sup> *Ibid. S. 35.*

флексии является Завет Авраама с Богом. По апокрифу, в результате него «мир стал таким, каков есть». В «Триптихе» дается последовательная отповедь «манихейской» концепции. Завет с Авраамом заключен не «в» мире, а «до» мира и «прежде» мира: «О Авраам — Тот, Кто вошел в историю человека, / Жаждет только через тебя открыть эту тайну, закрытую от сотворения мира, / Тайну старше мира!»<sup>224</sup>. И дальше: «Я ношу в себе твое имя, / Это имя есть знак Завета, / Который заключило с тобой Предвечное Слово, / Прежде чем был сотворен мир»<sup>225</sup>. По Херлингу, Бог Авраама — «Бог с закрытым ликом». По Иоанну Павлу II, Господь закрыл лик перед Адамом (см. начало «Триптиха» «Ручей»), но открыл Аврааму, и оказалось неверным то, что подсказывал человеку его «эвклидов ум»: «Он был Другой. Непохожий на все, / Что мог подумать о Нем человек»<sup>226</sup>.

Поступок Авраама прочитывается в «Римском триптихе» как символ призвания «остановиться на пороге» Конца и Начала бытия человеческого. Человек не может перейти эту «границу», но в состоянии дойти до нее, и в этой духовной задаче явлен смысл Завета. Призыв к Аврааму «Не бойся!» и такой же призыв понтифика к пастве<sup>227</sup> отвечает на беспокойство по поводу «страха и трепета» Авраама. По суждению исследователя, «Триптих» Иоанна Павла II — это «библейский трактат, который отвечает на экзистенциальные тревоги современного человека — человека без корней, который утратил самосознание своего исконного тождества и живет под угрозой враждебного Конца»<sup>228</sup>. Сопоставление «Жертвоприноше-

---

<sup>224</sup> Ibid. S. 36.

<sup>225</sup> Ibid. S. 37.

<sup>226</sup> Ibid. S. 32.

<sup>227</sup> Jan Paweł II. Przekroczyć próg nadziei. Lublin, 1994. S. 26—32.

<sup>228</sup> Fiala E. Próg, kres i obietnica. Trzy kręgi myśli egzystencjalnej w "Триптику Рzymским" Jana Pawła II // Wokół "Триптику Рzymskiego"... S. 75.

ния» с «Римским триптихом» помогает лучше понять произведения двух авторов.

Иоанн Павел II и Херлинг-Грудзинский с разных, во многом противоположных, позиций дистанцируются от классическо-экзистенциалистской, «диалектической» интерпретации предания об Аврааме у Кьеркегора. Иоанн Павел II утверждает, что в душе Авраама не должно остаться места для самосознания одиночества и абсурда, наоборот, его, заключившего завет с Богом, не должно покидать чувство надежности хождения перед Богом. По Херлингу-Грудзинскому, наоборот, Авраам сначала чувствует беспокойство, вызванное «продолжительным молчанием» Иеговы. После отклоненного жертвоприношения Авраам «царствует» в «хрустальном дворце» Завета, окончательно отогнав от себя все тревожные «вопросы». Авраам «берет билет» в царство Божие, «заплатив» страданиями себя и своих близких. Но тяжесть «вопросов» ложится на его сына Исаака. От Исаака, по Херлингу-Грудзинскому, берет начало «сыновняя» традиция «слезы ребенка». Примерами соответствующей традиции могут быть образы мальчика Джошуа (упомянутый рассказ «Святой Дракон») и монаха-францисканца Исакко (рассказ «Звон по звонарю»<sup>229</sup>).

Отважимся на гипотезу: «толчком» к повествованию об Аврааме были продолжительные раздумья Херлинга-Грудзинского об Иове. Некоторые дневниковые заметки 1980-х годов, элементы рассказа «Башня» суть черновики, может даже готовые страницы ненаписанного рассказа. В пользу этой гипотезы говорят возвращения автора к образу Иова — припоминание, обновление старых записей, их медленное, методичное дописывание. Книга Иова — настольная для автора, в ней он черпает сокровенное знание о человеке.

На самом ли деле Херлинг-Грудзинский вынашивал замысел «библейского повествования» с условным названием «Иов»? Невозможно математически доказать подобное, но все-таки зададимся вопросом: а как бы выглядел такой рас-

---

<sup>229</sup> О рассказе «Звон по звонарю» см. раздел 2.3 главы II.

сказ? Вероятно, как и вся малая проза писателя, малолюдным и малословным. Боль сердца герой доносит не речами, но произвольными, сдавленными репликами, «клочками» речи, обращенными ни к кому — или к Богу. И здесь выясняется, что Книга Иова — наименее подходящая для пера Херлинга. Она является «диалогом или серией диалогов»<sup>230</sup>, своего рода философской драмой. Для «стенограммы молчания» больше дает образ Авраама — Авраам не плачет, не проклинает, а «идет, куда должен идти», «делает, что должен делать». Допустим, Херлинг начал писать об Иове. Он убрал бы слова «хора» друзей, сделав их молчаливыми свидетелями происходящего. Резко сократил бы монологи главного героя. Сосредоточился не на словах, но делах — делах Иова, делах Бога. В поступках Иова сквозила бы невыразимая скорбь, молчаливый упрек. Отчаяние, сдерживаемое днем, Иов выплескивал бы бессонными ночами, оставшись наедине с Богом. Но для Книги Иова это уже игра вымысла. Обращаясь к Иову, Херлинг-Грудзинский постепенно приходил к пониманию того, что он должен писать об Аврааме. Задумав «библейскую повесть» «Иов», написал, в итоге, «Жертвоприношение».

У Херлинга «текст Иова» — своеобразный рассказ рассказов, притча притч. Иов горько говорит, что стал «притчей во языцех». Для автора это слова не в современном ироническом, но в вечном трагическом звучании. Иов стал притчей больных, одиноких, обездоленных. «О если бы записаны были слова мои! Если бы начертаны были они в книге, резцом железным с оловом — на вечное время в камне вырезаны были» (Иов 19, 23—24) — это восклицание Иова «сбывается» в прозе Херлинга-Грудзинского. «Можно, — вторит автор Иову, — не зная библейской истории Справедливого Мужа из Уц, но, несмотря на это, вписать ее раз и навсегда в сердце и разум» (5, 72). Возвращение к образу Иова стало привычкой, писательским ритуалом, отсюда признание: «Книга Иова попадает в

---

<sup>230</sup> *Sadzik J. Przesłanie Hioba // Miłosz Cz. Księgi Biblijne. Kraków, 2003. S. 270.*

руки в моменты депрессии или, скорее, скорби падающего, желающего коснуться дна, чтобы оттолкнуться от него» (5, 74). Слово, образ Иова буквально «высечены в камне» — в фигуре Пилигрима, стоящего на «малой родине» писателя у подножья горы Свенты Кшиж (Святой Крест).

Иов — не единственный персонаж, но открытый «ряд» персонажей, подобный «вариациям на темы Иова» Достоевского<sup>231</sup>. Херлинг-Грудзинский создавал один за другим наброски к портрету Иова: «Башня», «Остров», «Мост»... — практически все рассказы. Особенно красноречив рассказ «Клеймо» о Шаламове, например в концовке: «Троекратное "Клеймо" ... звучит в "Тишине" как библейское проклятие<sup>232</sup> и подземный грохот» (5, 225); с другой стороны, в повествовании о смерти Шаламова чувствуется «проблеск конца его ссоры с Богом» (из записи-послесловия к рассказу — 6, 201) — по сути, так же, как в Книге Иова. Выходят на поверхность лагерные автобиографические штрихи к портрету Иова — например, святотатственная молитва узника Херлинга-Грудзинского из «Иного мира»: «Боже, пошли мне одиночество, потому что я ненавижу людей» (1, 134). Конечно, это совсем не парафраз Книги Иова, но одно из доказательств того, что можно не думать об Иове, но так или иначе «вписать его в сердце и разум».

Образ Иова «отражен» в трактате «Повторение» Кьеркегора. Иов «величествен», «благословен» — он «рыцарь веры», подобный Аврааму. Вместе с тем он вносит «полноценный вклад в великую тяжбу между Богом и человеком» как «основатель категории испытания, родивший ее в страшных муках»<sup>233</sup>. В интерпретации Шестова, Кьеркегор объявляет войну Гегелю, заключая союз с Иовом («частным мыслителем») — тем самым унижает разум, возвышая веру. Иов (подобно Ав-

---

<sup>231</sup> Шестов Л. И. Киркегард и экзистенциальная философия (Глас вопиющего в пустыне). М., 1992. С. 21.

<sup>232</sup> Курсив мой. — Л. М.

<sup>233</sup> Кьеркегор С. Повторение. М., 1997. С. 101. [Электрон. ресурс]. Режим доступа: //imwerden.de/pdf/kierkegaard-povtorenie.pdf

рааму) — обладатель «зерна веры», для него нет «ничего невозможного» (Матф. 17, 20). Библейский герой романтичен, поскольку бросает вызов превосходящей силе без надежды на победу. «Вопрос в том, — пишет Шестов, — можно ли с криками, жалобами и проклятиями, т. е., по-нашему, с голыми руками, идти против предвечных законов и природы?»<sup>234</sup> Добавим: и победить, ибо Господь требует веры, но не рассудительности, ставит в вину «здравомыслящим» друзьям Иова то, что говорили о Нем «не так верно», как Его раб Иов (Иов 42, 7).

Теистическую концепцию экзистенциализма предлагает А. Мацейна. По его мнению, Книга Иова есть развернутый «вопрос» человека и «ответ» Бога. Иов спрашивает, но не находит в себе «онтологического ответа». «Вопрос» Иова касается не только его, но и рода человеческого: поэтому «каждый из нас в большей или меньшей степени Иов»<sup>235</sup>. По литовскому философу, человек — естественно религиозное существо: его мышление «ответ оставляет Господу, превращается... в молитву, то есть в обращение к Господу»<sup>236</sup>. Молитве Иова Мацейна противопоставляет бунт Конрада, героя поэмы «Дзяды». Конрад не задает вопросов — он обращается к Богу с требованиями. Иов и Конрад доходят до последнего рубежа, но «Иов перед лицом этой границы молится, а Конрад бунтует и угрожает». «Иов, — уточняет мыслитель, — переступает эту границу и клонится к рукам трансценденции. Конрад бьется по сю сторону границы и, иссякнув, клонится в безграничную бездну, от которой его спасает тоже *молитва*, хотя и не его самого»<sup>237</sup>.

Диаметрально противоположна экзистенциалистским исканиям интерпретация Юнга. Это уже не «вопрос Иова», а «ответ Иову» в духе героя Мицкевича. В центре внимания — не Иов, а Иегова. По Юнгу, за Иеговой — преимущество си-

<sup>234</sup> Там же. С. 48.

<sup>235</sup> Мацейна А. Драма Иова. СПб., 2000. С. 11.

<sup>236</sup> Там же. С. 97.

<sup>237</sup> Там же. С. 128—129.



лы, за Иовом — превосходство сознания. Иов понимает, что Иегова «находится в противоречии с самим собой, и притом столь полно, что он, Иов, уверен в возможности найти в нем помощника и заступника против него самого»<sup>238</sup>. И не ошибается в своей уверенности, так как Иегова, признавая правоту Иова, «фактически произносит приговор над самим собой»<sup>239</sup>.

Чем отличается от идей Кьеркегора, Шестова, Мацейны, а также от концепции Юнга трактовка Херлинга-Грудзиньского? Вчитаемся в его «дневниковый» комментарий. Вводным предложением оговаривается завязка и развязка Книги: «Дозволив Сатане ввести Иова в состояние втопанного в землю червя...» — «...Бог произносит две речи». Далее «ряд вопросов», которые *мог бы* Иов задать Создателю, но не задал — «замкнув уста», «посыпав голову пеплом». Заметно «вторжение» вымысла в комментарий к Книге Иова под видом несобственно-прямых мыслей-«вопросов»: «Должен ли был Создатель говорить языком незаслуженного наказания, истязания без вины виноватого? Нужны ли такие бедствия для осознания человеком места перед Лицом Всемогущего? Не омрачается ли всемогущество злоупотреблением? Не мутится ли образ добра в карах и издевательствах над ним, будто добро было злом? Не становится ли сила насилием, приговор капризом, предвечный закон вечной подозрительностью?» (4, 43). В самом деле — Создатель в Книге Иова «поставил себя перед человеческим судом», не перед «проблемными вопросами, но настоящим судом», по словам Иоанна Павла II<sup>240</sup>. Всего в пяти «вопросах» — структура ненаписанного рассказа, в котором Иов, видимо, готов продолжить «состязание» с Богом, но «закрывает уста». Вместо споров — немота, единственное, что мог себе позволить видевший Бога: «Я слышал о Тебе слухом уха; теперь мои глаза видят Тебя» (Иов 42, 5 — см. соответствующий текст Херлинга: 4, 43—44).

---

<sup>238</sup> Юнг К. Г. Ответ Иову. М., 1995. С. 119.

<sup>239</sup> Там же. С. 127.

<sup>240</sup> См. введение.

Создается впечатление, будто автор борется с искушением самому дописать Книгу Иова — вне предыдущих диалогов, в «пространстве» молчания. Если, по Шестову, «Иов *начинает* с того, что загоняет в глубину все *lugere et detestari*»<sup>241</sup>, все мучительные «вопросы», то, по Херлингу, он *заканчивает* именно этим. Величие Иова, по Шестову, — в плаче, по Грудзиньскому — в отказе от плача. Говоря о «реабилитации» Иова, нарочно вводя этот иронически осовремененный термин, Грудзинский подчеркивает условность концовки, предпочитает точке многоточие. Вектор последнего абзаца направлен к христианскому сознанию: «Иов не получил достаточно-го ответа на одиночество в муках и равнодушное молчание Неба. Его последователи, благодаря Сыну Божьему, прибитому к кресту, вышли из одиночества наперекор равнодушному молчанию мира» (4, 44). И снова, как в «Жертвоприношении», — манихейское чувство расколотости бытия, позволяющее, однако, видеть спасительный смысл в искупительной муке Христа.

Грудзинский близок Юнгу: суждение, что христианство возникло «из тоски Бога по участию в человеческом страдании» (4, 44), фактически повторяет вывод о том, что именно Иов подтолкнул Иегову к мысли «стать человеком, ибо (Иегова человеку. — Л. М.) причинил несправедливость»<sup>242</sup>. Неверно было бы говорить как о полном расхождении, так и полном схождении выводов Херлинга-Грудзиньского с идеями Кьеркегора. Польский писатель сочувствует Иову, который бросает вызов Необходимости, идет «с голыми руками против предвечных законов и природы». Точка расхождения с экзистенциалистами — вопрос об этике. По Кьеркегору, риск Авраама и Иова в «отстранении» общезначимых этических правил выигрышен и победителен. У Херлинга, наоборот, Иов и «его последователи», христиане, являются защитниками этики пе-

---

<sup>241</sup> Шестов Л. И. Афины и Иерусалим. М., 2001. С. 196. Курсив мой. — Л. М.

<sup>242</sup> Юнг К. Г. Указ. соч. С. 160.

ред деспотическим произволом. По польскому писателю, этика позволяет все, даже бунт против Бога. Здесь отправная точка острых споров — что первично: религия или этика? С одной стороны, упрек Херлинга-Грудзиньского, брошенный церковной традиции, в «теологическом отстранении нравственности». С другой — критика богословов в адрес Херлинга, проповедующего «самодостаточность этики без религии» (А. М. Вежбицкий). Оба выпада, видимо, полемически преувеличены. Как религия невозможна без этики, так и наоборот — и, в итоге, сам писатель приходит к выводу о неизбежном союзе «духовной» и «светской» вер.

В «Дневнике» от 1980 года автор отдает дань памяти священнику Юзефу Садзiku, исследователю Книги Иова. «За годы общения с Книгой, — пишет священник и цитирует Херлинг, — я понял, что Иов не является библейским ответом на проблему страдания и зла. <...> Он могущественный урок человеческого достоинства, положения человека, настигнутого болью, урок верности Богу в страдании»<sup>243</sup>. Следуя Кьеркегору, Садзик убеждается в малости того, кто попытался бы судить Иова. Принять и понять его, считает Садзик, мучительно тяжело. Вызовом «здравому смыслу» Иов, как Авраам, «лишает сна» читателя Библии: «А если человек думает, что Бог обернулся против него, то он имеет право с Ним бороться. Следы этой борьбы мы находим в Библии. <...> Воистину, Писание не есть книга для богослужений»<sup>244</sup>. Под сказанным мог бы подписаться Херлинг-Грудзиньский, более того — сказанное мог бы расценить как слово в свою «защиту». Польскому писателю близко суждение об этической доминанте веры, о том, что Иов, подобно Иакову, имеет право «состояться» с Богом. В такой позиции Херлингу импонирует то, что сущностью христианства является подвиг веры, а не обрядовое действие.

---

<sup>243</sup> *Sadzik J. Przesłanie Hioba // Miłosz Cz. Księgi biblijne. Kraków, 2003. S. 261 (цитата Херлинга — 5, 72).*

<sup>244</sup> *Ibid. S. 272—273.*

Текст священника подсказал Херлингу аналогию Иов — Сизиф, подвижник в церкви — подвижник в миру. Идея союза «духовной» и «светской» вер, сформулированная Херлингом в эссе «Две святости», распространена на Книгу Иова и «Миф о Сизифе». Не является ли Иов, задается Херлинг вопросом, «близким родственником<sup>245</sup> неверующего Сизифа?» (5, 73). Цитируя «Урок Иова» («Страдание нельзя понять или объяснить, его можно только принять либо отвергнуть»<sup>246</sup>), Грузинский устанавливает сходства и различия библейского и античного героев: «Оба... принимают страдание. Но если один, страдая, сохраняет верность Справедливому Богу, другой, наверное, назвал бы Бога абсурдным» (5,73). Добавим: если Иов неистов, если его удел — «плакать и проклинать», то Сизиф — стоик, которого даже «следует представлять себе счастливым»<sup>247</sup>. Камю заменил миф об Иове мифом о Сизифе, предпочтя Афины Иерусалиму, обосновывая это «светской» ментальностью: «Мир, где я чувствую себя *вольготнее* всего — греческий миф»<sup>248</sup>. Это дает основание видеть в Сизифе не просто «родственника» персонажа из Библии, но человека, переносящего страдание со скрытым протестом, готовым перерасти в бунт.

Гипотеза родства Иова с Сизифом подкрепляется романом «Чума», в котором Херлинг обнаруживает «побратимство и пересечение» двух вер, двух «святостей» (5, 71). «В «Братьях Карамазовых» — пишет Садзик, — душераздирающее выступление неверующего Ивана во имя слез невинного младенца... ведет его брата, молодого монаха Алешу, к смиренному указанию на крест Иисуса»<sup>249</sup>. И далее — выдержка из романа Камю: «Нет, отец мой, — говорит Риэ священнику Панлю. — У меня лично иное представление о любви. И даже на смерт-

<sup>245</sup> Курсив мой. — Л. М.

<sup>246</sup> Ibid. S. 260.

<sup>247</sup> Камю А. Сочинения: В 5 т. Харьков, 1997. Т. 2. С. 102.

<sup>248</sup> Там же. Т. 5. С. 364.

<sup>249</sup> Sadzik J. Op. cit. S. 260—261.

ном одре я не приму этот мир божий, где истязают детей». Уже за пределами цитаты Садзика — тезис доктора о «побратимстве и пересечении» веры светской и веры духовной: «Мы вместе трудимся ради того, что объединяет нас, и это за пределами богохульства и молитвы»<sup>250</sup>. Наверное, именно с таким воззванием обратился бы Сизиф к Иову, именно в таком соображении — смысл статьи-некролога о Юзефе Садзике.

Очередной «подступ» к теме Иова приходится на 1987 год: от жанра комментария Грузинский идет к жанру рассказа. Автора притягивает образ человека, читающего Книгу Иова. На сей раз это некий архитектор П. с прозвищем «новый Иов». Он напоминает не только Иова, но и Сизифа — «верен Богу в страданиях», но сторонится жалоб (хотя, конечно, «нового Иова» не назовешь «счастливым»). набросок подобен рассказу «Башня»: герой живет в «доме на горе, огражденном стеной», в изолированном пространстве «тюрьмы-крепости» (6, 292—293). Вызревающий рассказ, вероятно, мог получить название «Крепость». От скупых фактов — к «странному» сну об «абсолютно чужом» человеке. Рассказчик взбирается «узкой и скользкой дорогой» к месту жительства «юбиляра», видит в окнах соседних домов «старые лица», входит в дом, в комнату хозяина. «Новый Иов» исповедуется словами Бенедетто Кроче: «Было бы страшно, если бы человек никогда не мог умереть, замкнутый в тюрьме, которая есть жизнь». Затем говорит о Книге Иова, которую «постоянно читает», никогда «не расстается с ней» (пребывая в вечной депрессии); считает, что «слишком много, решительно много в Книге речей». Исповедуется в сокровенном: «Я нашел достойнейший способ верности Богу в страдании, в несчастье. Молчание. Я живу так долго — сто лет! — поскольку Бог, удивленный моим молчанием, все ожидает жалоб. Но не услышит их никогда» (6, 293). Сценку завершает «взрыв чьего-то смеха» и замедленный ход старинных часов. Смысл более чем очевиден:

---

<sup>250</sup> Камю А. Указ. соч. С. 355, 356.

продолжается испытание «нового Иова» жизнью и временем, освобождение откладывается... до конца света.

Так и не написанная «Крепость», по сути, стала бы повторением рассказа «Башня». "Lebbroso"<sup>251</sup>, герой Ксавье де Местра и Херлинга-Грудзиньского, и есть «новый Иов» — к исповеди прокаженного из Аосты нечего добавить. Все элементы ненаписанного рассказа «Крепость» найдем в «Башне»: подъем, стена, дом, холмы и долины — замкнутое пространство одиночества и отчаяния. События вершатся на границе фактов и воображения, сна и яви. Рассказчик всматривается в разграничительную линию, пытаюсь найти ключ к тайне.

Заветным ключом к «Башне» (а значит, и к потенциальной «Крепости») является герой польской легенды Свентокшиский Пилигрим. Явный «родственник» Иова и Сизифа<sup>252</sup>, «homo viator» — в духе философии Марселя, он самый молчаливый и, пожалуй, самый странный в «семействе». Он как бы на скрещении региональных (свентокшиских), общепольских и общеевропейских традиций литературы, фольклора и философской мысли. Естественно, образ, навеянный детством и юностью писателя, ассоциируется с романтизмом Мицкевича. Уместно напомнить статью Херлинга под названием «"Книги польского народа и пилигримства" в новой эмиграции» (*"Księgi polskiego narodu i pielgrzymstwa" na nowej emigracji*, 1946), речь в которой идет об «ужасающей актуальности» книги Мицкевича, об историческом и современном звучании мифа пилигримства (9, 61). Нас же волнует его неполитическое, экзистенциальное измерение, которое сказалось у великого романтика еще в «Крымских сонетах». На предостережение Мирзы не смотреть в пропасть — ответ Пилигрима: «А я глядел, мирза!

---

<sup>251</sup> «Прокаженный» (ит.).

<sup>252</sup> «Фигуре каменного пилигрима, — пишет В. Бolečкий, — сопутствуют в этих произведениях также другие образы человеческой судьбы — это Христос, мифологический Сизиф, а прежде всего Иов...» (*Bolecki W. Ciemna miłość. Szkice do portretu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*. Kraków, 2005. S. 135).

Но лишь гробам шепну, / Что различил мой взор сквозь трещину вселенной. / На языке живых — и слов подобных нет»<sup>253</sup>. Сонет «Дорога над пропастью Чуфут-Кале» попадает в смысловую точку рассказа «Башня». И там и здесь — «декорации» гор, фигура путника. Но главное — язык молчания, язык границы между жизнью и смертью. Терцет Мицкевича будто бы исполняет роль «отсутствующего» эпитафия к «Башне», «отсутствующего» потому, что без подсказок отыскивается этот мицкевичевский «след» Пилигрима в тексте Грудзиньского.

В привычном, обостренном «видении Польши издалека» свентокшискому мифу («свентокшискому тексту») отводится конструктивная, смыслообразующая роль. Подмечая суждение Камю о целебных свойствах пейзажа, Грудзинский вспоминает родные, «домашние» горы («Дневник» 1972 года). Однако путешествиям в Польшу (1991, 1994, 1997)<sup>254</sup> будет сопутствовать не «аура» исцеления, но рефрен боли: «Впервые в ходе путешествия мое сердце пробила длинная, тонкая игла» (7, 251—252); «Я вдруг почувствовал судороги в гортани и внезапный прилив волнения»<sup>255</sup>. Задолго до того писатель заявил: «Я верю в существование *мифоизобильных пейзажей*. Допуская иллюзорность воспоминаний, он все же «покаялся бы, что в Польше *таким мифически плодородным регионом являются Свентокшиские горы*»<sup>256</sup>. И наконец «меланхолическая рефлексия» о Пилигриме: «Я буду его помнить дольше, чем пейзаж, с которым он сросся» (3, 231). Пилигрим в рассказе «Башня» — характерный пример «сублимации» и символизации воспоминаний. Импульсы боли, очевидно, вызваны уг-

---

<sup>253</sup> *Мицкевич А.* Избр. произв.: В 2 т. / Пер. В. Левики. М., 1955. Т. 1. С. 181.

<sup>254</sup> Последнее путешествие в Польшу — в мае 2000-го, за полтора месяца до смерти.

<sup>255</sup> *Herling-Grudziński G.* Najkrótszy przewodnik po sobie samym. Kraków, 2000. S. 8.

<sup>256</sup> Курсив мой. — Л. М.

розой обратной «сублимации», разрушения мифа при столкновении с современностью<sup>257</sup>.

«Мифоизобилие» Свентокшских гор в восприятии Херлинг-Грудзиньского неотъемлемо от личности Стефана Жеромского, создателя легенды края. Поэтому автор, в юности «заядлый жеромщик», «исследует» отношение польской молодежи к классику. Сожалеет, что Жеромский — уже не властитель дум, как прежде, что его труды, действительно, устарели. Однако верит, что «уцелеет дух Жеромского» (7, 250). «Магию земли» певца Елового леса (Ю. Кшижановский) «унаследовал» Херлинг. И для него пейзаж — не просто «аксессуары», «декорация», «стереотипное описание», но «комплекс глубоких переживаний, проявляющих непосредственную связь человека с окружающим миром»<sup>258</sup>. Обращения Херлинга к мифу детства сводятся к каменному Пилигриму. На «перепутье» текстов, рассказа «Башня» с ностальгической поэмой Жеромского «Еловый лес» («Пуща Йодлова»), — надпись на стене часовни из произведения Жеромского: «Вершина моих страданий сравнялась с этой горой. 1863»<sup>259</sup>. Такие точно слова подошли бы и Пилигриму, но с двумя уточнениями: вместо горы Лысица — гора Свенты Кшиж, вместо 1863 года — далекое и неопределенное прошлое.

К мифу Херлинг пришел от репортажа. В 1935 году в молодежном журнале «Кузьня Млодых» он описал впечатления горной прогулки. Примерно через двадцать три года, пережив советский лагерь, чужбину, вернулся к моментам этих впечатлений для создания мифа «малой родины». Уже в юношеском тексте скрыты как начала мифа, так и предчувствия его разрушения. С одной стороны, чувствуется сродство литературы

<sup>257</sup> Годами позже пояснение: «Живой образ памяти заменить реальным? И, быть может, согласиться на то, чтобы жестокая действительность смела мифическое сновидение? Нет, нет...» (11, 191).

<sup>258</sup> *Krzyżanowski J. Magia ziemi w dziele Stefana Żeromskiego // Jakubowski J. Z. Stefan Żeromski. Warszawa, 1964. S. 284, 286.*

<sup>259</sup> *Żeromski S. Opowiadania. Warszawa, 1981. S. 252.*



с «нелитературой», истории и географии гор с именем одного человека: «Если уж говорить о Светокшищине, то говорить только о Нем — о Жеромском». С другой стороны, в последнем предложении репортажа: «Поэзия и святость гор, воспетых Жеромским, постепенно вытесняется прогрессом»<sup>260</sup> — ростки пессимизма, связанные с индустриализацией гор, с нарушением их чар, что с тревогой и протестом предвидел Жеромский. Поздний отголосок этих сожалений чувствуется в «кардиологическом» фоне «Путешествий в Польшу» Херлинга-Грудзиньского.

В дебютантском репортаже легенда о Пилигриме изложена предельно кратко и обрывочно, в рассказе «Башня» сопровождается пояснениями и описаниями, но все равно пересказана не полностью. Скульптура Пилигрима стоит на краю деревни Новая Слупь у восточного входа в Светокшицкий национальный парк. Каменистая дорога (так называемая Королевская) ведет на вершину Свенты Кшиж, где стоит старейший монастырь Польши с его реликвией — деревянными обломками креста Голгофы (согласно преданию). Основание монастыря связано с именем венгерского королевича Эммерама, и, по изначальной версии, Пилигрим — никто иной, как Эммерам. Также, по преданию, Пилигримом мог оказаться литвин или татарин, укравший реликвию из монастыря. Как знак Божьего наказания у него отсохла рука. Тогда он вернулся с покаянием, возвратил святыню и, в благодарность за исцеление, воздвиг памятник. И по следующей версии, Пилигрим — это кающийся грешник, некто Вацлав Язловецкий из Украины, убивший священнослужителя и собственную жену. Наконец, по самому известному предположению, Пилигрим есть набожный человек без имени, аскет, который, став на колени, раня их природными камнями, медленно восходил к монастырю. Вдруг, в непривычное время дня, раздался звон колоколов. Путник решил, что это в его честь знак Божьей награды за подвиг — и тут же обратился в камень. Таково наказание за гордыню.

---

<sup>260</sup> *Herling G. Świętokrzyżczyzna // Kuźnia Młodych. 1935. N 12. S. 6—7.*

Херлинг-Грудзиньский пересказывает лишь «актуальную» концовку легенды, подходящую к любой из четырех версий: Пилигрим продолжает идти вперед — всего на одно маковое зернышко<sup>261</sup> ежегодно и, дойдя до вершины горы, вернет себе прежний облик, но тотчас станет свидетелем конца света<sup>262</sup>.

Пилигрим должен быть чужестранцем — татаринном, литвином или венгром. Он должен нести расплату за грех. Однако нигде, ни в репортаже, ни в рассказе, Херлинг-Грудзиньский не обмолвился о грехе, а это знак редукции или даже «ревизии»<sup>263</sup> народной легенды. Сам Херлинг уточнил, что это редукция «коллективного бессознательного», которое освобождается со временем от «лишнего балласта» (7, 165). Пилигрим лишен личной биографии, он отражает человеческий удел в общем виде, благодаря чему становится в ряд таких символов, как Иов или Сизиф. Пилигрим тоже «рождается на страдания» (Иов 5, 7), в нем тоже слышен «зов счастья»<sup>264</sup>. Незаслуженно страдает Иов («Если я невинен, то Он признает меня виновным» (Иов 9, 20)), без вины виноваты Сизиф и Пилигрим, так как живут в мире, где «нет виновных, есть только несущие ответственность»<sup>265</sup>. По автору рассказа «Башня», экзистенциальна не трактовка легенды, экзистенциальна сама легенда. В ее основе — христианские категории веры и надежды. Если о

<sup>261</sup> Согласно другим версиям — песчинку.

<sup>262</sup> Содержание легенды — по статье: *Węgrzyniak R. Pielgrzym // Twórczość*. 1990. N 8. S. 122—123. В свою очередь автор статьи ссылается на источник: *Kowalczewski S. Łysogóbu. Przewodnik krajoznawczy*. Kielce, 1937. Р. Венгжиняк отмечает точность описания Пилигрима в «Башне», Херлинг в свою очередь противопоставляет воспоминания юности «раздражающей» современности: «У меня в неаполитанской комнате висят на стене *старые* фотографии Пилигрима... Я выделил слово «старые», потому что, насколько я сужу по новым альбомам свентокшиского региона, фигура каменного Пилигрима сегодня ограждена, замурована и спрятана под крышей — мысль настолько же раздражающая, насколько и смешная» (7, 164).

<sup>263</sup> *Węgrzyniak R.* Op. cit. S. 123.

<sup>264</sup> *Камю А.* Указ. соч. Т. 2. С. 100.

<sup>265</sup> Там же. С. 59.

начале легенды писатель попросту умалчивает, то эсхатологическая концовка выделяется в повествовании: «Свентокшиский Пилигрим дойдет когда-нибудь — и не дойдет никогда до цели своего странствия; если даже дойдет, в награду за свою выносливость получит только то, что одновременно со светом спасения увидит последний огонь, пожирающий вместе с ним всю землю» (2, 23). И в финале рассказа — «мистическое» слияние образа Прокаженного из Аосты с Пилигримом Свентокшиским: «Я люблю представлять, как он (Прокаженный. — *Л. М.*), наконец достигает на коленях Святого Креста и с восклицанием триумфа сползает, бесконечно утомленный и изнуренный временем, на голые скалы. Этот крик тотчас гибнет в оглушительном грохоте конца света» (2, 39).

Хронотоп рассказа «Башня» подчинен выражению глобально-исторического содержания: полукилометровый путь Пилигрима приравнивается к векам Истории и ее судному дню. Жена Лота оглядывается на гибнущие города и окаменевают. Пилигрим, напротив, «смотрит» вперед, он весь в грядущем. Он застывший в камне «вопрос»: чего ожидать, на что надеяться? Суд для него — меньшая угроза, «меньшая опасность»<sup>266</sup>, чем «вечное одиночество». Точнее, одиночество и есть суровый суд, и любая «перемена участи» станет смягчением приговора. Знаменательно, однако, что Пилигрим «не спешит» на Святой Крест, потому и назван в «Башне» «памятником безграничной терпеливости». Еще его можно назвать прообразом «тихохода» ("*nieśpiesznego przechodnia*"), по удачной формулировке Ежи Стемповского. «Это для меня как бы *temento*, — пишет спустя годы Грудзиньский о Пилигриме, — не заходи слишком далеко, подражай постепенному продвижению на зернышко мака». То есть, в литературном измерении, не ускоряй нарочито повествования<sup>267</sup>. В «Башне» этот девиз сказался в незавершенности рассказа (или даже романа) о последних годах жизни Прокаженного из Аосты. Под

---

<sup>266</sup> См.: Кьеркегор С. Страх и трепет. С. 254.

<sup>267</sup> *Herling-Grudziński G., Bolecki W. Rozmowy w Dragonei. S. 151—152.*

пером Херлинга эти годы выглядели бы столь же фантастичными, как, допустим, последние «шаги» Пилигрима к Святому Кресту. Писатель намекает, что оставил все попытки досказать судьбу Прокаженного, чтобы... не разочароваться или даже не отчаяться: «Если бы в человеческой жизни не было вещей, перед которыми наше воображение бессильно разводит руками, то в конце концов мы были бы вынуждены злословить по поводу отчаяния, захлестывающего литературу, вместо того чтобы искать в ее произведениях надежды» (2, 39). Как ни парадоксально, Пилигрим «Башни», все чаяния которого — в судном дне, учит тому, чтобы задерживаться в пути, замедляя судный день.

В христианской душе Пилигрима прорастает «зерно веры». Телом он повернут к Святому Кресту, душой (т.е. идеей скульптуры) устремлен к Голгофе. Свентокшиский миф, при всех языческих оттенках, остается, по существу, народно-христианским. «Маковое зернышко» концовки легенды есть отголосок «горчичного зерна», казалось, незначительного, зато дающего силу надежды. Если гора по слову верующего сойдет с места, значит, и каменная глыба продвинется вопреки законам причины и следствия. Концовка легенды иллюстрирует расхождение веры в чудо с так называемым «эвклидовым умом», по которому камень недвижим без сторонней силы, значит, и конец света недосягаем. Автору «Башни» открыта и логика веры, и логика *ratio* — по Грудзиньскому, равно допустимо, что Пилигрим «дойдет когда-нибудь» либо «не дойдет никогда до цели своего странствия».

Пилигрим Херлинга-Грудзиньского заставляет вспомнить афоризм Камю, его «объяснение» в «любви к камню»: «Скульптура возвращает человеческому облику весомость и равнодушие, без которых я не мыслю величия»<sup>268</sup>. Не случайно «застывшее от натуги» лицо Сизифа «само уже камень», а сам он «крепче обломка скалы»<sup>269</sup>. Он воплощенный ответ на восклицание: «Твердость ли камней твердость моя» (Иов 6,

---

<sup>268</sup> Камю А. Указ. соч. Т. 5. С. 200.

<sup>269</sup> Там же. Т. 2. С. 100.

12). Воображение Камю и Херлинга наделяет героев слепотой. Но если Сизиф «счастлив» при всей бесконечности и бесплодности своего труда во «времени без глубины»<sup>270</sup>, то Пилигрим «ограничивает» время несчастья «маковым зернышком» («песчинкой») надежды. Если Сизиф несчетное число раз поднимается с камнем на гору, чтобы спуститься за камнем с горы, то Пилигрим «идет» только вверх и вперед, чтобы, по представлению автора «Башни», не сойти, но «сползти» на скалы, «погибнуть в оглушительном грохоте конца света».

У Пилигрима «нет лица». Обезличенный временем, он каждый и никто. Это «белое пятно» будто «сквозь сон» проступает на фоне подобных биографий — Прокаженного и Учителя. Прокаженный, предчувствуя забвение, добровольно отрекается от имени, просит офицера савойской армии Ксавье де Местра называть его *Lebbroso*. Однако, опираясь на изыскания, автор устанавливает имя — Пьер Бернар Гуаско. Неизлечимо больной *Lebbroso* был замкнут в мрачной «Башне Страх» долины Аоста. Анонимный Учитель из Турина — «исследователь» судьбы Прокаженного, его «двойник». Об Учителе неохотно вспоминают жители деревни Пьемонта, в которой он провел остаток жизни, а «всей правды о нем не узнает, наверное, никто» (3, 34).

В Прокаженном проступает лик «нового Иова», которого назовем условно «францисканским», поскольку в нем говорит любовь к каждому листочку творения. Если муж из Уц молил отнять жизнь и дыхание («И душа моя желает лучше прекращения дыхания, лучше смерти, нежели сбережения костей моих» (Иов 7, 15)), то Прокаженный признается, что и «в последнем круге несчастий есть непонятная большинству радость жизни и дыхания» (2, 13). «Францисканскость» «нового Иова» сказывается в уходе за цветами, любовании красотами природы — во всем открытом и светлом в душе, что так не вяжется с мрачным, тяжелым роком проказы. Де Местр в пересказе Херлинга парафразирует Книгу Иова. Когда умирает

---

<sup>270</sup> Там же. С. 99.

сестра и толпа забивает камнями его собаку, «новый Иов» проклинает судьбу. От самоубийства его отгораживают набожное завещание сестры и сама Книга Иова. Чтение играет роль «сублимирующую», рассеивает «черный туман» безнадежности. Так с Прокаженным, но не с Учителем. Последний, наоборот, отравляет себя ядом отчаяния. Добровольно затворяется в «сицилийском гробу» (так называют его домик соседа). На вопрос, как он может жить, отвечает: «Ибо не могу умереть» (2, 35). Вопреки тому, допускает, чтобы вместо него смерть от рук эсэсовцев принял священник. Суть в том, что если Прокаженный является «новым Иовом», то Учитель — представляется им постольку, поскольку усугубляет свою действительную беду искусственным затворничеством. Приход эсэсовцев, как «выстрел посреди спектакля», внезапно прерывает разыгранный Учителем моноспектакль отшельничества.

Нить сюжета балансирует между мифическим сном и биографической явью. То Прокаженный и Учитель остаются собой, то неожиданно в них проступает силуэт Пилигрима. Для Прокаженного — «великолепное зрелище гор с особой силой будоражило чувства: он не мог смотреть на эти огромные массивы... без чувства религиозного *остолбенения*<sup>271</sup> (здесь и в следующих четырех цитатах курсив мой. — Л.М.)» (2, 13). Надежда Пилигрима мерится единицей длины — «маковым зерном» («песчинкой»). Тоже пространственной мерой измеряется надежда и счастье в душе Прокаженного: «*Наподобие будущего, отдаление будило надежду*; его измученному сердцу легче было поверить, что *существует неведомая страна, в которой когда-то сможет, наконец, во всей полноте вкусить то счастье*, которое предчувствовал только в вечернем созерцании» (2, 14). Восторг сменяется ночным кошмаром, аналогичным приближению Пилигрима к вершине и предчувствию падения на скалы: «То сдавалось ему, что какая-то неотврати-

---

<sup>271</sup> В оригинальном тексте слово "osłupienie" (остолбенение) вызывает морфологическую ассоциацию с топонимом «Nowa Słupia» (Новая Слупь) — названием деревни, возле которой стоит скульптура Пилигрима. Думается, это неслучайно.

мая сила тянет *в пропасть без дна*, то снова перед глазами скрещивались черные пятна с быстротой молнии, росли, надвигаясь на него, и, вдруг превращенные в горы, угнетали его своей тяжестью» (2, 15). Так автор «Башни» создает «фантастический» мир восторгов и галлюцинаций, рая и ада (в духе романтизма и особенно символизма), в котором видимым знаком является «башня страха» Прокаженного, а «невидимым» значением — страдальческий путь Пилигрима. Обращаясь же к фигуре Учителя, замечаем его уподобление Пилигриму после развязки трагедии — кровавой расправы эсэсовцев со священником. Старик *«закрыв лицо руками и двинулся с вратом домой»*. «Старый человек... однажды даже упал и, *дотавчившись на коленях до каменной стены, оперся об нее руками и поднялся своими силами»* (2, 37). Если усматривать в Учителе возможный вариант Пилигрима, остается прийти к неизбежному выводу: это Пилигрим с грехом на душе — и потому без всякой надежды<sup>272</sup>.

«Вопрос» о возможности надежды, по нашему мнению, ключевой в «Башне». Он является логическим следствием «вопроса» о страдании. Загадочная пометка Учителя «Perché?» («Зачем?») (фр.) на полях книжечки де Местра относится к моменту колебаний Прокаженного, когда де Местр предложил переписку. Этот «вопрос» о возможности надежды — единственное авторское высказывание из цитатника. Уместно ли Прокаженному с кем-либо вступать в общение? Дóлжно ли неколебимо нести «двойной крест страдания и одиночества»? Ясно лишь, что Учитель против колебаний. Читатель, естественно, счел бы, что скептическая пометка отрицает смысл пе-

---

<sup>272</sup> Энергия свентокшиского мифа сообщается рассказу «Остров» (*Pietà dell'Isola*, 1960), второй половине диптиха. Каприйский монастырь Чертоза, священник Рокка отчуждаются от бед острова, злоключений главного героя. Этот грех наказывается одиночеством. Под занавес Остров кажется исчезающим видением «монаха на коленях с низко опущенной головой в капюшоне» (2, 112) — и перед нашим глазами снова встает Пилигрим из первой половины диптиха.

реписки, ведь Учитель крайне нелюдим — не то, что не стремится к разговорам, но целенаправленно избегает их. Этот ответ лежит на поверхности. Однако Херлинг обращает внимание на латинский девиз к цитатнику (VITA DUM SUPEREST, BENE EST<sup>273</sup>). По автору, переписка — один из возможных способов «превзойти» себя. Себя не «превзошел» Учитель, но удалось ли сделать это Прокаженному? Для него надежда существует. То же самое касается Пилигрима, который «когда-то дойдет — и не дойдет никогда до цели своего странствия». *Пилигрима следует представлять надеющимся*. Так можно перефразировать «Миф о Сизифе», говоря о «Башне».

«Вопрос» о возможности надежды повторяется в рассказе «Руины» (*Gruzy*, 1981). Он задан устами Иова: «Где же после этого надежда моя? В преисподнюю сойдет она, и будет покоиться со мною в прахе» (Иов 17, 15—16). Этот «вопрос» или проговаривается (Иов), или вынашивается в молчании (Пилигрим). В «Башне» намечается, а в «Руинах» вырисовывается антиномия одиночной («мистической») болезни проказы и тотальной «эпидемии» землетрясения. «Отравлены» несчастьем уцелевшие «жители развалин» отец и дочь Калабрито — они не знают, ради чего жить, во что верить и на что надеяться. Для этих людей «смерть Бога» — не умозрительный фантом, но сбывшийся кошмар. «Пойдем, Кончетта, Бога нет» (5, 141), — говорит отец дочери на могиле семьи. И все-таки «нельзя жить без надежды», — ссылается Херлинг на Достоевского. Нельзя обойтись без «твердого ядра» в душе, — цитирует Кафку. Эти идеи, как пример Иова, подводят к выстраданному пониманию: «Божественно в нас лишь одно: сила Надежды, которая выражается даже силой отчаяния» (5, 147). По Херлингу-Грудзиньскому, среди трех добродетелей (вера, надежда, любовь) надежда не только является «божественной», но и соответствует «мерке» даже заурядного человека (почти каждый человек на что-то надеется, в то время как дар веры и любви обнаруживает в себе далеко не каждый). Но

<sup>273</sup> Жизнь хороша, если она превосходит себя (лат.).



именно в силу человеческой «мерки» надежда является наиболее хрупкой из добродетелей: по словам Шестова, «она самое капризное существо: приходит и уходит, когда ей вздумается»<sup>274</sup>. Поэтому, по Херлингу-Грудзиньскому, надежда не самодостаточна, и от надежды необходимо прийти к вере. Но бывает наоборот: человек гибнет под «обломками» надежды. Надежда помогает выжить Калабрито-отцу, погребенному под завалами дома, но потеря надежды доводит его до самоубийства. «Божественную силу Надежды» всегда материализует что-то незначительное, пронзительно лаконичное: игрушечные ясли для детей к Рождеству, косой луч в камере, «маковое зернышко» («песчинка») Пилигрима... Завершающий рефрен рассказа («И все. Больше ни слова») относится ко всем этим *миниатюрным* символам<sup>275</sup> и превращает крайне тяжелый рассказ «Руины» в притчу о надежде.

Красочный итальянский пейзаж «Руин» уничтожен землетрясением, отсюда впечатление особенно мрачное, отчаянное. События «Башни», наоборот, орнаментированы романтикой Альп, «готическими» зарисовками башен с «жизнью руин», описаниями необычного интерьера. На пути автора встает череда *настенных образов* в функции «дорожных указателей» жизни и смерти Прокаженного. Во-первых, это гравюры Пиранези в домике Учителя, в которых «лабиринтная» архитектура (Херлинг приводит цитату из одного ученого труда) выражает «совершенную бесцельность». Во-вторых, — «богоборческая» картина Башни Страха, также в домике Учителя: «Каменная корона башни возносилась к черным клубам туч на небе, как злобно сжатый кулак» (2, 8). В-третьих, — распятие Иисуса Христа на стене комнаты Прокаженного в Башне Страха. «Крест из широких досок, подкрашенных эбеновым цветом, — говорится в описании, — держал непропорционально внушительную фигуру Христа, выкованную из железа. На первый взгляд, шершавость материала, бесформенные

---

<sup>274</sup> Шестов Л. И. Философия трагедии. С. 166.

<sup>275</sup> Также к чудотворному «стеклышку» из одноименного рассказа Марии Домбровской.

утолщения ребер, а также пятна ржавчины и заскорузлой пыли походили на язвы, покрывающие тело Распятого. Голову Христа, чрезмерно опущенную вниз, сжимало вместо тернового венца какое-то подобие черного обручального кольца» (2, 34).

Настенные изображения служат не только орнаментами, но и «узнаванию» судьбы героя. Посещение башни с окнами наподобие глазниц черепа, с ненадежными лестничными ступенями, очевидно, навеивает жуткое впечатление «лабиринта» Пиранези. «Черная» минута Прокаженного, который, отчаявшись, чуть не сжег жилище и себя в нем, с такой же очевидностью отображена в анонимной гравюре с угрожающим кулаком башни. Эти изображения — неписаное кредо Учителя, кредо отчаяния, гордыни и ненависти. Путь в комнату Прокаженного (показательно, что автор движется по лестнице *вверх*), наоборот, ведет к Распятию, предзнаменованию того, что Прокаженный, по завету сестры, «умер как добрый христианин» (2, 20). Созерцание Распятого ставит логическую и интонационную точку «паломничества» к башне. Во-первых, это опровержение мнимой бесцельности блуждания по «лабиринту» несчастий Прокаженного, во-вторых, знак примирения с небом в исповедании Христа. Распятие над ложем Прокаженного — это своеобразный памятник-символ мученичества с экспрессионистским нарушением пропорций, с гиперболическостью, родственной скульптуре века газовых печей<sup>276</sup>. Это крик, застывший в железе. И он возвращает нас к «новому Иову»

---

<sup>276</sup> Ср. отзыв Херлинга о скульптуре нового времени: «Я не люблю вообще-то памятников, особенно таких, которые размеры трагедии пытаются одеть в каменные ризы риторики. Мне не нравился, например, памятник героям варшавского гетто. Но Майданек! Этот длинная, шершавая, пористая, бесформенная глыба у входа возле чугунных ворот, с обширным, пустым и бесплодным полем близ лагеря в качестве фона... Целое, пронзительное до глубины целое, спроектировал кто-то... хорошо понимающий, какие надо ставить памятники жертвам массового террора» (7, 253).

с его христианским сердцем, поскольку именно христиане названы у Херлинга-Грудзиньского «последователями Иова».

Рассказ «Башня» иллюстрирует двойственность экзистенциализма Херлинга-Грудзиньского. С одной стороны, это христианский экзистенциализм надежды (парадигма Книги Иова), с другой — богоборческий экзистенциализм абсурда (парадигма «Мифа о Сизифе»). Свентокшиский Пилигрим напоминает то Иова, то Сизифа. Обогащая миф Пилигрима этими двумя экзистенциалистскими смыслами, Херлинг-Грудзиньский старается привести противоположные позиции смирения и бунта к единому знаменателю. Но на примере Прокаженного и Учителя мы видим скорее контраст, чем «консенсус» веры в Бога и богоборчества. «Вопросы» писателя так и не становятся «ответами». Наоборот, в конце творческого пути драматизм «вопрошания» достигает предела. Пытаясь приблизиться к «ответу», Херлинг-Грудзиньский думает о богочеловеческой природе Иисуса Христа.

Мог ли Херлинг-Грудзиньский написать рассказ об Иисусе Христе? наброски сакрального Портрета рассредоточены по всей прозе, от лапидарной сцены «Иного мира» с «Христом в лохмотьях эзка» до «словаря» шедевров Ренессанса о «цикле» Христовом: Зачатие — Рождество — Учительство — Распятие — Воскресение. Из «портретной» мозаики вряд ли выкристаллизовался бы «евангельский» апокриф. Вместо него имеем текст «Мертвый Христос», а также отголоски Евангелия в «юбилейном» триптихе (о котором речь в следующем разделе). Проследим и обобщим развитие «христологических» мотивов от пары предложений «Иного мира» ко многим страницам «Дневника, писавшегося ночью».

У Херлинга-Грудзиньского образ Христа проникнут единством человеческого и Божественного, естественного и чудотворного. Он символ всего, что будит сочувствие и любовь в душе писателя. «Ты случайно не влюблен в каждого страдающего человека?» (10, 245), — спрашивает автора рассказа «Блаженная, святая» близкий знакомый. Земным, страдающим явлен даже Христос Второго пришествия. Вместе с тем в пи-

сательском воображении присутствует не только Христос Страдающий, но и Христос Воскресший.

Летопись «Иного мира» подводит к эсхатологическому «призраку», явлением которого предсказана мрачная средневековая история «Второго пришествия»: «Однажды вечером старый "колхозник" из окрестностей Калуги слез с нар и, стуча изо всех сил по пустому котелку, обещал нам "конец всех страданий" — свое скорое пришествие — "Христа в лохмотьях заключенного". Встреченный смехом, он стал лицом к нам — грозный, возвышенный, почти величественный с широко расправленными плечами и ожесточенным лицом безумца — после чего моментально отвернулся и бросился в огонь» (1, 288). Независимо от того, вымышлено или действительно это обстоятельство, оно уже не часть «мемуаров», но емкая парабола конца истории, конца света. Таково видение Христа в ранней прозе Грудзиньского — Христа Апокалипсиса. Это Судия («грозный, возвышенный, почти величественный») и юридивый, безумец. Христос XX столетия «в лохмотьях зэка» и отчаявшийся самозванец, спасающий «остатки человечности».

Во входящих в диптих «Створы алтаря» (*Skrzydła ołtarza*) рассказах «Башня» и «Остров» (*Pietà dell'Isola*, 1960) — первые обращения к художественным изображениям Христа. В-первых, это соединяющий рассказы эпиграф об алтаре-диптихе со сценами Смерти и Воскресения. Во-вторых, — лики Христа в рассказе «Остров». Мастера эпохи Возрождения — Аноним из Сиены и Андреа Мантенья — своего рода *dramatis personae* рассказа. Главное внимание приковано к святыне «Оплакивание» — скульптурной композиции Христа и Богоматери. Возникает (как и в «Башне») эффект «распознавания» образа в событиях и лицах рассказа. Имаколатта, склоненная над Себастьяно, «узнается» (при немом присутствии скульптуры) в плачущей Деве Марии, и даже «неизвестно было, которая из вырисовывающихся на земле скульптур является произведением сиенского мастера, какая больше заслуживает имени "*Pietà dell'Isola*"» (2, 109). До того каменщик Себастья-

яно «перевоплощается» в Святого Себастиана кисти Мантенья (аналог изображения Христа, по традиции живописи): «Нагой, бледно-землистый торс мужчины, пронзенный стрелами... а над ним голова, перекошенная вбок... с выражением боли и одновременного одухотворения в глазах, устремленных светлыми зрачками в небо» (2, 81—82).

В «Дневнике» образы Страдания и Воскресения (да и весь жизненный «цикл» Христа) проступают в картинах живописцев: Пьеро делла Франчески, Антонелло да Мессины, Мазаччо, Мантенья, Караваджо, Риберы. Сакральная живопись, по Херлингу, синкретична: она не просто показатель мастерства, даже не трактат в красках, но «символ веры». Ренессансное открытие человека, по автору, конгениально началу христианской эры. Богоугодны не пространственные речи философов и богословов, но «молчание» художников, «молитва человеческих рук и человеческого воображения» (10, 62). Поэтому в мыслях о высоком искусстве Херлинг и сам всегда немногословен.

Название «монолога» «Мертвый Христос» уже с первого взгляда отсылает читателя к роману «Идиот» Достоевского. С необходимым уточнением, что у Достоевского речь идет о картине Гольбейна-младшего, а в тексте Грудзиньского — об одноименном полотне Мантенья. От картины Гольбейна «у иного еще вера может пропасть» (говорит князь Мышкин Рогожину)<sup>277</sup>. Эту мысль подхватывает Ипполит Терентьев: «Мне кажется, живописцы обыкновенно повадились изображать Христа и на кресте, и снятого со креста, все еще с оттенком необыкновенной красоты на лице. <...> В картине же, принадлежащей Рогожину, о красоте и слова нет: это в полном виде труп человека, вынесшего бесконечные муки еще до креста... и, наконец, крестную муку в продолжение шести часов...» Из созерцания полотна рождаются два недоуменных вопроса: «Если такой точно труп... видели все ученики его... то каким образом могли они поверить... что этот мученик воскреснет?»; «И если б этот самый учитель мог увидеть свой

---

<sup>277</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. С. 182.

образ накануне казни, то так ли бы сам он взошел на крест и так ли бы умер как теперь?»<sup>278</sup>.

В прозе Херлинга-Грудзиньского все иначе: человеческое страдание, человеческая смерть на великих полотнах воочию убеждают, что религия Распятия — единственная, в которой Божественное проникнуто человеческим, а человеческое Божественным. Образ Мантеньи как «оптический» центр «монолога» Херлинга далек от снижающего натурализма, от него не «пропадет вера». В нем мы, конечно, заметим «оттенок необыкновенной красоты», который не нашел Терентьев в Христе Гольбейна. Именно поэтому в поле зрения писателя попала любимая картина итальянца, «единственная картина, с которой он никогда не расставался и которую считал (справедливо) своим личным сокровищем». Автор обращает внимание на «искаженную перспективу», передающую «резкое сокращение, судорогу, укорочение тела». «С моей точки зрения, — заключает Грудзиньский, — Мантенья стремился таким образом — и успешно! — изобразить Распятого как сгусток страдания, умертвивший комок едва угасшей боли»<sup>279</sup>.

Тревожно, апокалиплично завершение «монолога» «Мертвый Христос»: потеря в человечестве страха Божьего заставляет заключить, что «на рубеже третьего тысячелетия в мире господствует Мантенья со своим умершим Христом»<sup>280</sup>. Или (позднее поясняет Херлинг) мир «приблизился к страдающему Богу»<sup>281</sup>. Вывод апокалиптический, но не безнадежный, ибо Христос Мантеньи избавлен от мрачности Христа Гольбейна. Он также не грозный Христос-Судия «с мечом в устах». Призыв «Не бойтесь!», по автору «монолога», адресован человечеству не в преодоление Божьего страха, но в преодоление страха смерти. Поэтому Мантенья на рубеже тысячелетий го-

---

<sup>278</sup> Там же. С. 338—339.

<sup>279</sup> *Херлинг-Грудзиньский Г.* Указ. соч. С. 119.

<sup>280</sup> Там же. С. 120.

<sup>281</sup> *Herling-Grudziński G., Bolecki W.* Rozmowy w Neapolu. S. 235.

ворит о сочувственной любви к Умершему. Это и есть сокровенная мысль текста «Мертвый Христос».

На страницы «Дневника» выплескивается философско-богословский спор, в коем «участвуют» великие живописцы. Что есть христианство — религия Воскресения или религия Креста? Кто Христос — великий Победитель или великий Страдалец? Казалось, для христианина вопрос решенный, ведь «если Христос не воскрес, то вера ваша тщетна» (1 Кор. 15, 17). Но в философской теории эта истина нередко сводилась к поверхностно-рационалистическому, оптимистическому толкованию, против которого выступили экзистенциалисты и их последователи. В «пасхальной» записи 1971 года происходит «встреча» взаимоисключающих убеждений Гегеля («Жизнь Иисуса») и Симоне Вейль («Письмо клирику»). На гегелевское «обещание Воскресения в блеске Закона» Вейль отвечает: «Если бы Евангелие миновало какое-либо упоминание о Воскресении Христовом, вера была бы для меня легче. Крест для меня самодостаточен. Доказательством тому, истинным чудом является совершенная красота рассказов о Мучении» (цит. по: 3, 65). Херлинг склоняется к убеждению Вейль, хоть и не разделяет однозначности ее суждений. Для него так же чудесна «красота рассказов о Мучении» (и красота полотен на эту тему), но с надеждой на Воскресение. Борьба тезиса и антитезиса «снимается» живописным решением Пьеро делла Франчески («Воскресение» в Борго Сансеполькро). Именно Пьеро «чудесно соединил Муку с Воскресением». «Такого Воскресения, — добавляет Грудзинский, — никто никогда не нарисовал: почти дикое лицо, огромные очи триумфатора и побежденного, короля во славе и смертельно раненного юридивого» (3, 87). Эмоциональным описанием «безэмоциональной» картины Пьеро (который, по Херберту, весь в «поэтике сдержанности и молчания»<sup>282</sup>) автор возвращается к лику эсхатологического Христа, ранее начертанному несколькими штрихами «Иного мира».

---

<sup>282</sup> Herbert Z. Barbarzyńca w ogrodzie. Wrocław, 1998. S. 240.

Писатель переводит взгляд с «Воскресения» на «Бичевание» того же мастера, держа в поле зрения обе картины. И корректирует свое собственное видение «Воскресения». Его поражает философическая и вместе с тем «геометрическая» интуиция Пьеро делла Франческа, который окружил евангельские события «аурой равнодушия и безличия» героев. Христос на картинах забыт или даже не замечен окружающими. Несмотря на это (а может, именно поэтому) «отстраненное» видение живописцем Страстей Христовых Херлинг истолковывает в духе мудрого спокойствия Экклезиаста: «Пьеро попросту говорит двумя картинами: есть время бичевания и время воскресения» (4, 451). Так или иначе, работа Пьеро берет верх над всевозможными истолкованиями и, по автору, «спор знатоков вокруг интерпретации "Бичевания"» (11, 20) будет длиться вечно.

Постоянный мотив «Дневника» — образ Распятия кисти Мазаччо, «*черная жемчужина*» неаполитанского Каподимонте. Каждое новое впечатление соотносится с мрачным эталоном Мазаччо. Из года в год одно и то же описание: «...Голова Христа вырастает прямо из туловища, будто бы Ему перебили позвоночник перед Распятием на Кресте» (4, 271). Слово Мазаччо в искусстве — это, по Грудзиньскому, и шаг к реализму, и «консервация» духа Средневековья. Гигантский шаг вперед — поскольку Мазаччо проходит «путь от знака к значению», преподносит «урок богатства и автономии человеческой личности, заменяя Образ Изображением, Лик — Лицом» (4, 162). «Консервация» — поскольку гений Ренессанса открывает и воплощает «силу условностей в искусстве», канонов, обязательных не для одного поколения. «Позднейшая условность Божественности была обращена к Младенцу, — уточняет Херлинг. — Лицо его должно быть если не старым, то, как минимум, зрелым; и непропорционально большая голова по сравнению с голым тельцем. Божий Младенец! Не люблю религиозной почтительности с колыбели, и насколько ближе был бы людям прекрасный младенец (может, улыбающийся?) на руках Мадонны» (11, 44). В этой «поправке» (как и в пред-



почтении полотна Мантеньи «Мертвый Христос») уже проявляется традиция «францисканства».

Антонелло да Мессина — это один из «любимых художников» Херлинга (5, 185), выразитель духа «максимального реализма». Антонелло следует дару интуиции Пьеро — без его «герметичности» («Что Пьеро замкнул в многогранном кристалле, то Антонелло выразил напрямую» (5, 186)). Он следует дару индивидуализации Мазаччо — без его мрачности («Антонелло... был для меня прекрасным художником, удивительно "психологичным" и не склонным к условностям» (10, 670)). Гений Антонелло есть, прежде всего, гений портретиста. Это относится к «Се Человек» в трех вариациях («На его *Esse homo* я видел плачущим Христа», — делится автор впечатлениями), к «Благовествованию» («Я всматривался, восхищенный, в лицо Мадонны... лицо уставшей, уже немолодой крестьянки» (10, 670)). Здесь явлены образы человеческого страдания — «без Божественного света, без ауры, присущей муке Спасителя». Один из портретов «Се человек» перебрасывает «мост к Книге Иова» (4, 286—287). То же Херлинг прочитывает в образах Распятия из коллекций разных городов Европы: «Как далеко продвинулся Антонелло в своем видении *обычности* Распятия» (5, 185). Автор не скрывает волнения, всматриваясь в «жемчужину бухарестской коллекции» и узнавая в новом знакомое: «Я думал, до чего же огромную силу имеет мотив Распятия в истории христианства» (10, 728).

Трагизм евангельского «цикла» в борьбе светотеней показывает, естественно, Караваджо. По Херлингу, он абсолютный выразитель духа Барокко, тогда как его антипод Пьеро делла Франческа — абсолютный выразитель духа Ренессанса. Таинство живописи оживает в противоположных темпераментах и поэтиках. Грузинский дает пример двух «Бичеваний», заключая, что «яростная экспрессия» Караваджо бесконечно далека от «ледяного, метафизического» Пьеро (6, 151). Открывая сокровенное и заслоня очевидное, Караваджо (противник однозначного) весь на границе светотени. В «Воскресении Лазаря» это «собирающая» и свет, и тень ладонь героя, по Херлин-

гу, «загадочный знак пограничья» (7, 107). В рефлексии над полотном «Смерть Мадонны» писатель вновь обращается к Пьеро («Мадонна перед разрешением от бремени») уже для сближения духа Ренессанса и Барокко. Вновь вспоминает Мазаччо, Мантенью и Антонелло. «Караваджо и Мантенья, — подводит итог автор, — отразили самую суть христианства — религии страдания, тесно связывающей страдающих с Распятым»<sup>283</sup>.

«Внутри» барочной традиции внимание приковано к оппозиции Караваджо — Рибера. Живопись «испанчика» — оптимистическая, «дневная» (Рибера отвечает в какой-то мере «дневному» Вермеру, Караваджо — «ночному» Рембрандту). Евангельская тема подана Риберой вне крайней эмоциональности Караваджо. Говоря о «Снятии с Креста», Херлинг признается: «Я никогда не видел Христа так *еще* пронизанного последним дыханием жизни; или так *уже* оживленного мыслью художника о Воскресении» (7, 353). Себастиан Риберы «будто не чувствует стрел в своем теле». Его же «Се Человек», «если б ни струйка крови под терновым венцом, был бы обычным портретом Христа, превосходящим "объективизм" Антонелло де Мессины» (7, 354). Если Караваджо — «про□клятый художник», «жестокий талант», то Рибера — талант «благословенный», не умеющий «быть мучителем» (7, 353).

Антиподы объединяются единой сверхзадачей. Пример Риберы и Караваджо, как и «ренессансных» Фра Анджелико и Луки Синьорелли, говорит Груздиньскому о «братстве двух типов религиозности: наивной, непорочной в небесной простоте, не замутненной ни единым облачком сомнения; и драматической, сильными руками вцепившейся в землю и в ад» (7, 35). Несмотря на то, что сам автор не раз заявляет о приверженности экспрессивному («ночному») стилю, он достигает, на наш взгляд, единства противоположностей. Образы Христа, дает понять Херлинг, полны и дневного света, и ночного мрака; романтическая «идеальность» совмещается с реалистической и даже натуралистической откровенностью.

---

<sup>283</sup> Херлинг-Груздиньский Г. Указ. соч. С. 119.

Дело, начатое живописцами, подхватывают писатели. С одной стороны, это свидетельство того, что «без распятия, без муки христианство трудно представить» и что «застывший навек знак распятия» обладает колоссальной духовной энергетикой (4, 68—69). С другой, — включение «евангельского текста» в круг животрепещущих, больных «вопросов» последнего времени. Отталкиваясь от скандально известного фильма М. Скорцезе «Последнее искушение Христа» и переходя от кинематографа к литературе, автор «сталкивает» полярные подходы к сакральной тематике: просветительский (энциклопедический), явленный, например, в произведениях о Понтии Пилате французских писателей Роже Кэлуа и Анатоля Франса, и религиозно-экзистенциалистский, представленный, в первую очередь, «религиозным криком» «Великого инквизитора» Достоевского, а во вторую — «нравственно-экзистенциальным символом» Иешуа в романе «Мастер и Маргарита» Булгакова (6, 466). Эхом религиозно-экзистенциалистской традиции Грудзинский называет собственный рассказ «Второе Пришествие». В то же время «центральный» текст «Великий инквизитор» Достоевского несет в себе оба полюса: иррационалистическую традицию «зерна веры», олицетворенную фигурами Христа и Алеши Карамазова, и просветительскую «эвклидову» философию Инквизитора и Ивана Карамазова.

Херлинг-Грудзинский указывает на образы Понтия Пилата и Тиберия. Явственен, например, замысел «каприйского» рассказа об императоре, где «в вечном споре» с Иерусалимом могли столкнуться не Афины с их мудростью (как у Шестова), но Рим с деспотическим произволом. Говоря о Тиберии (а также о Понтии Пилате), Херлинг показывает раздвоение образа власть имущего. Кто такой Пилат — древнеримский Гамлет или «политический реалист»? Кто Тиберий — «античный король Лир» или «античный маркиз де Сад»? «Протохристианин» или развратник и развратитель на троне? Для обрисовки драмы писателю нужны обе противоположности, только тогда удастся рассказ или роман. Любая однозначность губительна для замысла. Грудзинский, видимо, приходит к однозначно-

му истолкованию Тиберия, так как в конце концов отказывается от «каприйского» рассказа, заявив, что «о Тиберии не стоит больше» (6, 245). То же — о Понтии Пилате, в котором Херлинг, не в пример Булгакову, склонен видеть бездушного чиновника, но не потенциального ученика Христа.

Размышляя о Христе и Инквизиторе Достоевского, об Иешуа и Пилате Булгакова, о Тиберии и христианах или, например, о Целестине V и его преемнике Бонифации VIII из романа Силоне «История бедного христианина», Херлинг-Грудзинский неизменно подчеркивает одну-единственную проблему — «двойкой структуры религиозной души», «иудео-христианского поединка» (4, 179)<sup>284</sup>, в котором на одной стороне Закон — на другой Благодать, на одной — право власти и силы, на другой — чудо веры. Земной авторитет, по Херлингу, олицетворяет Синагога, небесную благодать — Христос и христиане. Отрекшийся от власти Целестин отвечает действующему папе римскому Бонифацию теми же словами, какими мог ответить Христос Инквизитору или Иешуа Пилату: «Ты, Святой Отец, думаешь об учреждениях и власти, я о душах»; «Бессмертны души, а не учреждения — ни королевства, ни армии, ни церкви, ни народы» (4, 144—145). Звеньями «цепи» земного авторитета, по Грудзинскому, является иудейский Иерусалим, языческий и папский Рим. Звеньями традиции христианства, в соответствии с Целестином, являются «души, а не учреждения» — души отважных и стойких, способных противостоять насилию государства.

Херлинг-Грудзинский «модернизирует» вечный конфликт власти и личности. Если столпами инквизиторского мировоззрения у Достоевского являются «Чудо, Тайна, Авторитет», то

---

<sup>284</sup> Тот же «иудео-христианский поединок» проступает на аллегорической гравюре «Снятие с Креста» Антелами: «Антелами имел перед глазами, пожалуй, Весы... Осью является Крест со снимаемым Распятым... Под крыльями Креста и Распятого Антелами изобразил два низких строения: та, что на левой чаше, олицетворяет Церковь... а та, что на правой, изображает Синагогу» (6, 634—635).

Грудзинский противопоставляет Авторитет власти — Чуду и Тайне. В итоге, Авторитет, отвергая и Чудо, и Тайну, становится фундаментом бюрократическо-атеистического государства. Здесь усматривается зародыш антиутопии: теократия либо приспосабливается к антихристианскому государству, либо вытесняется им. «Какая-нибудь будущая исправленная версия легенды Достоевского, — пишет Херлинг, — могла бы выглядеть и так: приходит снова на землю Он, чтобы "мешать", кардинал-наследник Великого Инквизитора уже не приказывает его бросить в темницу, но обращается с просьбой о вмешательстве к Властям; этой Властью на страже Авторитета будет — почему бы и нет? — один из учеников Шигалева» (3, 82).

По Херлингу-Грудзинскому, несбыточна концовка рассказа Ивана Карамазова, чей Инквизитор, выразитель воли государства, выпускает Христа из темницы. Столь же утопично представление о «стерилизованной истории», когда Пилат отменяет решение синедриона о казни Христа. Государственная власть верна себе, защищая ранее принятые судебные постановления. Возможна или нет религия Голгофы без самой Голгофы — праздный и бессмысленный вопрос. Поэтому «Мастер и Маргарита» Булгакова, в котором Понтий Пилат, в соответствии с каноническим текстом, «умывает руки», намного правдивее новеллы французского беллетриста. Мужество духа очевиднее всего в условиях беспощадного подавления инакомыслия. Христианство есть традиция духовной свободы, веры, надежды и любви. По Херлингу-Грудзинскому, именно этому дают зримое свидетельство художники слова и кисти.

«Библейский» триптих — рассказ об Аврааме, скрытый рассказ об Иове, эссе о «Мертвом Христе» кисти Мантеньи — это, пожалуй, самая важная экзистенциалистская часть творчества Херлинга-Грудзинского. Для понимания человеческой природы, с его точки зрения, важнее всего «вопрос» о страдании. Он отзывается громким эхом в рассказах Херлинга-Грудзинского. Сочувствие, боль, скорбь, сомнение, отчаяние — таков эмоциональный фон «библейского» триптиха. Автор задает мучительные «вопросы» на границе веры и безверия.

## 2.1. «Библейский» триптих: «вопрос» о страдании

---

Путь к преодолению этой раздвоенности в «библейском» триптихе лежит через сознание надежды как неотъемлемой «собственности» человека. Херлинг считает, что надеяться можно всегда и в любых обстоятельствах. Надежда, переходя в веру, способна переломить страх и отчаяние. Самосознание надежды определяет специфику экзистенциалистского мышления писателя: как на общем антропологическом («библейский» триптих), так и на историософском уровне («юбилейный» триптих).

## 2.2 «Юбилейный» триптих: «вопрос» о милосердии и правосудии

Но неверно было бы думать, что Апокалипсис несет в себе только концепцию наказания. Может быть, главное, что он несет — это надежда<sup>285</sup>

*Андрей Тарковский*

«Юбилейный» 2000 год для Херлинга-Грудзинского есть символ, определяющий специфику историософских «вопросов». Память о середине столетия отзывается тревогой под конец века; возвращение к хроникам Средневековья бросает тревожную тень на «новое Средневековье». По мнению писателя, история не «заканчивается» (вопреки Фукуяме), она то замедляет, то ускоряет ход, поражая внезапностью зрителей и участников<sup>286</sup>. По Херлингу-Грудзинскому, нестабильность «сорвавшейся с цепи истории» совмещается с устойчивостью эсхатологических представлений человечества. В тени «акроба-

---

<sup>285</sup> Тарковский А. А. Слово об Апокалипсисе // Глаголь. 2004. № 9. [Электрон. ресурс]. Режим доступа: [www.glagol-online.ru/arc/n9/192](http://www.glagol-online.ru/arc/n9/192)

<sup>286</sup> «Теперь сорвавшаяся с цепи история приседает, запыхавшись; Фукуяма убежден, что поддыхает, через минуту сдохнет. Нет, нет. Скоро встанет на ноги, чтобы кружить, кружить, кружить» (7, 184).

тических трюков» новейшей истории — Пилигрим, неспешно, но верно подбирающийся к горной вершине.

Под «юбилейным» триптихом нами подразумеваются рассказы с ярко выраженной историософской доминантой. «Юбилей» есть разновидность границы времени. Альтернатива Мальро (либо «век религии», либо века «не будет совсем») заставляет польского писателя задуматься на пороге тысячелетия уже о ближайшем будущем. «Юбилейный» триптих представляется нам апокалиптическим постольку, поскольку апокалиптика сама природа «юбилея». В Откровении речь идет о тысяче лет «первого воскресения» (Откр. 20, 1—6). В связи с пророчеством Иоанна Богослова и возникшим на его почве хилиазмом Средневековья тысячелетие от Рождества Христова в массовом сознании сопровождалось предощущением неминуемого конца. Год двухтысячный, к счастью, не ознаменовался массовыми психозами, но все же послужил символом тревог и ожиданий, с которыми не расстанется человечество на протяжении всей истории.

К «юбилейному» триптиху относятся рассказы «Второе пришествие. Средневековая повесть» (*Drugie Przyjście. Opowieść średniowieczna*, 1960), «Пожар в Сикстинской капелле Лета Господня 1998» (*Pożar w Kaplicy Sykstyńskiej A. D. 1998*, 1987), «Юбилей. Святой год» (*Jubileusz. Rok Święty*, 1996). Источниками цикла являются, во-первых, каноническая апокалиптика — Откровение Иоанна Богослова — и эсхатологические пророчества Четвероевангелия; во-вторых, апокрифическая апокалиптика (легенда о Пилигриме); в-третьих, хроника локальных катастроф: извержения Везувия, землетрясений либо эпидемий. На стыке канонической, апокрифической и фактографической апокалиптики вырисовывается грандиозная параболла Херлинга-Грудзиньского, «фреска» судного дня XX века.

«Вопросы» «юбилейного» триптиха соответствуют «вопросоответам» Апокалипсиса: о «временах и сроках», о «тайне за семью печатями» и ее открытии, о метаисторических судьбах церкви. «Вопрос», который Херлинг ставит во главу угла, касается милосердия и правосудия. Образ милосердного и ка-

рающего Бога находится в центре исторической хроники и историософской параболы Херлинга-Грудзиньского.

«Юбилейный» триптих, или «апокалипсис» от Херлинга, в равной мере есть откровение и «сокровение», что отвечает и букве, и духу христианского Апокалипсиса. Не случайно Бердяев назвал Апокалипсис «прикровенным откровением»<sup>287</sup>, в котором «тайна за семью печатями» раскрывается не вдруг, а в исполнении сроков. Задолго до Бердяева Паскаль, любимый Грудзиньским мыслитель, утверждал, что открытость или закрытость Бога предопределена мерой величия либо ничтожности человека: «...Было бы несправедливо, чтобы Его Божественная сущность явилась совершенно открыто и неоспоримо убедительно для всех людей; но было бы несправедливо также, чтобы Он являлся столь сокровенно, чтобы и те, кто искренне ищет Его, не могли бы Его узнать»<sup>288</sup>. По Грудзиньскому, сокровенному лику Иеговы идет на смену откровенный лик Христа. XX век совершил гигантский скачок к Откровению, ибо мир после войны «приблизился к страждущему Богу». Однако бесконечное ускорение ритма истории чревато безумством и святотатством, полагает автор.

Апокалипсис «закрыт» для нетерпеливого читателя. На протяжении десятилетий Херлинг-Грудзиньский непрерывно (и терпеливо) всматривался в тайну бытия, угадывая неисповедимый «узор судьбы». Как научил опыт, насильственное обращение с тайной оборачивается необратимой катастрофой<sup>289</sup>. Херлинг не оставил нам комментариев к Апокалипсису, но его понимание тайны тождественно традиционно-христианскому видению проблемы. Апокалипсис есть книга символов, «ключи» к которым, подобранные наспех, не открывают, но ломают замок. По мнению католического богослова Ю. Крачика, с одной стороны, читатель постигает сокровенный смысл Евангелия и Апокалипсиса, в которых «надежда господствует над

---

<sup>287</sup> Бердяев Н. А. Смысл истории. Новое Средневековье. М., 2002. С. 200.

<sup>288</sup> Паскаль Б. Мысли. М., 2003. С. 149.

<sup>289</sup> Например, рассказ «Серебряная Шкатулка».



отчаянием». С другой — мир погружен в «апокалиптические судороги» Средневековья или Нового времени, когда лжепророками исчислялась «дата конца времени или делались далеко идущие выводы из дословно прочитанных стихов Иоаннова Откровения о тысячелетнем царствовании на земле святых во Христе»<sup>290</sup>. Херлинг далек от попыток «исчислить конец времени» или математически точно предсказать день и час прихода антихриста. Даже пророчества, например «Пожара в Сикстинской капелле», предполагают не буквальное, а символическое толкование. Иносказательным оказывается и сам феномен «юбилея». Писатель не предсказывает событий. Он просто предупреждает читателя, не ввергая в отчаяние, но внушая надежду, которую таит в себе Апокалипсис.

В глубине Откровения — события второго пришествия и страшного суда. По новозаветному преданию, Грядущий берет роль судьи, пасущего народы «жезлом железным» (Откр. 19, 15). Не так (или не совсем так) у Грудзиньского. В его воображении Христос — не вечный судья, но вечная жертва. В видении Херлинга-Грудзиньского юридическое сознание характерно для «ветхозаветных» закона и правосудия, коим на смену грядут «новозаветные» морально-этические ценности любви и милосердия. Он утверждает: «Люди внутренней чистоты и веры ждут второго пришествия. Мир всегда будет идти таким чередом, что мы будем ждать второго пришествия»<sup>291</sup>. Второе пришествие в этом понимании не есть синоним Страшного суда. Не стоит ставить знак равенства между чаянием «людей внутренней чистоты и веры» и моралью рассказа «Арка Правосудия»: «Не есть ли стремление человека к правосудию сильнее, чем стремление к свободе, равенству и братству?»<sup>292</sup>. Второго пришествия ожидают люди не мстительные и не злопамятные, но верные духу Нагорной проповеди. Зато

---

<sup>290</sup> *Kracik J.* Trwogi i nadzieje końca wieków. Kraków, 1999. S. 6—8.

<sup>291</sup> *Rozmowy na koniec wieku* — 2. Warszawa, 1999. S. 18—19.

<sup>292</sup> *Херлинг-Грудзиньский Г.* Указ. соч. С. 81.

«стремление к правосудию» свойственно всем людям, какими они были и есть: «дышать — значит судить», по Камю<sup>293</sup>. Будучи, с одной стороны, синонимом естественного и благородного желания справедливости, с другой — оно может готовить почву для террора и нигилизма, полагает Херлинг-Грудзиньский.

Поэтому Кламанс из «Падения» вовсе не принадлежит к категории людей «внутренней чистоты и веры» (в понимании Грудзиньского), когда говорит: «Нужно набраться терпения и ждать Страшного суда»<sup>294</sup>. Прокурор в маске адвоката, герой Альбера Камю, затаивает злобу и мечтает о суде над человечеством. Подобно Сизифу (и Пилигриму), Кламанс дает себе отчет, что, возможно, стоит запастись вечной «терпеливостью»: «Не ждите Страшного суда. Он происходит каждый день»<sup>295</sup>. Этот афоризм Камю Херлинг предпосылает в качестве эпиграфа важнейшему эссе «Страшный суд. Камю и Кафка» (*Sąd Ostateczny. Camus i Kafka*, 1957). Повторяя мысль Кафки, что в судебном процессе нет и быть не может «окончательного оправдания» (8, 128), напоминая судьбу Иова с его «всегда условной» реабилитацией, польский автор подсказывает, что надежда состоит не в мстительном ожидании процесса над человечеством, но в предчувствии Благодати.

Грудзиньский близок к отождествлению взглядов Камю и Кафки. Но, комментируя роман «Замок», наоборот, склоняется к противопоставлению двух картин мира. «Это парадоксальный роман, — пишет Херлинг о «Замке», — в котором отчаяние, бесплодность и бессилие подводят к надежде...» Герой Кафки «из пекла абсурда убегает в чистилище сверхъестественного религиозного утешения». Герой Камю, напротив, «вместе с Ницше гордо отвергает сверхъестественное утешение во имя бесплодной и победоносной ясности сознания» (8, 133—134). Камю и Кафка, по Грудзиньскому, символизируют

---

<sup>293</sup> Камю А. Указ. соч. Т. 3. С. 67.

<sup>294</sup> Там же. Т. 3. С. 507.

<sup>295</sup> Там же. Т. 3. С. 522.

полярные начала апокалиптического мироощущения. Камю — мыслитель абсолютной откровенности (и абсолютной отваги), готовый к однозначным и окончательным выводам. Кафка — художник абсолютной сокровенности, т.е. недосказанности и многозначности. Херлинг-Грудзинский совмещает оба полюса. Как политический публицист он тяготеет к «откровенному» Камю. Но в экзистенциалистских «лабиринтах» сознания ближе загадочному Кафке. В «юбилейном» триптихе Грудзинский склоняется к полюсу «сокровения». Но катастрофический XX век ознаменовался поспешным «срыванием печатей» и маниакальным движением истории к концу. Не случайно, по Херлингу-Грудзинскому, недосказанность синонимична надежде, а завершенность — отчаянию<sup>296</sup>. Тайна, полагает он, есть оптимистический ресурс духовного прогресса. «Бесплодная ясность сознания» (по Камю), наоборот, катастрофически регрессивна. Сизиф тащит камень, чтобы он скатился обратно. Пароход на озере Зейдерзе «плывет, плывет, а кругом ничего не меняется» («Падение»)<sup>297</sup>. «Бесплодной ясности сознания» автор «юбилейного» триптиха противопоставляет плодотворную сокровенность Бога и человека.

Эссе «Страшный суд» о Камю и Кафке готовит почву для рассказа «Второе пришествие». Рассказ складывается из десяти пронумерованных разделов. Внешне цельное «Второе пришествие» имеет «створчатую» структуру, подобную диптиху «Башня» — «Остров». Обе половины, по пять разделов каждая, посвящены отдельным событиям: Мученичеству и следующему за ним Чуду. Кроме того, разделы первый и последний образуют «рамочный» фон рассказа: события уже не пары дней, но целого судного года. Таков год 1260-й, особый в средневековой истории. Согласно пророчеству Иоахима Флорского, он должен был ознаменоваться приходом Христа и наступлением эры Святого Духа. Однако события в течение года (так же, как предыдущих и последующих годов) несут

---

<sup>296</sup> О чем говорит пример рассказа «Башня».

<sup>297</sup> Камю А. Указ. соч. Т. 3. С. 514.

человечеству непрерывные бедствия в виде эпидемий, костров, факельных шествий. Раздел первый («Эпидемии, хрупкость человеческой жизни...» и т.д.) образует автономный рассказ-миниатюру в функции пролога ко всему «юбилейному» триптиху. Это панорамный взгляд на Средневековье и аллегория XX века. Очевидна перекличка с жуткими видениями эпилога «Преступления и наказания» Достоевского.

Достоевский: «...Армии, уже в походе, вдруг начинали терзать себя, ряды расстраивались, воины бросались друг на друга, кололись и резались, кусали и ели друг друга»<sup>298</sup>. Херлинг-Грудзинский: «Пели лауды, зывали к Божьему милосердию голосами, подобными вою зверей, кололи и рвали свои тела крючьями, сбивались в группы, кружащиеся на месте, движимые танцем бешенства и ужаса» (2, 160).

Достоевский: «Оставили самые обыкновенные ремесла, остановилось земледелие»<sup>299</sup>. Херлинг-Грудзинский: «Выйдя за городские ворота, отрывали по дороге своим примером людей от плуга, оставляя после себя пустыню по мере того, как росли их ряды» (2, 160).

Апокалиптическая миниатюра Достоевского завершается загадочным обещанием спасения посредством «нескольких человек»: «Это были чистые и избранные, предназначенные начать новый род людей и новую жизнь, обновить и очистить землю...»<sup>300</sup> В повествовании Грудзинского исполнение пророчества тоже оговаривается последним предложением: «Тот, которого ждали, пришел, когда догорали уже остатки надежды. Склонившись над пеплом заживо сожженных, печальный и задумчивый, он дважды написал слово, всего лишь одно слово, после чего расправил плечи, будто бы Его заново прибили к Древу. Легенды молчат, что это было за слово» (2, 179).

Следуя Достоевскому, Херлинг видит причину всех трагических событий истории в неспособности подавляющего большинства внять спасительному Слову. История будто бы

---

<sup>298</sup> Достоевский Ф. М. Указ. соч. Т. 6. С. 420.

<sup>299</sup> Там же.

<sup>300</sup> Там же.

движется по замкнутому кругу. Судный год «Второго пришествия» есть каждодневный и бесконечный «процесс». В ушах папы Урбана IV звучат слова «Воззвания» его предшественника: «Что я скажу тем несчастным, которые из рода в род умерщвляются в муках? <...> На жестокий суд, на жестокую кару, на печальное зрелище: на пожирание птицам небесным, зверям земным и рыбам морским. Горе вам, горе, горе, скорбные матери, которые родили для мира таких несчастных детей!» (2, 162). Это не только отклик на высказывание Камю о Страшном суде, но и «объяснение в духе Великого Инквизитора»<sup>301</sup>. Страшный суд олицетворяется такими фигурами, как инициатор четвертого крестового похода папа Иннокентий III, испанский инквизитор Торквемада, отправляющий на костер тысячи и тысячи еретиков, а также «подпольный» Жан-Батист Кламанс. В окончании рассказа и в подтверждение тезиса о каждодневном суде — фраза, выдержанная в особенной «поэтике повторений»<sup>302</sup>: «Ожидали Второго пришествия и, вознося мольбы к небу, сжигали евреев и еретиков, сжигали евреев и еретиков и, вознося мольбы к небу, ожидали второго пришествия» (2, 179). Как и воззвание Иннокентия, это парадраз «Падения», по которому суд вершится «каждый день».

Картины судного года перекликаются с апокалиптикой Достоевского и Камю. Мотив пришествия, главный в рассказе, — с религиозной философией Паскаля. Перефразируя многократные замечания французского мыслителя о парадоксальном сплетении величия и ничтожества в человеке, Херлинг-Грудзиньский так завершает первый (панорамный) раздел средневекового «апокалиптического» рассказа: «Еще никогда человек не показал в таких крайностях своего природного ничтожества, сплетенного с вечной, вечно ненасытной тоской по ангельскому состоянию» (2, 161). За этим предложением стоит предвидение Паскаля: «Будут два пришествия, одно в ничтожестве, дабы умалить человека горделивого, другое во славе, дабы возвысить человека униженного». По его словам, пер-

---

<sup>301</sup> *Herling-Grudziński G., Bolecki W. Rozmowy w Dragonei. S. 210.*

<sup>302</sup> *Ibid. S. 211.*

вое пришествие сокровенно, второе — откровенно: «Время первого пришествия заведомо предсказано, второго — нет, потому что первое должно быть сокрыто, а второе явно и столь разительно, что даже врагам придется его признать, но первое должно было случиться непременно тайно, и будет узнано оно только теми, кто вчитывался в Писание»<sup>303</sup>.

Первое пришествие и Второе пришествие иносказательно отражены в мученической смерти аббата-еретика из Больсены и в чудесном случае, превратившем убиенного аббата из богохульника в святого. Все по Паскалю: смерть аббата в клетке «папской башни» под жестокими лучами солнца «умалает человека горделивого» — неожиданное чудо с облаткой, которая в руках неизвестного начала кровоточить, «возвышает униженного». Смысл мук аббата скрыт и «узнан только теми, кто вчитывался в Писание» (папой Урбаном), а чудо в Больсене настолько «явно и разительно», что его признают «даже враги», т. е. преследователи аббата.

В рассказе господствует мотив тайны (таинства) и «разоблачения». Согласно эпиграфу из Йейтса, «наилучшие теряют веру» (2, 159). К «наилучшим» относится аббат из Больсены. Отчаявшись в бедствиях «судного года», аббат ставит таинство причащения под «вопрос» и, таким образом, провоцирует снятие покровов с ритуала. В глазах своих современников — «приближает своим падением *Dies Irae*» (2, 168). В глазах последующих поколений — предвосхищает протестантскую «ересь». Символична кара для аббата: сдавленный «петлей солнца», недостижимый для толпы, он гибнет в диких муках (2, 164—165). Вспоминается в связи с этим Ларошфуко, которого часто цитирует Грудзинский: «Ни на солнце, ни на смерть нельзя смотреть в упор»<sup>304</sup>. Человек — глубокая тень (Бруно) — не способен выдержать ни абсолютной тьмы, ни абсолютного света. Для него возможно только «прикровенное» открово-

---

<sup>303</sup> Паскаль Б. Указ. соч. С. 189—190.

<sup>304</sup> Ларошфуко Ф. Максимумы, Паскаль Б. Мысли, Лабрюйер Ж. Характеры. М., 1974. С. 36.

вание, коим и является случай в Больсене. Чудо с Причастием было воспринято как бесспорное предзнаменование близости «времен и сроков». В конце рассказа говорится, что «тот, кого ждали, пришел». Однако пришедший — не судия, идущий по облакам. Он вновь подсудимый, причисленный к еретикам. Христос приходит вновь, чтобы быть распятым. Люди корят себя в его гибели, страшатся наказания, воздвигают храмы, но, по существу, не меняются. Урок в том, что новое пришествие не ставит точку в истории, оно оборачивается минутным прозрением, после чего люди возвращаются к своим, увы, неправедным делам. Истина во всей полноте открывается только «людям внутренней чистоты и веры».

Грядущий, по Херлингу-Грудзиньскому, не берет на себя роль судьи, которую уже взял Великий Инквизитор. В этом возможный смысл заявлений писателя, что в его рассказе «выступает не фигура Инквизитора, но молчащего Христа»<sup>305</sup>. «Я написал этот рассказ, — поясняет Херлинг, — чтобы показать фигуру, отличную от Великого Инквизитора из рассказа Достоевского. Я не досказал того, что это именно Христос, а не Великий Инквизитор»<sup>306</sup>. Итак, в рассказе присутствует Христос, но отсутствует Инквизитор. Христос, по Херлингу-Грудзиньскому, есть персонифицированная «тоска по святости». Инквизитор — персонифицированный авторитет церкви. Он ассоциируется с институтом папства, только отнюдь не с каждым папой, когда-либо занимавшим престол святого Петра. Во «Втором пришествии» частью инквизиторской силы является Иннокентий, но не Урбан. Херлинг приводит Урбана в качестве примера «мудрого папы»<sup>307</sup>, но безвольного и растратившего авторитет в глазах паствы — «человека, очень испуганного на закате своей жизни»<sup>308</sup>. Приближение эры Святого Духа в момент действия рассказа (упомянутый судный год, на который приходится пророчество Иоахима) как раз и заключалось

---

<sup>305</sup> *Herling-Grudziński G., Bolecki W. Rozmowy w Dragonei. S. 208.*

<sup>306</sup> *Rozmowy na koniec wieku. S. 18—19.*

<sup>307</sup> *Herling-Grudziński G., Bolecki W. Rozmowy w Dragonei. S. 209.*

<sup>308</sup> *Ibid. S. 213.*

в смене покровительства апостола Петра покровительством апостола Иоанна, т. е. в падении авторитета церкви, погрязшей в сытом благополучии, и обещании новой встречи человека с Богом при посредничестве Святого Духа.

Урбан IV показан противоположностью не Христа, но толпы, которую он боится и сторонится. Толпа сотрясается в судорогах попеременного фанатизма и безверия. Фактически она есть и жертва и инквизитор. Церковь в лице Урбана «умывает руки», невмешательством поощряет языческий инстинкт жертвоприношений. Здесь не тирания инквизиции и безмолвие народа, а беснование толпы, требующей «хлеба и зрелищ», и паралич церкви. Метафорическое восприятие толпы из окна папского дворца в Орвието: «дикая трава», «морские волны» и, что особенно примечательно, «муравейник» («mrowie głów») — выразительный намек на папско-инквизиторский тоталитаризм.

В «легенде» Достоевского молчащему Христу противопоставлен говорящий Инквизитор. В рассказе Херлинга оба героя, и аббат-еретик, и папа, за редким исключением молчат. В этом очевидный смысл заявления автора, что во «Втором пришествии» есть Христос, но нет Инквизитора. Если пример молчащей жертвы с небывалой силой воздействует на его антагониста, то пример молчащего владыки, напротив, говорит о бессилии. Именно папа, а не Христос, сказал все, что мог, и сама исчерпанность речи власть имущего говорит о его поражении.

Единственная фраза исходит из уст Урбана после сообщения о том, как облатка в руках странствующего чужеземца истекла кровью: «Бог знает, что это правда. Я же, Его наместник на земле, запрещаю вам ее разглашать». Чудо в Больсене доказывает святость безвинно убиенного аббата и фарисейство церковников. Весть о чуде подрывает и без того шаткий авторитет костела, так как Бог не захотел «явить себя в пальцах, украшенных перстнями», усмотрев «вестника пришествия» «в убогом и доверчивом пилигриме» (2, 171). Позже Урбан возвращается к собственному изречению, догадываясь, что им руководил «какой-то чужой, но откуда-то знакомый ему голос» (2, 173). Здесь скрыта возможность раздвоения сознания,



поскольку внутренний голос Урбана-человека если не борется с голосом Урбана-владыки, то, по меньшей мере, обособляется от него. Позднее (в «Дневнике» 23 ноября 1971 года) автор делится секретом, что в уста Урбану он вложил слова Пия XI, которые тот произнес, выслушав сообщение священника о бесчеловечных условиях советского лагеря. По Херлингу-Грудзиньскому, эта речевая формула является сигналом, что в душе власть имущего совесть заглушается прагматической расчетливостью, что произошло моральное падение человека.

Возможно и другое прочтение реплики. Аббат из Больсены — убежденный сторонник откровенности, радикально подрывающий авторитет церкви. Думая, что «правду говорить легко и приятно» (подобно Иешуа Булгакова), аббат срывает печать секретности с убеждений. Урбан IV, напротив, — убежденный защитник традиций, жидущихся на молчании и благоговении. О чуде папа приказывает молчать даже не потому, что печется о судьбах священнослужителей, украшенных перстнями. Тайна, считает он, является онтологическим основанием религии, без коей мир падет в бездну. Урбан боится конца света, боится разъяренной толпы, произвольно его приближающей, и пытается (неудачно) скрыть чудо в Больсене. Аббат-еретик олицетворяет откровенность, Урбан — сокровенность. Аббат изображен в стихии огня, папа — в стихии сумерек. Аббат гибнет под лучами солнца, сгорает в пламени костра. Папа скрывается во мраке дворца, будто охваченный светобоязнью. Аббат умирает, чтобы воскреснуть в сновидении папы. Папа, полуживой, полумертвый, «проклинает дар жизни» (2, 176).

Источник молчаливых «отношений» аббата из Больсены с Урбаном обнаруживается в романе «Мастер и Маргарита» Булгакова. Как и Понтий Пилат, Урбан теряет покой после несправедливой казни. Обоих героев мучает бессонница. В кратком сне папа, как и прокуратор, видит жертву. Вот соответствующая страница из «Мастера и Маргариты»: «И лишь только прокуратор потерял связь с тем, что вокруг него в действительности, он немедленно тронулся по светящейся дороге и пошел по ней вверх, прямо к луне. <...> Он шел в сопровож-

дении Банги, а рядом с ним шел бродячий философ. Они спорили о чем-то сложном и важном, причем ни один из них не мог победить другого». Чуть ниже: «Мы теперь будем всегда вместе, — говорил ему во сне оборванный философ-бродяга... Раз один — то, значит, тут же и другой! Помянут меня — сейчас же помянут тебя!»<sup>309</sup> Сон-«близнец» при «полной луне» видит папа Урбан IV: «Из Больсены вели к нему незнакомого пилигрима. Шествие приближалось при звоне всех колоколов, а он, вместо того чтобы выйти навстречу в золоте тиары и белизне горностаевой мантии, стоял, одиноко дрожащий, на своем привычном месте в дворцовом саду. Сам никем не видимый, видел он... молодого человека, который двумя пальцами правой руки держал высоко над головой небесно-белый щит месяца. Его лицо сияло светом веры» (2, 173—174). Когда «Урбан узнал еретика из Больсены» и «сцена» сновидения резко омрачилась, «бескровные губы» еретика «с трудом прошептали одно слово». Урбан «двукратно повторил его вслух» с чувством, будто «вынес горсточку земли с того берега тьмы» (2, 174)<sup>310</sup>.

Сновидение, в котором казнь «сливается» с воскрешением, ставит рассказ Херлинга-Грудзиньского рядом с романом «Мастер и Маргарита». Булгаковские отзвуки исполняют роль ключей ко «Второму пришествию». «Всегда вместе» не только Иешуа с Пилатом, но также еретик из Больсены с Урбаном. История, переходя в легенду, навеки скрепляет имена и судьбы. Но если связь героев Булгакова устанавливается в развернутом споре, герои Грудзиньского почти немые. Начало их духовных «отношений» теряется в молчаливой неопределенности. В конце концов каждый произносит по одной реплике — обе фразы текстуально соотнесены с диалогами «Мастера и Маргариты». Уже упомянутый ответ Урбана сопровождается в его раздумьях скептическим «эхом» («Знает ли Бог, что это правда?» (2, 173)), которое если не повторяет, то, по

---

<sup>309</sup> Булгаков М. А. Собр. соч.: В 10 т. М., 1999. Т. 9. С. 449—450.

<sup>310</sup> Курсив мой. — Л. М.

меньшей мере, напоминает риторический вопрос прокуратора «Что есть истина?». Слова Иешуа о трусости никак не озвучиваются в рассказе, но подтверждаются примером Урбана. Урбан олицетворяет концентрированную трусость. К Понтию Пилату, по крайней мере, во сне возвращается отвага, и он категоричнее, чем Иешуа, клеймит трусость. Урбан, наоборот, даже во сне недвижим и безмолвен (или тих до безмолвия). Если в деятельном прокураторе угадывается борьба страстей, то папа римский пребывает «по ту сторону» страсти и деятельности, и во сне и наяву он парализован.

Возгласу «Жажду» из Евангелия соответствует сцена распятия Иешуа, отказавшегося от воды в пользу разбойника Дисмаса. Знаменательно, что умирающий Урбан, указав соответствующую строку Евангелия, был ложно понят слугой, поднесшим чашку с водой. Мотив жажды (а также мотив голода) получает двойное толкование: буквальное и фигуральное. Конечно, голос того, кто находится на пределе физических сил, лишен иносказательных подтекстов. Но для тех, кто открывает для себя миф, страдальческий голос превращается в знак общечеловеческого состояния — жажды веры и тоски по святости. В начале сновидения юноша держит «двумя пальцами» «небесно-белый щит» («облатку») месяца, в конце «пустые руки» в отчаянии вознесены к небу. Восклицание «Жажда» соединяется с образом «пустых рук», которому мы не найдем соответствия у Булгакова. Тогда как возглас жаждущего ассоциируется с настойчивой надеждой на Откровение, мотив «пустых рук» есть, наоборот, «сигнал» безнадёжности, предзнаменование суда и кары. «Пустые» руки — все равно, что «пустое» откровение, с обещанием, но без исполнения.

Драма надежды и отчаяния воспроизводится серией образов Паоло Уччелло «Чудо с облаткой». Это иллюстративное «Второе пришествие» с параллельными местами: святотатства, казни, чуда. Центральной фигурой, по Херлингу, становится женщина, продавшая облатку еврею и приговоренная к повешению. «По сей день загадкой, — поясняет автор, — явля-

ется седьмая таблица, на которой за душу повешенной спорят пара ангелов с паров бесов» (2, 179). Очевидно, героиня Уччелло зеркально повторяет трагедию аббата из Больсены. Оба «святоотатствуют» — он словом, она делом. Оба, губя душу, провоцируют Откровение и ценой жизни добиваются ответного Слова. Бог являет себя помимо воли церковников.

«Средневековая повесть» (и заключенное в нем «повествование» в картинках Уччелло) есть притча о секретности, сокровенности судеб мира. В широком смысле «тайнством» является не только Евхаристия, но и муки аббата из Больсены, муки Урбана, муки героини Уччелло — весь рассказ. Не случайно он назван «литургической», «обрядовой элегией», «своеобразной поэмой» в прозе<sup>311</sup>. (Нельзя не вспомнить, что известный герой «Братьев Карамазовых» также назвал свое сочинение «поэмой».) Подзаголовок «средневековая повесть» позволяет предположить стилизацию романтических поэм («повестей») с историческими и экзотическими мотивами. Подобно авторам «повестей», Грудзиньский вводит закон композиционных «вершин», сосредотачиваясь лишь на сюжетных узлах и отсекая частности. Поддерживается впечатление таинственности героя, магнетически наделенного сверхчеловеческой «аурой». Над всеми событиями господствует атмосфера рокового и ужасного.

В пользу восприятия «Второго пришествия» как «поэмы» также говорит вставная пейзажная зарисовка: «В тишине, залегшей на лугу, журчащая внизу вода скользила по камням, подобная живому телу. <...> Могло такое длиться века, мир застыл бы в этой сцене; так как мир не был ничем иным, как тайной смерти и бессмертия...» (2, 175). На наших глазах зарисовка превращается в медитацию над «тайнами первоначал»<sup>312</sup>, которыми являются вода и камень. Это аллегория веч-

---

<sup>311</sup> *Herling-Grudziński G., Bolecki W. Rozmowy w Dragonei. S. 208, 211.*

<sup>312</sup> Ср. стихотворение «Ручей» Иоанна Павла II в: *Jan Paweł II. Tryptyk Rzymski. Kraków, 2003.*

ного несовпадения веры и догмата, свободы и власти, святости и авторитета. «Спор с грудой камней» можно также истолковать как конфликт еретиков с папским престолом. «Второе пришествие» есть притча об универсальном таинстве истории. Это таинство «скрыто» в одежде поэтических сравнений и метафор.

«Второе пришествие» выступает в роли рассказа-«тезиса». Средневековье как «ночная», «тайная» эпоха (Бердяев) сменяется «днем» ренессансного гения, за которым близится «вечер» упадочнического нигилизма, безбожного «срывания печатей» с книги судеб. Второй рассказ юбилейного цикла «Пожар в Сикстинской капелле» есть катастрофистский «анти-тезис». В нем мы найдем исчерпывающий ответ на вопрос, что такое «пустые руки». Внешне «Пожар в Сикстинской капелле» дает диагноз терроризма как наваждения нашего времени, внутренне — обнажает драму гибели обряда, «смерти Бога». Путь к рассказу лежит через «апокалиптический архив» «Дневника» («апокалиптические дискуссии»). «Архив» — не собственный голос автора, а разноголосица «чужих» мнений: Ионеско, Сьорана, Сартра, Стенпковского, многих, многих других. Он состоит из тревожных, подчас панических указаний на губительные процессы в разных сферах: «смерть моря», «смерть идеологий», «смерть романа»... Сумма указаний равна предсказанию глобальной катастрофы. «Архив» подводит к вопросу-дилемме Томаса Элиота, чем «закончится мир» — «грохотом или стоном» (28 декабря 1973 года). «Грохот» Иоаннова Апокалипсиса является приметой архаического воображения. «Стон» — кодом эсхатологизма минувшего века. В первом случае «конец света» определен Божьим вхождением в дела человеческие, во втором — является делом «слишком человеческим». Элиот (а также Милош в «Песенке о конце света») склоняется ко второму варианту. Херлинг-Грудзинский — тоже. Но он допускает, что «стон» может-таки довести до «грохота»: «Немного стона тут, немного стона там, потом общий хоральный стон, и так по всей обители. Несмот-

ря на это, чьего-то предсмертного вопля, а то и грохота, никак исключать нельзя». Автор отмечает, что «под давлением "апокалипсиса" выходит из чрезмерного обращения "алиенация"» (4, 54). «Алиенация», по его мнению, — избыточное слово, заменимое «отчуждением» и «одиночеством». Это «пограничное» состояние, усиливающее общее предчувствие конца: «Во времена безудержно растущего одиночества видение Апокалипсиса есть наше последнее чувство собирательное, стадное» (4, 56). При разрывах «объединительной ткани», при усиливающейся «атомизации» человечества Апокалипсис видится едва ли не единственным объединяющим фактором. Почти как в поэме Галчиньского, где представители антагонистических партий устраивают абсурдную демонстрацию под общим лозунгом «Не хотим конца света». Чувство общей беспомощности, по Херлингу, имеет биологическую («стадную») подоснову; оно сильнее всего выражается в момент подземного толчка. Апокалипсис связан с «Границей» человеческого естества, как ни одна другая книга. Говоря о «грохоте» или «стоне», автор резонно заявляет: одно не исключает другого, одно есть эффект или даже следствие другого. «Грохот» конца света сказывается не только в доисторическом ужасе перед землетрясением или в призраках военной катастрофы, но и в пиротехнической мишуре, «достижении» новейшей цивилизации. Новогодние записи «Дневника» часто ведутся на фоне неба, раскрашенного фейерверками. В отличие от других «грохотов» веселое зрелище будто бы не несет угрозы. Наоборот, создает впечатление беззаботности. Но за этим, по автору, и скрывается угроза. Идет год за годом, грядет Юбилей, момент глобальных итогов. Однако вместо выводов и раздумий — празднество, знамение тревожного, но легкомысленного времени. Или это желание заглушить тревогу? Как не вспомнить пушкинский «Пир во время чумы»?!

Новогоднее «сияние подоженного неба» (7, 461) соединяется с образом Пилигрима, гибнущего «в оглушительном грохоте конца света». Огонь судного дня имеет смысл дословный и метафорический. Как метафора «огонь» выражает на-

ступление эпохи нигилизма, уничтожающего все ценности. Ценностью является само апокалиптическое предание. События Откровения произойдут тогда, когда забудется Откровение. Замысел «Пожара в Сикстинской капелле» более чем парадоксален: «Страшный суд» уничтожается страшным судом, хранимый веками шедевр Микеланджело гибнет в предъюбилейном 1998 году. Позиция автора здесь перекликается с мнением, что апокалиптические опасения есть, в первую очередь, «страх уничтожения музеев, библиотек, созданного, написанного, нарисованного»<sup>313</sup>. Задолго до «предсказания» пожара в Сикстинской капелле автор «Дневника» отмечает тревожный факт: разбойное нападение австралийца венгерского происхождения на «Оплакивание Богоматери» Микеланджело (см. «Дневник» от 9 июня 1972 года). Писателя, как и многих, волнуют причины сумасбродного поступка. Он умалчивает о собственной — «чересчур старосветской» — версии и отмечает наиболее распространенные: первая, с опорой на Фрейда, — гипотеза самоотожествления австралийца с Христом Микеланджело, вторая — догадка о принадлежности преступника к новомодной секте, которая маниакально уничтожала образы, запечатлевшие страдания Бога-Сына. Авторская же версия отражена в изучаемом рассказе. Поджигательство, считает Херлинг, не простой симптом расстроенной психики или дело антиобщественных корпораций. Это признак эпидемии, имя которой — «переоценка ценностей», охватившая всю Европу. От нее не уберутся самые благополучные страны. В любой найдется свой Каспар Траузиг. Написав «футурологическую» историю, Херлинг-Грудзиньский убеждается: «пожарный» терроризм вошел в правило (19 сентября 1993 года). Конечно, писатель не пророк, а диагност. 23 мая 1998 года, к счастью, не произошло страшной катастрофы, «предсказанной» Херлингом. Но по истечении времени мир изменился отнюдь не в лучшую сторону. Писатель избрал экстремальный вариант развития событий — и угадал.

---

<sup>313</sup> Гройс Б. Да, апокалипсис, да сейчас // Вопросы философии. 1993. № 3. С. 34.

Как в начале, так и в середине триптиха брошен пессимистический взгляд на будущее папства. Горит Сикстинская капелла, традиционное место проведения конклавов. Под угрозой само католичество, считает писатель. Драма в том, что в «руках, украшенных перстнями» — «пустых руках» служителей церкви — чудо перестает быть чудом. Показная «пышность мессы» новоизбранного папы в 1995 году «пускает» часовой механизм катастрофы. Мотив «пустых рук» означает слабеющую реальность и возрастающую номинальность таинств. Сердцевина веры — Воскресение Христово — истолковывается как чистая аллегория. Параллелью своего рассказа Херлинг оправданно считает «апокалиптическую повесть» теолога Серхио Квинцио (см. «Дневник» от 18 апреля 1995 года, а также соответствующий комментарий из «Бесед в Драгоне»). Как и «Пожар в Сикстинской капелле», это своеобразная антиутопия «юбилейного» понтификата. У Квинцио папой избран крещеный еврей, взявший имя Петра II. Он издает энциклику, призванную выяснить, жива или нет среди прихожан вера в Воскресение. Встреченный равнодушным молчанием, папа объявляет, что зло проникло внутрь костела, провозглашает «догмат о поражении христианства» и, как следствие, кончает жизнь самоубийством. Повесть итальянского теолога Грудзинский считает подтверждением правильности катастрофистского диагноза.

В 2002 году Иоанн Павел II напишет «Римский триптих», вторая часть которого озаглавлена как «Медитации над Книгой Бытия на пороге Сикстинской капеллы». В «Медитациях» угадывается реакция на рассказ Херлинга-Грудзинского. Так взглянем сквозь призму контуров будущего «ответа» на сам «вопрос» — прочтем тексты в обратной последовательности. Для понимания «Медитаций на пороге капеллы» (и «Триптиха» в целом) ощутима роль сакрального пространства в его скрытости и открытости, незримости и очевидности: «В самом центре капеллы запечатлел художник незримый конец, // зримую драму Суда»<sup>314</sup>. Этот поэтический оксюморон характери-

---

<sup>314</sup> *Jan Pawel II*. Указ. соч. С. 23.



зует пространство не только знаменитой фрески Микеланджело, но и всей капеллы. По автору «Медитаций», Божий замысел приоткрылся в образах «Сотворения Адама» и «Страшного суда», символах Начала и Конца. В тесную связь с ними поставлен рефрен из Писания: «*Omnia nuda et aperta sunt ante oculos Eius*» (лат.) — «Все обнажено и открыто пред очами Его» (Евр. 4, 13). Именно под этим углом зрения дается трактовка первородного греха: Адам *спрятался от Бога* (увидев свою наготу) и был изгнан из Рая вместе с Евой. Персонажи «Страшного суда», считает Иоанн Павел II, «несут бремя тогдашнего ответа» Адама<sup>315</sup>. В послесловии к «Медитациям на пороге капеллы» говорится о прошлых и будущих конклавах, о символическом месте их проведения. Само слово «конклав» означает нечто *скрытое* — с латыни переводится как «запертая комната». Иоанн Павел II погружен в этимологию слова: «"Con-clave": общая забота о наследстве ключей, ключей Царства»<sup>316</sup>. Перед тем папа говорит о ключе к «первейшему из таинств» — ключе «образа и подобия», по которому «незримое являет себя в зримом»<sup>317</sup>. Итак, «Страшный суд» есть *открытое* действие, которое вершится на глазах *скрытого* собрания: «Нужно, чтобы во время конклава Микеланджело давал понять людям — // Не забывайте: *Omnia nuda et aperta sunt ante oculos Eius*»<sup>318</sup>. Изображенное на стенах капеллы или происходящее в самой капелле имеет место, согласно «Медитациям», *между* Откровением Начала и Откровением Конца — «Сотворением Адама» и «Страшным судом».

«Художественное увенчание христианства»<sup>319</sup>, как называет Херлинг-Грудзиньский титанический труд Микеланджело, переживается «возмущенным воображением и больным сердцем» главного героя рассказа Каспара Траузига (6, 328). Это, по существу, апокалиптическая фантазмагория. Религиозное

---

<sup>315</sup> Ibid. S. 25.

<sup>316</sup> Ibid. S. 26.

<sup>317</sup> Ibid. S. 21.

<sup>318</sup> Ibid. S. 27.

<sup>319</sup> *Herling-Grudziński G., Bolecki W. Rozmowy w Dragonei. S. 227.*

наваждение передалось Траузигу от родителей, почитавших «Страшный суд» как единственную «икону» и передавших культ «иконы» по наследству. В воспоминаниях герой поясняет, что в «домашней» религии идея Голгофы вытеснялась идеей суда, и традиционное Распятие над изголовьем было заменено репродукцией карающего Христа. Ребенку прививалось сознание того, что «человек ежедневно стоит перед Божьим судом» (6, 329). Из года в год усиливается сходство с героем «Падения» Камю — Траузиг также мечтает о «функции судьбы» (6, 339). Культ «Страшного суда» уживается с пуританской строгостью: родители, да и сам Траузиг, «не замечают» античной наготы тел, вызывавшей столько нареканий современников и потомков<sup>320</sup>. Чудесно само существование фрески столь долгое время, при всем недовольстве церковников и даже желании одного из пап уничтожить ее. Многолетний «сон» Траузига рассеивается от фривольных возгласов молодежи, в которых герой слышит легкомысленность, непочтительность, святотатство. В этот момент он неосознанно переходит на сторону противников фрески. Траузиг задумывается над реализацией «идеи страшного суда» (6, 331), завещанной родителями. И здесь главный парадокс: идея, толчком к которой послужил гений Микеланджело, оборачивается против самого гения. На ее жертвенный алтарь возлагается непревзойденный шедевр.

Исследуем механизм этой страшной «диалектики». Несомненным «увенчанием христианства» является образ Христа-Судии работы Микеланджело.левой рукой Христос милостиво призывает праведников, десница угрожающе занесена над грешниками. «Приидите, благословенные...» — «...идите проклятые» (Матф. 25, 31—46), — говорит Он. В равновесии милосердия и правосудия кроется смысл христианства. Одно невозможно и несостоятельно без другого. Но Траузиг-ребенок засыпал и пробуждался под угрожающей правой рукой у изго-

---

<sup>320</sup> Джорджио Вазари, на которого ссылается Траузиг, рассказывает о реакции папского церемониймейстера Бьяджо Чезенского, уничижительно сравнившего фреску с «баней».

ловья. Поэтому он обращает внимание *только* на правую руку: говорит о Судье «мускулистом», «суровом», «с грозно занесенной вверх правой рукой» (6, 334); когда голос мегафона сообщил о покушении на жизнь Иоанна Павла II (1981 год), «толпа замерла в молчаливой неподвижности» и «все глаза (рассказывает Траузиг. — Л. М.) с удвоенной интенсивностью и отчаянием впились в фигуру *Cristo Giudice* с его грозно занесенной рукой» (6, 337); наконец, после гибели фрески Траузиг все равно разглядел во всепоглощающей черноте «белую полосу вознесенной вверх руки *Cristo Giudice* с растопыренными пальцами» (6, 345). Трудно назвать христианской эту религию «одной руки», беспощадного суда, карающего как правого, так и виноватого. В жертву этой религии приносится даже «увенчание христианства». Половинчатое христианство вырождается в антихристианство. Трагедия не только Траузига, но практически всего человечества XX века в том, что востребована идея суда и не востребована идея милосердия. Нарушение равновесия проявилось в сознании наиболее последовательного и маниакально преданного идее героя.

В «Римском Триптихе» все сосредоточено *между* Началом и Концом, в этом *между* — онтологически необходимое равновесие христианства. Героя Херлинга Начало как таковое не интересует. Он привыкает к жизни перед лицом Конца. В пространстве «больного сознания» абсолютно все (в том числе сама капелла) заключено *внутри* «Страшного суда». Для Траузига «Страшный суд» есть *часть*, которая больше и важнее *целого*. За подменой целого частью следует новое абсурдное действие — суд над «Судом», тавтологический знак современного нигилизма.

Апокалиптика и нигилизм, по Бердяеву, являются полюсами русской (православной) души, но то же можно сказать о кальвинистской душе Траузига. Решение автора сделать героя гражданином Швейцарии, а его родителей — людьми строго верующими свидетельствует, что даже общество с окрепшими традициями не защищает его членов от эпидемии нигилизма. Душевная болезнь Траузига — не прямой результат «заражен-

ности смертью», поскольку Швейцария, в отличие от Германии, Польши, России, Франции или Италии, не испытала военного кошмара. Сумасшествие героя (и одновременно рассказчика) обнаруживается как реакция на примитивность нравов нашего времени. Об этом говорит Херлинг: Траузиг «ездит в Рим, соблюдает семейную традицию, но со страхом видит, что в нем самом происходят перемены». Он становится «духовно иным» человеком, «похожим на толпу, полностью равнодушную к Богу и религии»<sup>321</sup>. И, как оказывается, всего лишь шаг отделяет апокалиптику от нигилизма.

Неслучайны биографические совпадения героя-рассказчика с Фридрихом Ницше, «первым совершенным нигилистом Европы»<sup>322</sup>: оба живут в Базеле, оба теряют рассудок в Италии (Траузиг в Риме, Ницше в Турине). Если Ницше мнил себя «цезарем» и «антихристом», то Траузигом владел соблазн окончательных приговоров. Указанные Ницше симптомы нигилизма распространяются на характер и поведение героя. Так, для нигилиста «единственным *исходом* остается возможность осудить весь этот мир становления как марево», после чего осудить и «*метафизический мир*»<sup>323</sup>. Траузиг бесповоротно осуждает «мир нашего величия и ничтожества, нашей любви и ненависти, наших грехов и добродетелей, наших страданий и радостей, наших взлетов и падений, наших ангелов и люциферов, наших святых и маловеров, нашего всеобщее безнадёжного *месива*» (6, 334). Нигилизм, полагал Ницше, есть «не только размышление» и «не только вера в то, что все достойно гибели», но и сопутствующее действие — нигилизм «сам помогает делу, *сам губит*»<sup>324</sup>. Является Траузиг «автором» или, как он утверждает, лишь свидетелем пожара? Доказательств вины либо невинности так и не найдено, но подсказывается (беззастенчиво намекает сам Траузиг), что, распо-

---

<sup>321</sup> Herling-Grudziński G., Bolecki W. Rozmowy w Dragonei. S. 228.

<sup>322</sup> Ницше Ф. Избр. произв.: В 3 т. Т. 1.: Воля к власти. М., 1994. С. 33.

<sup>323</sup> Там же. С. 40.

<sup>324</sup> Там же. С. 45.

лагая «мотивом» и «орудием» преступления, он *мог* поджечь капеллу. Преступником мог стать и иной, не менее одержимый нигилист. Невозможность поймать поджигателя за руку лишний раз говорит о всесии зла.

Траузиг, требующий абсолютной «прозрачности» перед судом, «помрачает» идею суда. В этом метафорический смысл черноты бывшей капеллы<sup>325</sup>. Душа героя жаждет полного и окончательного разоблачения тайн, но «Страшный суд» Микеланджело подчиняется закону *гармонии* тайного с явным. Откровенно-беспощадный взмах Христа-Судии правой рукой смягчается сокровенно-бережным жестом левой. Обилие обнаженных тел, казалось, наглядно говорит о полной открытости, но сам Траузиг, знаток фрески, оговаривается, что «над многими фигурами поставлены вопросительные знаки», «смещение образов, сюжетов, легенд, историй — ба, даже полов» таит в себе не одну загадку (6, 334). Смысл «Страшного суда», полагает герой, излишне «темен» для современников, дошло до того, что молодые люди находят во фреске «чуждый ей по определению элемент *игры*» (6, 339). Траузиг (если поджигателем был он) нашел чудовищный способ «прояснить» идею работы Микеланджело. Герой возмущен непочтительностью, справедливо полагая, что зритель не должен равнодушно взирать на «Страшный суд» и тем более смеяться. Не будучи в силах вызвать преклонение толпы, Траузиг вынудил (опять-таки — если это был он) ее страх и болевой шок<sup>326</sup>. «Откровение Каспара Траузига» есть профанация апокалиптики, так как орудием «суда» преступник избрал примитивный «гаджет» (огнеметатель).

---

<sup>325</sup> Обратим внимание на сходство почерневшей фрески с почерневшей серебряной шкатулкой. В обоих случаях осуждается варварское уничтожение реликвий.

<sup>326</sup> Рефрен боли является одним из смыслообразующих центров рассказа. Перемены в мире рассказчик встречает «болью в сердце». В судорогах умирает его отец. На поджог фрески толпа реагирует «воплями ужаса и боли» (6, 343).

«Пожар в капелле» строится как совмещение стилей литературного и делового, «исповеди с лазейкой» и свидетельского показания (перерастающего в медицинское)<sup>327</sup>. Как у Достоевского, имеет место «неразрешенное противоречие между тоном протокола и тоном исповеди»<sup>328</sup>. Обнаруживается разница внутренней установки и официальных требований, контраст тайного и явного. Полиция ждет раскрытия «тайны» Траузига. Но скрытность сквозит даже в его откровенности, например в «исповеди» о посещении борделя (да, дескать, не безгрешен, но фреску не сжигал). Проскальзывает издевательская насмешка над «всевидящей» полицией: «Нет смысла ничего скрывать, ведь вы и так потрудитесь, господа следователи, чтобы все было раскрыто» (6, 341). Щедрость исповеди на глазах превращается в скупость показаний. Лаконичность подследственного смахивает на желание избежать главного. Немногословность перетекает в немоту. Последний раздел целиком состоит из медицинских заключений. Когда по просьбе пациента ему принесли репродукцию «Страшного суда», на следующий день он «впал в классический *stupor*, сравнительно мягкое маниакально-депрессивное состояние, характеризующееся полным молчанием, апатией и периодическими приступами страха» (6, 346).

В рассказ вложены две интерпретационные возможности: первая — с допущением Траузига в роли совершителя, вторая — свидетеля преступления. Первая (которая преобладает в нашем прочтении) делает объяснимыми причины преступления, вторая — придает преступлению видимость случайности, заставляет блуждать в догадках. В обстоятельствах пожара можно увидеть происки нечистой силы, что возвращает нас к роману Булгакова. Тогда события «Пожара в капелле» кажутся «откровением антихриста», который то скрывается, то открывается человечеству (подражая Христу).

---

<sup>327</sup> Pietruszka E. "Pożar w Kaplicy Sykstyńskiej" Herlinga-Grudzińskiego // Rytmy prozy czyli jak czytać prozę współczesną. Warszawa, 2000. S. 96.

<sup>328</sup> Мочульский К. Достоевский. Жизнь и творчество. Париж, 1947. С. 171.

Феномен Траузига и анахроничен, и типичен для XX века. Это будто житель Средневековья, перенесенный чьей-то волей в наши дни. Впрочем, и «наша эпоха отнюдь не полностью освобождена от огня, поглощающего "любое еретическое отступничество от истинной веры"», — полагает Херлинг (см. «Мертвый Христос») <sup>329</sup>. «Еретическим» в глазах Траузига является любое представление о Боге не как о суровом, но как о любящем и милосердном. Но жестокость веры бьет бумерангом. В конце больной Траузиг смотрит на Рейн «с выражением счастья и восторга», будто бы речь шла «не о гигантской черной, отравленной канаве нашего двухтысячного года» (6, 347). Таков итог рассказа, написанного с тяжелой думой о грядущем «юбилее, святом годе».

Мрачный вымысел подсказывает, что символом юбилея обещает стать сожженная фреска Микеланджело. Такова безутешность «антитезиса». Но «восстановленный "Страшный суд"... сдал экзамен на оценку "отлично"» <sup>330</sup>. Не сбылось предчувствие, что к «юбилейному году» бесповоротно иссякнет вера среди прихожан-католиков. Христианский ренессанс на пороге тысячелетия Херлинг-Грудзинский считает несомненной заслугой Иоанна Павла II. «Этот папа, — говорит Херлинг итальянской журналистке Т. Марроне, — сумел создать сильную мотивацию во времена краха идеологий. Его шествия, паломничества, сам образ молитвы привели к религиозному возрождению. Опыт этого папы подтверждает верность тезиса Андре Мальро, который сказал, что "XXI век или будет веком религии, или его не будет совсем". Поляк Войтыла подготовил костел ко вхождению в новое столетие и новое тысячелетие, предчувствуя необходимость религии». Разговор об исторической роли польского понтификата состоялся весной 2000 года и был впервые опубликован на польском языке

---

<sup>329</sup> Херлинг-Грудзинский Г. Указ. соч. С. 116.

<sup>330</sup> Там же. С. 119.

уже после кончины Иоанна Павла II<sup>331</sup>. До того, в 1996 году, Грудзинский написал «Юбилей. Святой год» — очередной рассказ в «опережение» событий и в свидетельство «трагизма ситуации в современном мире»<sup>332</sup>. Отчаянный катастрофизм «Пожара в капелле» снимается «профилактическим» пессимизмом «Юбилея». Херлинга-Грудзинского тревожит массовость современного христианства, за которой, скорее, стоят веяния моды, чем искренность веры. За подобную «массовость» вечный город Рим может заплатить высокую цену. Рассказ о 2000-м годе пополнил каталог, к счастью, несбывшихся пророчеств. Но если в «пророчествах» видеть скрытый смысл, тревога не рассеется в одночасье.

«Второе пришествие» можно расценить как рассказ о средневековом явлении Христа, «Пожар в капелле» — об «антихристе» нашего времени. «Юбилей» — как рассказ о Папе<sup>333</sup>, который отражает попытку синтеза в «экуменическом уроке» последнего понтификата<sup>334</sup>. Иоанн Павел II ни разу не назван по имени, но сомнений, кто прототип Папы, не возникает. Ведется «хроника» провозглашения и протекания «юбилейного» года. Эта рубежная дата, согласно чаяниям Папы, долженствует стать началом эры любви и милосердия, но акция протяженностью в год оборачивается неудачей. Христианский пафос «мероприятия» входит в разительное противоречие с военными конфликтами в разных уголках земного шара, в том числе на Святой Земле, с социальной дисгармонией, с мощными сектантскими движениями как внутри христианства, так и вне его.

«Юбилей» создает только видимость хроники — на самом деле это портрет Папы на фоне беспокойного времени войн и террора. Смысл портрета гораздо шире тематики католичес-

---

<sup>331</sup> *Herling-Grudziński G., Marrone T.* Polskie odczuwanie // *Rzeczpospolita. Plus-Minus.* N 83. 9—10 kwietnia 2005. S. A17.

<sup>332</sup> *Herling-Grudziński G., Bolecki W.* Rozmowy w Neapolu. S. 241.

<sup>333</sup> В «Юбилее» папа — всегда с прописной буквы.

<sup>334</sup> *Herling-Grudziński G., Marrone T.* Op. cit. S. A17.



ва, поскольку Иоанн Павел II, по С. С. Аверинцеву, «стал Знаком — для всего, не только католического мира»<sup>335</sup>. Личность Папы «перерастает» вековые традиции папства. Только вот Европа современная не переросла Европу средневековую. Это видно из сопоставления рассказов «Юбилей» и «Второе пришествие». Оба полны массовыми сценами: стихийными собраниями, шествиями, танцами. Даже говорится об «аналогии с безудержными потрясениями Средневековья», о невероятном срастании «иногда истеричной религиозности и своеобразной нобилитации, экзальтации греха» (10, 635). Как тогда не было «большой разницы между верой, выходящей из берегов, и ее иссохшим ложем» (2, 163), так и теперь «вере сопутствовало сомнение, пламя юбилея, года святого, то высоко вздымалось, то дымило, стелясь по земле» (10, 639). На этом фоне Урбан IV проигрывает Иоанну Павлу II. Первый скрывается за кулисами, второй выходит на авансцену истории. «Театральная» метафора неслучайна, так как Грудзиньский подмечает врожденный артистизм и ораторские дарования Войтылы: «Я был под впечатлением, видя, как только что избранный папа идет навстречу толпе шагами великого актера... Войтыла в своей стихии, когда обращается к большим аудиториям»<sup>336</sup>. Папа наделен теми дарованиями, которых лишен его средневековый предшественник. Герой «Юбилея» смел и ответственен. Его трудно представить на месте Урбана, который замалчивает и «запрещает разглашать» некую «страшную правду». Иоанн Павел II честно и откровенно говорит о грехах Средневековья.

Выдержка из «Истории бедного христианина» Игнацио Силоне дана ключом к рассказу. Диалог в XIII веке между Целестином V и его последователем Бонифацием VIII касается вечного столкновения веры и авторитета<sup>337</sup>. Иоанн Павел II, в восприятии Херлинга, есть безусловный последователь Целе-

---

<sup>335</sup> *Аверинцев С. С.* Кароль Войтыла, которого мы знаем // Войтыла К. Крипта: Избранная поэзия. 1939—1978. М., 1990. С. 10.

<sup>336</sup> *Herling-Grudziński G., Marrone T.* Op. cit. S. A17.

<sup>337</sup> См. конец предыдущей главы.

стина, исповедующего «веру в бессмертие душ, а не институтов». Он также духовный наследник францисканства, смысл которого состоял в возвращении к Слову Евангелия. Проповедь Франциска Ассизского близка не только католичеству, но и всему христианству. В рассказе говорится об экуменическом собрании, проходящем на родине святого. Но христиане разных конфессий не находят общего языка. Их разъединяют взаимные претензии, поэтому реализация экуменического проекта так и не увенчивает «понтификат столетия».

Подлинное «откровение» цикла — в мотивах креста и страстей Господних. Они как бы дают ответ на вопрос: без чего христианство перестает быть? «Чем стал крест для современных христиан? Знаком для орнаментации» (10, 633), — с горечью восклицает Целестин. У Грудзиньского крест и Голгофа меньше всего служат «орнаментом» к хронике: наоборот, они в самом центре истории. Во «Втором пришествии» есть символический образ Христа (подобный живописному): «...На белом полотне пятна крови создали терновый венец, настолько выразительный, как будто он был творением кисти» (2, 175). В «Пожаре» «белая полоса поднятой вверх руки Cristo Giudice» — фантазмагорическое воплощение пришествия Христа-Судии<sup>338</sup>. В «Юбилее» финал непредсказуем и вместе с тем подготовлен логикой рассказа. Говорится о физической и душевной боли Папы, снять которую никто не в силах, о мучительном крестном ходе на Пасху, о знаменательной случайности под занавес юбилея, когда крест появился за спиной понтифика. Последний аккорд звучит эхом пророчества Иоахима Флорского о наступлении третьей эпохи, эпохи Святого Духа: «В третье тысячелетие мы вошли с памятной фразой: *Il Papa messo in croce*. Папа, прибитый к кресту» (10, 649).

В каждом из отрывков выделяется белый цвет: в первом и втором рассказе как элемент композиции холста или фрески, в третьем — как подразумеваемая часть финального зрительного образа (папа, одетый в белую сутану). Это апокалиптическое

---

<sup>338</sup> Курсив мой. — Л. М.

ский цвет «белых одежд», символ святости. В первом рассказе явлен также красный *евхаристический* цвет крови, во втором как контраст — черный *нигилистический* цвет пустоты. В последнем рассказе доминантный (белый) цвет святого года, призванного «мир искупить, отмыть от мерзости и неправедности, показать его чистый лик» (10, 630), возвышается над неправедным человечеством. Фраза-финал «*Il Papa messo in croce*» будто отвечает скептикам: вопреки всему христианство живо. Это утверждение полемически перекликается с упоминавшейся «Апокалиптической повестью» Сергио Квинцио и с «Краткой повестью об Антихристе» Владимира Соловьева, где, согласно пророчеству Малахии, появляется последний римский папа Петр II. Папа «Юбилея» Иоанн Павел II неосознанно *изображает* Распятие — *не вниз, а вверх головой*. В этом последнем жесте читается знак надежды на возврат к первохристианству.

В «юбилейном» триптихе нет внешней, «портретной» проекции Антихриста. Херлинг (как когда-то и русские старообрядцы) считает, что Антихриста следует видеть «духовно», т. е. «не только как конкретную личность, но и как *состояние* мира на финальном этапе его истории»<sup>339</sup>. Именно такой «духовной» трактовкой объясняется заявление, что во «Втором пришествии» отсутствует фигура Инквизитора, т. е. оппонента Христа. Если этим «оппонентом» считать папу римского, то Урбан IV настолько запуган и немощен, что никак не подходит на эту роль. В произведениях Грузиньского Антихрист явлен именно как «*состояние* мира», а *стихией* Антихриста предстает толпа, импульсивная, неуправляемая, беснующаяся. Автор показывает, как Антихрист «отыскивает среди людей медиумов сатанинских инспираций»<sup>340</sup>. Во втором рассказе таким «медиумом» оказывается случайный или неслучайный поджигатель фрески Микеланджело «Страшный суд». В пер-

---

<sup>339</sup> *Исупов К. Г.* Русский Антихрист: сбывающаяся антиутопия // Антихрист (из истории отечественной духовности). Антология. М., 1995. С. 7.

<sup>340</sup> Там же.

вом и последнем рассказе зло истории так и не находит персонафицированного выражения.

### 2.3. «Францисканский» эпилог: в поисках «ответов»

Останется от Юбилея и Святого года чудесный и беспокойный францисканский звон (12, 273)

*Херлинг-Грудзиньский*

В событиях рассказа «Звон по звонарю» (*Podzwonne po dzwonniku*, 1999—2000) вниманием читателя вновь завладевает рассказчик-«следователь», распутывающий «клубок» частной судьбы. Рассказ о несчастном ребенке войны сопутствует интимным воспоминаниям. Но, в противоположность «Башне», не мысль о «внешнем» мире увлекает в мир воспоминаний, но из мира воспоминаний идет импульс во внешний мир. Замысел кристаллизуется в полусонных видениях с особым «кентаврическим» эффектом. События и лица срастаются: то, что раздельно наяву — едино во сне. Толчком к последнему рассказу Херлинга-Грудзиньского служит запись в «Дневнике, писавшемся ночью» далекого 1977 года. В неаполитанском соборе Святой Клары на рассказчика находит «дремота», «галлюцинация», в которой видятся картины двадцатипятилетнего прошлого, напоминающие о покойной жене Кристине. Тотчас на месте Кристины появляется звонарь Святой Клары (главный герой рассказа), который жалуется: «Говорят, у меня большое сердце. Хотят отнять у меня колокол» (12, 223). Уже по ходу событий, в старинном Зальцбурге, укрепляется странная и, казалось бы, случайная ассоциация Кристины с главным героем, дающая повод говорить о стечениях обстоятельств: «Как удивительно скрещиваются, расходятся и опять скрещиваются человеческие тропы! Насколько таинственен узор жизни, который мы никогда не сумеем разгадать! <...> Может, это она, моя беглянка в страну теней, жаловалась

Святой Кларе, что умрет без своего колокола?» (12, 231). Так в последнем рассказе рождается миф общности судеб Кристины и, по сути, «чужого» человека, личность которого автор скрывал даже от собственного дневника.

Впрочем, «чуждости» нет — в этом убеждает смысл названия рассказа. На риторический вопрос: «По ком звонит колокол?» Грудзинский будто бы отвечает: «По звонарю». Эпиграф из Джона Донна к роману Хемингуэя более чем подходит к рассказу польского писателя: «Нет человека, который был бы как Остров, сам по себе, каждый человек есть часть Материка, часть Суши; и если Волной снесет в море береговой Утес, меньше станет Европа... смерть каждого Человека уменьшает и меня, ибо я един со всем человечеством, а потому не спрашивай никогда, по ком звонит Колокол: он звонит по Тебе»<sup>341</sup>. В судьбе маленького звонаря отражены судьбы Европы, мира. Прием сближения тени Кристины с обликом звонаря (сразу представляется женственность, хрупкость последнего) служит *интимному* переложению «чужой» биографии, *отождествлению* с героем не только покойной супруги, но даже и рассказчика. Неслучайна двадцатилетняя подготовка к рассказу: наблюдая за героем, рассказчик посильно участвовал в его судьбе, но как бы безмолвно. Молчание говорит о личной тайне, бережно хранимой и открываемой только в значительных обстоятельствах. «Значительным обстоятельством» стала тематика «юбилея, святого года». По стечению обстоятельств, это последний год писателя. Колокол, звонивший по звонарю, прозвенел по самому автору — 3/4 июля 2000 года.

Звонарь с печатью на устах не рассказывает о себе (до поры до времени не в состоянии рассказать). Биография героя расписана по голосам: его опекунов францисканцев Никола и Манфредо, директора клиники для недоразвитых детей Курта Марбурга, его коллеги профессора Елены Краус, американского журналиста Рона Уикера, приора из Кортонны, самого рассказчика. Но у всех лишь смутное представление, а не

---

<sup>341</sup> Хемингуэй Э. Собр. соч.: В 4 т. М., 1982. Т. 3. С. 87.

твердое знание. Так, Марбург говорит о непроницаемости внутреннего мира, о «нечитаемых, как бы зашифрованных» мыслях и чувствах героя (12, 244). В непознаваемости судьбы еврейского мальчика, чудом спасенного от огня, чудом — спустя полвека! — восстановившего свою личность, отцом Манфредо угадывается «смысл человеческого существования перед лицом Бога», «знак (*Божественный знак*) времени» (12, 259)<sup>342</sup>.

Двуединая логика рассказа напоминает диптих «Створы алтаря»: Погребение — Воскресение. Первая половина (части I—VIII), фактографически точная, демонстрирует «следовательские» усилия рассказчика, а именно: обращение внимания на звонаря Святой Клары и контакт с Никола, посредническая миссия в Вупперталь, на родину героя, несчастье которого поведал Манфредо, чтение истории болезни, составленной доктором Марбургом. Вторая половина (IX—XV), гипотетически приближительная, меняет повествовательные роли: вместо рассказчика-участника — форма «услышанного рассказа», преобразующая документ в легенду, подобная агиографическому жанру. «Ослабление» документа и «усиление» легенды явственно в концовке после трагической смерти брата Никола, который был надежнейшим источником информации. Заключительное сообщение о «юбилейном» звоне колокола, всполошившем Неаполь, подается как вымысел (легенда).

В рассказе речь идет о психологическом погребении заживо, «замуровании» героя (метафорический «термин» профессора Краус). Оно стало следствием еврейского погрома 1932 года в окрестностях Нюрнберга, пролога печально известных "*Kristallnachten*", да и самой эпохи концлагерей и гетто. Будущему звонарю было всего два года, когда в пожаре погибли его родители. Положенный умирающей матерью у ног палача, он чудесно спасся, найдя приют у монахов-францисканцев. Мальчик остановился в умственном и физическом развитии, почти полностью утратив дар речи и восприятия внешнего мира. Но однажды ему суждено воскреснуть. Эскиз

---

<sup>342</sup> Курсив мой. — Л. М.

биографии, заданный рассказчиком, сводится к контрастам: заточение — освобождение, огненные отсветы прошлого — колокольный звон настоящего. Погребенный заживо герой носил странное прозвище «фра Нафта», данное францисканцами. Вернувшись к жизни, он возвратил себе библейское имя Исаак (по-итальянски Исакко), полученное при рождении от родителей Авраама и Сарры.

«Звон по звонарю» есть история «маленького человека» XX столетия. Автор наследует гуманистические традиции общности, братства с маленькими людьми, «униженными и оскорбленными». В одном ряду с рассказом Херлинга-Грудзиньского — «Шинель» Гоголя, «Писец Бартлби» Мелвилла, о которых Херлинг писал как критик. Шедевры Гоголя и Мелвилла возникли в «предчувствии абсолютного одиночества в людских скоплениях»<sup>343</sup>. Оба, Башмачкин и Бартлби, заняты переписыванием. Оба «безгранично одиноки». Тогда как «единственным живым существом в жизни Башмачкина была его новая шинель», Бартлби «лишен даже такого товарища». Оба «погребены заживо», заключает Грудзиньский (4, 55). «Наследником» героев Гоголя и Мелвилла можно счесть крошечного звонаря Нафта-Исакко. Поднимаясь на звонницу, ударяя в колокол и спускаясь в строго заведенное время, Нафта-Исакко «гордился своей функцией, не допуская мысли, что в большей мере она механическая». По-детски эмоционально исполняя обязанность, Нафта похож на Башмачкина. Пожизненно одинокий, он эмоционально привязан к вещи, необходимой для исполнения обязанности звонаря — «часам в форме луковицы»: «Эти часы он часто вынимал из внутреннего кармана рясы, смотрел на них и тотчас прятал с такой нежностью, будто поглаживал живое существо» (12, 225—226). Башмачкин спасает поруганное достоинство смертью. Герой Херлинга борется и побеждает, «когтями выцарапывая канал, ведущий к жизни» (12). Как ни вспомнить афоризм «Башни»: «Жизнь хороша, если она превосходит себя». «Брат Нафта» превосходит себя в буквальном смысле слова. Ежедневно восходит наверх,

---

<sup>343</sup> См. запись конца 1973 года об «алиенации».

преодолевая земное притяжение. Звонит в колокол, преодолевая собственную немощь. Труд звонаря, в отличие от повинности переписчика, наделен энергией победы.

Слово миру и себе звонарь Святой Клары произносит с помощью колокола. Этот мотив господствует над производением, кольцеобразно замыкая его. В занятии, казалось, механическом герой обретает себя и свое призвание. Это ясно, если вдуматься в «философию» колокольного звона. Манфредо разглядел в звонаре «Божественный знак времени». Конечно, под «временем» подразумевается «эпоха», но безошибочно употребление этого слова в прямом, общем значении. Колокольный звон (по Джону Донну) символизирует ход времени. Соответствующую подсказку в рассказе дают часы, которые звонарь хранит с любовью и надеждой. Как и часы, колокол отсчитывает годину за годиной, день за днем. Его звон предвещает неизбежность смерти. В среде довольных и благополучных удары колокола нагнетают тревогу, в звонаре — рождают и усиливают надежду. Время — союзник тех, кто, как звонарь, попадает в «каменный мешок» пространства. Герой «Башни», наоборот, натывается на «тупик» времени: расстается с надеждой когда-либо победить недуг и, только созерцая красоту внешнего мира, вырывается на простор надежды. «Монолог о мертвой монашке»<sup>344</sup> служит наиболее мрачным примером «заточения» как в пространстве, так и во времени: пожизненно заключенная, Виргиния Мария обретает надежду в «пятом» измерении и становится святой. Ближайшая степень духовного родства у звонаря Святой Клары с каменщиком Себастьяно (рассказ «Остров»)<sup>345</sup>. Ослепшие и отрезанные от

---

<sup>344</sup> В изучаемом рассказе пример «мертвой монашки», широко известный знатокам литературы и истории, приводит Елена Краус для определения диагноза.

<sup>345</sup> Характерно авторское пристрастие к знаковым именам святости: библейского Исаака («Звон по звонарю»), Девы Марии («Монолог о мертвой монашке»), католических святых Бернара («Башня»), Роха, Себастьяна и Иммаколаты («Остров»).



жизни, оба «отстраивают» человеческую полноценность и спасаются во времени.

Идею рассказа В. Болецкий заключает в форму «вопроса»: «Для того ли автор поведал нам историю... чтобы в конце концов воздать хвалу христианству?»<sup>346</sup>. Будто соавтор двухтомных «Бесед» вопрошает тень писателя о смысле рассказа-завещания... Ответ на этот риторический вопрос мы найдем в разноголосице самого рассказа. Герои и автор включаются в вечный спор о «слезе ребенка», о приятии либо неприятии сурового мира. Поводом к дискуссии, даже к суду (в котором слово берет то обвинение, то защита) становится, как и у Достоевского, судьба одного-единственного существа, жертвы «проклятого века». Но тогда похвала это или упрек христианству?

Спор, ведущийся на протяжении всего повествования, автор-рассказчик открывает резкими репликами. В первой сказывается бунт против олимпийской «мудрости» «фарисеев» Евросоюза. Отчетлив отклик на евангельские слова об истине, которую Господь «утаил от мудрых и разумных и открыл младенцам» (Матф. 11, 25): «Уже существует объединенная Европа, — шепнул я удивленному приятелю, ловкому «политологу», — но видят ее внутренним оком только больные дети. Не увидишь ее ни ты, ни интеллектуальная элита тебе подобных» (12, 245). Вне религии Голгофы и Воскресения звонарь Святой Клары не видит Европу мирной и объединенной. Слухом и взглядом ребенка он принимает Слово свыше и доносит Откровение колокольным звоном. В самом деле, разве не похвала, даже гимн христианству в ударах францисканского колокола?

Однако в воображении рассказчик выражает Курту, «пареньку из Палестины», а позднее владельцу клиники с красно-речивым названием «Слеза ребенка», гневный «карамазовский» протест, почти дословный монолог Ивана с отповедью Алеши: «Вот что тебе скажу, милый мальчик из Палестины — ты лечишь (и это прекрасно!) больных детей, обливающихся невинными слезами, но часто забываешь о сухих глазах людей

---

<sup>346</sup> *Bolecki W. Ciemna miłość. S. 226.*

виноватых, людей взрослых. И не знаешь даже, влюбленный в больных детей, что путаются они, немые, ошалевшие, ничего не понимающие, смертельно израненные, под ногами Того, кто сотворил мир в шесть дней, чтобы на седьмой день заслуженного отдыха удовлетворенно расположиться под древом всезнания и всесилы. // *«Богохульник, богохульник!»* — воскликнул бы милый мальчик из Палестины» (12, 245). «Карамазовскую» эстафету рассказчика перенимает сам «мальчик из Палестины», а к моменту действия опытный доктор Марбург. В разговоре с Еленой Краус он обращает внимание, что звонаря звали Исаак, а его родителей Авраам и Сарра. В замечании Марбурга и реакции Краус угадывается след острых дискуссий вокруг рассказа «Жертвоприношение»: «Можно даже отважиться, — вставил Марбург, — на своеобразную библейскую параллель. Авраам мертв, Сарра кладет Исаака на землю с жестом жертвоприношения. Бог не принимает жертвы... / Профессор засмеялась. — Осторожнее, дорогой доктор, изображение гитлеровского палача на месте Иеговы — это уже не безбожие, это богоубийство... / Курт, пристыженный, склонил голову» (12, 257)<sup>347</sup>.

Читая эти пассажи, сомневаешься: пытается ли автор «воздать хвалу христианству»? Или может справедливы обратные формулировки, выделенные курсивом? На рассказ распространяется открытый М.М. Бахтиным закон полифонии. Между словами героя и рассказчика, высказываниями рассказчика и писателя нет полного равенства. Выпад против Бога случается помимо воли Курта. То, что герой «пристыжен», умаляет авторитетность его слова. В свою очередь, рассказчик формулирует богоборческий порыв, но тут же «наталкивается» на встречный голос (*«Богохульник, богохульник!»*). Мысль рождается — и затухает, «снятая» словом-противовесом.

Душа автора вслед за Достоевским прошла «горнило сомнений». Иначе не появился бы рассказ-апокриф «Жертвоприношение». Но над частными правдами возвышается правда

---

<sup>347</sup> Курсив мой. — Л.М.

Христа. Звонарь Святой Клары «высказывает» душу жестами и поступками. Единственное развернутое высказывание звучит даже не как его субъективная точка зрения, а как верховная мораль рассказа, исчерпывающее толкование «необъяснимому» поведению звонаря: «Почти вся моя жизнь была мукой. Ей я обязан всем. Мы должны благословлять жизнь. Без нее мы ничто. Пусть звонит колокол, чтобы уберечь нас от пустоты и легкомыслия в христианстве; и чтобы научить нас встречать муку с улыбкой» (12, 268). Реплика точно выражает отношение к христианству Херлинга-Грудзиньского. Это не *хвала-дифирамб* (писатель не так беспечен, чтобы «хвалить»), но *хвала-предостережение*. Главный вопрос XXI века для Херлинга более чем категоричен: быть или не быть христианству. Самоочевиден ответ: быть «христианству душ, но не институтов», христианству «слезы ребенка», христианству колокольного звона.

С фигурой Франциска Ассизского Херлинг-Грудзиньский отождествляет все самое лучшее в традиции католичества. Не обремененный культом власти, грузом инквизиции и крестовых походов, святой Франциск символизирует ясную веру первых христиан, мир и взаимопонимание между конфессиями, межчеловеческое милосердие и гармонию с окружающим миром. В таких ценностях, по Грудзиньскому, особо нуждается мир на пороге тысячелетия.

Как и в Средние века, «францисканская» идея XX века становится оплотом милосердия. Во францисканской обители находит приют сирота, будущий звонарь Святой Клары. Практически весь смысл жизни он связывает с францисканскими монастырями Неаполя и Вупперталя, с любимым францисканским колоколом. Звонарь Исакко (Нафта) — францисканец если не по букве, то по духу. Впавший в ересь и покинутый собратьями (после смерти опекуна Манфредо), звонарь продолжает быть носителем «францисканской» гуманности. Бросается в глаза аналогия между внешним обликом, образом жизни и поведением Франциска и героя рассказа. Франциск —

«не красавец, не великой учености, не знатен»<sup>348</sup>. У него скудное имущество и питание. Подобно птицам небесным, не рассчитывает на завтрашний день, во всем доверяясь Богу. Все то же скажем о звонаре, будто он, сам того не зная, подражает Франциску. По примеру святого, поведение героя подчас странно, даже неразумно, но на самом деле он смотрит на мир «внутренним оком» веры. Главное все-таки не в облике, не в поступках и даже не в образе жизни. Самое важное, что звонарь, как и Франциск, решается проповедовать<sup>349</sup>.

Содержание этих проповедей отходит от ортодоксального христианства. Рассказчик узнает по слухам, что в речи звонаря силен отголосок манихейства («...Слышали, как он называл наш мир адом и, бывало, намекал полусловом на Великого Виновника» (12, 261)). Он произносит «вдохновенные» пророчества о надвигающемся конце света, встречая сочувствие местных жителей и вызывая шум прессы. Проповедничество обернулось скандалом. В народном спектакле по мотивам Страстей Господних Исаакко доверили роль Иисуса. Став актером, он скрупулезно следовал строгому сценарию, но в конце разгневал зрителей еретической «выходкой»: «На кресте брат Исаакко имел лицо не страдающее, но счастливое, полное какого-то наслаждения... Улыбающегося Христа быстро сняли с Креста и довольно грубо вытолкали с лужайки на тропинку...» (12, 268). Исаакко объясняет свой поступок стремлением предостеречь «от пустоты и легкомыслия в христианстве». Это парадоксальное заявление. Разве не «легкомысленно» улыбаться, играя роль Распятого? Почитатель «Страшного суда» Каспар Траузиг счел бы Исаакко богохульником, в Средние века дерзкого импровизатора наверно ждал бы костер. Но своим демонстративным примером Исаакко бросает вызов мрачным схемам. Его поступок направлен на преодоление страха смер-

---

<sup>348</sup> *Цветочки* славного мессера святого Франциска и его братьев. СПб., 2000. С. 31.

<sup>349</sup> Ср. главу XV «Цветочков» «Как святой Франциск засомневался, что следует делать: молиться или проповедовать».

ти. Герою духовно близок святой Франциск, назвавший смерть «сестрой нашей телесной» (ср.: 6, 22). Несчастное, роковое побеждается любовью, а не проклятием. Сценический образ «безмятежного Распятого» органично вписывается в проповедь святого из Ассизи: «Крестом мук и скорбей мы можем похвалиться, потому что это — наше»<sup>350</sup>. Видимо, святой Франциск понял бы и оправдал мнимое «самочинство» исполнителя роли Христа.

Путеводным в рассказе стало воображение светлого, жизне-радостного христианства. В нем, по Херлингу-Грудзиньскому, адекватный ответ на пережитые страдания и насущные тревоги. Визуальный пример религиозной жизне-радостности писатель находит в классической живописи. Говоря о портрете мальчика-калеки кисти Хусепе Рибера (в соответствующем «медальоне»), Грудзиньский «встречается» с одним из прототипов звонаря: «счастливо улыбающийся малец с искривленными рукой и ногой, босой и в лохмотьях, довольный убогой жизнью *наперекор* судьбе» (7, 356). К сожалению Грудзиньского, портреты с улыбкой присущи скорее светской, чем духовной традиции: так, в живописных изображениях Христа господствует дух аскезы. Герой рассказа бунтует против давящих канонов, против духа Средневековья; как и автор, он справедливо считает, что людям ближе «прекрасный (может, улыбающийся) ребенок» (11, 44). *Мир, залитый «слезами детей», спасется улыбками детей* — вот очевидный смысл театрализованной «притчи» с участием «веселого Распятого».

«Францисканская» традиция раздваивается, по Грудзиньскому, между сказочным, агиографическим видением Джотто и «драматически» напряженным прочтением Чимабуэ. Джотто, по словам автора, идеализирует «народного» святого, демонстрируя «*зрелищно-театральный дар проповедника*»<sup>351</sup>. От Франциска кисти Джотто «унаследован» яркий артистизм звонаря Святой Клары. Чимабуэ, наоборот, подчеркивает «не-

---

<sup>350</sup> *Цветочки...* С. 28.

<sup>351</sup> Курсив мой. — Л. М.

взрачность» святого из Ассизи при внутреннем духовном богатстве. Черты Франциска точно воспроизведены в портрете брата Исакко. Ср. описание Франциска по Чимабуэ: «Хрупкий, маленький, болезненный, с бесконечно печальными глазами, утонувший в большой коричневой рясе, как бы согнувшийся под тяжестью золотого нимба над головой» (6, 349) — и брата Исакко (Нафта) у Херлинга: «...Соединял в себе кроткий характер, доброжелательный взгляд и спокойные черты маленького личика с невзрачным, болезненным телосложением инвалида. Вероятно, не так легко было подобрать к нему крошечную рясу, ведь даже та, которую он неуклюже носил, походила не столько на монашеское убранство, сколько на мешок, наброшенный на подрастающего ребенка» (12, 225). Противоположные трактовки Херлинг сводит воедино, давая многомерный портрет «францисканского» героя.

Западной культуре почти незнаком феномен древнерусских юродивых. Исключение — Франциск Ассизский. Будто подражая ему, но в чем-то переходя меру, юродствует звонарь Святой Клары. В поведении юродивого прочитывается обязательная театральная установка. Юродивый — и актер, и режиссер, который нарочито странными, «неразумными» действиями подставляет себя под насмешки, ругань, даже физическое насилие толпы<sup>352</sup>. Видимо, «безумствуя» юродивый обнажает безумие мира. Юродство Франциска прослеживается, например, в ситуации, когда он проповедует нагим<sup>353</sup>, в многочисленных самоговорах. Звонарь Исакко более радикален: он ломает чужой сценарий ради своего — сценария юродивого. Согласно этой модели поведения, чем больше унижение, тем ближе цель подражания Христу. Свойственно самосознание юродивого даже... Папе Иоанну Павлу II, герою рассказа «Юбилей, Святой год». Его артистизм сказывается с особой силой в крестном ходе («Бывало, он (папа. — Л. М.) украдкой посматривал на оба ряда зрителей, ожидая истерических взры-

<sup>352</sup> См. об этом: Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. М., 1984. С. 85—86.

<sup>353</sup> См. главу XXX упомянутых «Цветочков».

вов смеха и издевательств, слов колючих как терновый венец» (10, 642)). Та же ситуация в легкомысленных возгласах по поводу Христа кисти Микеланджело, возмущивших Траузига («Пожар в Сикстинской капелле»). Средневековым юродивым можно назвать аббата из Больсены («Второе пришествие»). Прототипом юродствующего персонажа является колхозник из Калуги, в рассказе «Христос в лохмотьях ээка» («Иной мир»). Мотивы юродства, как явного («Звон по звонарю»), так и тайного («Юбилей»), усиливают общий драматический эффект рассказов.

В строгом смысле слова изученный триптих является «предъюбилейным». Рассказ о звонаре — «юбилейное» дополнение к триптиху. События XV раздела рассказа происходят в первый полдень 2000 года. Если начало «Второго пришествия» мы назвали прологом, то тут перед нами эпилог «юбилейной» части творчества Херлинга. К «юбилейному» эпилогу стягиваются нити нескольких текстов. Во-первых, «Башня». В мрачной народной фантазии («мир вознесется на недосягаемые вершины, чтобы сразу после взлета скатиться с грохотом на самое дно» (12, 270)) прочитывается параллель легенды о Свентокшиском Пилигриме, восходящем на гору и гибнущем в «оглушительном шуме конца света». Во-вторых, «Юбилей. Святой год». По автору, хоть юбилейный бум и не достиг критической точки, пессимистические ожидания не сходят на нет. В-третьих, традиционная «реляция» о новогодних фейерверках. Юбилейный «шум, свист и треск» подается как эффектная, но наивная декорация истории, «сорвавшейся с цепи» и таящей угрозу.

Знаменательно центральное событие «эпилога». Ровно в двенадцать часов брат Исакко самовольно взобрался на звонницу собора Святой Клары и ударил в колокол. Тем самым звонарь «ввел новый тон, подходящий лучше и точнее третьему тысячелетию» (12, 272). Раньше постоянным звоном колокола герой отсчитывал *личный* ритм жизни, медленно, но целеустремленно справляясь с болезнью. Теперь уже бывший звонарь оставляет «сверхплановую» метку *исторического* времени, прощаясь с веком двадцатым и объявляя смену тыся-

челетий. Последние годы звонарь осмеливается быть возмутителем спокойствия и нарушителем ритуалов. Проповедует и привлекает внимание к проповеди сценическими и акустическими «параболами». Колокольный звон (как и необычная мимика актера, исполняющего роль Христа) есть, по существу, самовыражение без слов, зримое и громогласное. Оно предостерегает от «пустоты и легкомыслия в христианстве». Будучи тревожным, звон колокола призывает не терять бодрости духа и «встречать муку с улыбкой». Такая концовка позволяет видеть не только в рассказе, но и в «предъюбилейном» триптихе *хвалу* Христу и *предупреждение* христианам.

В рассказе «Звон по звонарю» сведены воедино практически все экзистенциалистские «вопросы»: о страдании и искуплении, о вере и безверии, о надежде и отчаянии, о милосердии и правосудии. Херлинг-Грудзинский дает параболический пример «расколотости» современного мира и человека между добром и злом. Но писатель посчитал важным закончить свой итоговый рассказ символическим мотивом колокольного звона — «восклицательным знаком» надежды. Оптимистическая парабола «Звона по звонарю» в сопоставлении с пессимистическим апокрифом «Жертвоприношения» может восприниматься как своеобразное «отрицание отрицания». По замыслу автора, оно дает пример того, как человек в самых мрачных обстоятельствах своей жизни сохраняет веру, надежду и любовь. Примером, вдохновившим героя рассказа, стало страдание Иисуса Христа и служение святого Франциска Ассизского.

Факт сосуществования рассказов «Жертвоприношение» и «Звон по звонарю» в пределах одного творчества доказывает, что Херлинг-Грудзинский не просто выходит за границы «чисто» экзистенциалистской доктрины, но и опровергает даже собственные «программные» построения. Если «Жертвоприношение» — это образный «манифест» «манихейства», то «Звон по звонарю» дает художественную формулу «францисканства». Если видеть в двух рассказах свидетельство духовной эволюции писателя, то допустима гипотеза о сближении Херлинга-Грудзинского с экзистенциализмом в христианском, теистическом воплощении.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Традиции творчества Херлинга-Грудзиньского далеко выходят за рамки экзистенциалистской философии и литературы. Они охватывают едва ли не всю культуру Европы, начиная со Средневековья и заканчивая новейшим временем. Определяющую роль в самосознании традиций играют Россия и Запад, их литература, искусство и философия. Но мир Херлинга-Грудзиньского объемлет не только противопоставление Восток — Запад, но и, казалось бы, лишённую «глобальной» специфики оппозицию Север — Юг. С русского и британского Севера путь польского писателя пролегает на итальянский Юг с его средиземноморским климатом и древней культурой.

Итак, Восток и Запад, Юг и Север... Херлинг-Грудзиньский уделяет особое внимание этим «окраинам» Европы. Например, одной из ее северных «границ» — Петербургу, одной из южных — Венеции. Грудзиньскому, по его же словам, присуще сознание «провинциала», жителя Европы вдали от «центров». Именно поэтому ему близка традиция экзистенциализма. Говоря об экзистенциализме Гомбровича, Э. Сабато подметил, что «настоящий экзистенциалистский бунт против цивилизации охватил варварскую периферию; чтобы в этом убедиться, достаточно назвать имена Достоевского и Кьеркегора, Ницше и Унамуно»<sup>354</sup>. Программный европейский «провинциализм» соединился в творчестве Херлинга со сверхпрограммным экзистенциализмом.

«Дневник, писавшийся ночью» есть жанр «европейской хроники», в которой внимание читателя привлекает предельно сложная личность автора. С одной стороны, Херлинг-Грудзиньский дает пример твердости во взглядах, крайней прямолинейности и открытости. С другой стороны, он весь в скры-

---

<sup>354</sup> Сабато Э. Фердидурке // Иностранная литература. 2004. №12. С. 241.

той, «подводной» исповедальности. Его интересует тайна и неоднозначность человеческого существования, не определимая извне. Обе ипостаси автора близки доктрине экзистенциализма, кристаллизовавшейся во второй половине XX века. С одной стороны, героический экзистенциализм в духе Камю с проповедью отваги и стойкости человека перед роком существования в мире. С другой — экзистенциализм молитвы, одинокого разговора человека с Творцом в духе философии Кьеркегора, Шестова, Мацейны.

Но, естественно, Херлинг не принимает на веру «догматов» экзистенциализма. У него свое видение человека, порожденное жизнью, а не «вычитанное» у Кьеркегора или Камю. Отсюда факт сопричастия противоположных формул «францисканства» и «манихейства» в творческом сознании писателя. И отсюда же страстный темперамент «вопрошания», не позволяющий замкнуться ни в одной из формул «ответа». Херлинг убежден, что само существование человека — это вечный «вопрос». И несмотря на то, что в границах, отведенных жизни и истории, на него все равно не удастся «ответить», неотъемлемой духовной «собственностью» человека является надежда.

Современный мир, с точки зрения писателя, кажется близким абсурду. Отсюда «бесформенная» форма «Дневника, писавшегося ночью», автор которого пытается современный мир запечатлеть. Художественными «сгустками» смысла в мире абсурда являются рассказы, подчиняющиеся закону циклизации. Мы выделили цикл «итальянских хроник» (в том числе их «венетскую» подгруппу) и три триптиха: «философский», «библейский» и «юбилейный». Первый отражает совокупность взглядов Херлинга на проблемы философии (разума), второй — на проблемы религии (веры), третий соединяет проблемы философии и религии в грандиозной апокалиптической «фреске». Термины «триптих» и «фреска» имеют «интермедальную» природу, соединя словесный и изобразительный виды искусства. И, действительно, для понимания «фона» идей и образов Херлинга-Грудзиньского необходимо обращение к шедеврам мастеров европейской живописи.

Подобно гигантской работе Микеланджело, «Дневник, писавшийся ночью» — это панорамная «фреска Страшного суда». То автор призывает внимать настоящему, то «вспоминает» начало века, то «путешествует» в далекое Средневековье, то во времена ветхозаветной древности. И эти «слои» времени вступают в диалог, взаимоотражаясь и «спорят» друг с другом. Вихревой ход истории не обуздан ни «чистым», ни «практическим» разумом. XX век, обещая окончательное торжество «свободы, равенства и братства», дал едва ли не диаметрально противоположный результат. Умами современников владеют идеи суда, правосудия. В крайней и завершенной форме эту «идеологию» выразил герой «Пожара в Сикстинской капелле» Каспар Траузиг. XX век в глазах писателя был «судным веком». Каждый его день озаглавлен не одним судебным процессом.

Херлинг-Грудзинский принадлежит категории «ночных» писателей. «Ночь» — это «пограничье» видимой и невидимой действительности. Символичен «ночной» страх перед слепотой. О себе и своем творчестве писатель, может быть, сказал бы: *«Вижу — следовательно существую»*. Нигилизм — это прежде всего слепота души. Вместо красочного Суда Микеланджело свершается черный суд современности. В итоге история теряет смысл — заходит в тупик.

Писатель «в потемках» истории пытается разглядеть ее оттенки и очертания. Воскресить «светлый» ренессансный образ мира. Этим обусловлена его приверженность гуманистическим традициям. Но, несмотря на программную «антисовременность», Херлинга-Грудзинского не назовешь писателем-«антикваром». Традиция — не повод для бегства, а главный козырь в битве за современность. Человек, с авторской точки зрения, должен быть неподатлив пагубным влияниям века. Этому учит собирательный опыт культуры. И это же дает силу надежды.

Творчество Херлинга — интереснейший пример «интертекстуализации» литературы. Но интертекстуальность — не

достаточный повод для причисления писателя к постмодернистам. «Чужое слово» в его прозе — не объект игровых действий, а ступень к лично выстраданной Истине. Слухи о «смерти автора» (и «смерти человека») Херлинг-Грудзинский считает преувеличенными. В связи с его творчеством уместно вспомнить мнение польского литературоведа М. Гловиньского об интертекстуальности как «форме традиции, закрепленной в тексте»<sup>355</sup>. По М. Гловиньскому, традиция объемлет широкий спектр явлений, в том числе интертекстуальные связи. Их систематизация и концептуализация на примере творчества Херлинга остается делом будущих исследований.

Читать произведения Херлинга-Грудзинского можно по-разному. Можно говорить об их «открытости» в понимании Умберто Эко или утверждать, что Херлинг в понятие «открытого рассказа» вкладывал свой, отличный от общепринятого, смысл<sup>356</sup>. По справедливому замечанию М. Григоровой, «Грудзинский ведет... игру с кодами Средневековья в форме криминального следствия — в чем сближается с Умберто Эко». Но «если Эко избирает францисканизм и поэтику "кривого зеркала"», то «Грудзинский выходит за пределы догматики и официального текста, прибегая к экзистенциалистскому мышлению»<sup>357</sup>. С нашей точки зрения, Херлинг-Грудзинский органически соединяет экзистенциализм с «францисканством». Не случайно крошечный францисканец Исаакко олицетворяет одновременно трагедию XX века и надежду на то, что XXI век будет «веком религии» («Звон по звонарю»).

<sup>355</sup> *Głowiński M.* Intertekstualność, groteska, parabola. Kraków, 2000. S. 33.

<sup>356</sup> Например, В. Болецкий пишет о противоположном значении термина «открытость» у Херлинга-Грудзинского и Эко: «"Открытость" этих произведений основывается не на том, что читатель может до бесконечности множить смыслы представленных значений и слов, но на самом действии рассказа, который, формально завершаясь вместе с рассказанной историей, вообще никогда не кончается» (*Bolecki W.* Ciemna miłość. Kraków, 2005. S. 183—184).

<sup>357</sup> *Grigorowa M.* Op. cit. S. 108—109.

## **Заключение**

---

Как и Эко в «Имени Розы», Херлинг изображает спор двух христианских концепций — обновительской (францисканец Вильгельм и аббат из Больсены) и охранительской (бенедиктинец Хорхе и кальвинист Каспар Траузиг). Отсюда явствует необходимость равновесия свободы и «авторитета», в противном случае неминуема катастрофа, подобная пожару в библиотеке в романе Эко или пожару в Сикстинской капелле в рассказе Херлинга.

Традиция — это одна из важных *экзистенциалистских* категорий Херлинга-Грудзиньского. Ему и читателю она дает возможность видеть, понимать, оценивать, судить, оправдывать — быть, читать и писать.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

### 1. Творчество писателя

#### *Источники*

1. *Herling-Grudziński G.* Pisma zebrane. T. 1: Inny świat. Warszawa, 1998.
2. *Herling-Grudziński G.* Pisma zebrane. T. 2: Skrzydła ołtarza. Warszawa, 1997.
3. *Herling-Grudziński G.* Pisma zebrane. T. 3: Dziennik pisany nocą 1971—1972. Warszawa, 1995.
4. *Herling-Grudziński G.* Pisma zebrane. T. 4: Dziennik pisany nocą 1973—1979. Warszawa, 1995.
5. *Herling-Grudziński G.* Pisma zebrane. T. 5: Dziennik pisany nocą 1980—1983. Warszawa, 1996.
6. *Herling-Grudziński G.* Pisma zebrane. T. 6: Dziennik pisany nocą 1984—1984. Warszawa, 1996.
7. *Herling-Grudziński G.* Pisma zebrane. T. 7: Dziennik pisany nocą 1989—1992. Warszawa, 1997.
8. *Herling-Grudziński G.* Pisma zebrane. T. 8: Godzina cieni. Warszawa, 1997.
9. *Herling-Grudziński G.* Pisma zebrane. T. 9: Wyjścia z milczenia. Warszawa, 1998.
10. *Herling-Grudziński G.* Pisma zebrane. T. 10: Dziennik pisany nocą 1993—1996. Warszawa, 1998.
11. *Herling-Grudziński G.* Pisma zebrane. T. 11: Dziennik pisany nocą 1997—1999. Warszawa, 2000.
12. *Herling-Grudziński G.* Pisma zebrane. T. 12: Biała noc miłości. Opowiadania. Warszawa, 2002.
13. *Herling-Grudziński G.* Arcydzieło Daniela Defoe // Defoe D. Dziennik roku zarazy. Warszawa, 1993.
14. *Herling-Grudziński G.* Cmentarny Wędrowiec. Kraków, 2006.
15. *Herling-Grudziński G.* Miasto zmęczenia // Stulecie Jerzego Giedroycia. 27 lipca 2006.
16. *Herling-Grudziński G.* Świętokrzyżczyzna // Kuźnia Młodych. 1935. N 12.
17. *Herling-Grudziński G.* Podróż do Burmy. Kraków, 1999.

## Список литературы

---

18. *Herling-Grudziński G.* Najkrótszy przewodnik po sobie samym. Kraków, 2000.
19. *Herling-Grudziński G., Bolecki W.* Rozmowy w Dragonei. Warszawa, 1997.
20. *Herling-Grudziński G., Bolecki W.* Rozmowy w Neapolu. Warszawa, 2000.
21. *Herling-Grudziński G., Marrone T.* Pod światło. Kraków, 1998.
22. *Herling-Grudziński G., Marrone T.* Polskie odczuwanie // Rzeczpospolita. Plus-Minus. 2005. N 83 (7072).
23. *Herling-Grudziński G., Sawicka E.* Arkadia wciąż nie opisana // Rzeczpospolita. Plus-Minus. 22—23. 5. 1999. N 20.
24. *Herling-Grudziński G., Sawicka E.* Widok z wieży. Rozmowy z Gustawem Herlingiem-Grudzińskim. Warszawa, 1997.
25. *Herling-Grudziński G., Suska D.* Portrecista Zła // Życie Warszawy. 7 października 1996.
26. *Herling-Grudziński G., Wildstein E.* Radość daje tylko pisanie we własnym języku // Kontakt. 1985. N 7—8.
27. *Herling-Grudziński G., Życiński J.* Pięć dialogów. Warszawa, 1999.
28. *Herling-Grudziński G.* O Sądzie Ostatecznym // Rozmowy na koniec wieku-2. Kraków, 1998.
29. *Герлинг-Грудзинский Г.* Иной мир. Советские записки. М., 1991.
30. *Херлинг-Грудзинский Г.* Горячее дыхание пустыни. Белая ночь любви. М., 2000.

## Критика

31. *Adamczyk K.* Dziennik jak wyzwanie. Lechoń — Gombrowicz — Herling-Grudziński. Kraków, 1994.
32. *Adamczyk K.* Herling-Grudziński w Rzeczypospolitej // Powroty w zapomnienie. Dekada literatury emigracyjnej. Kraków, 2001.
33. *Bagłajewski A.* Ciemność nas otacza // Kresy. 1995. N 24.
34. *Bichta A.* Wyznania egzorcysty // Twórczość. 1993. N 10.
35. *Bielska-Krawczyk J.* Między widzialnym i niewidzialnym. Widzenie, kolor, światłocień i dzieła sztuki w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Kraków, 2004.
36. *Bieńkowska E.* Pisarz i los. O twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Warszawa, 2002.

37. *Błażejowski T.* Traktat teologiczny. "Drugie przyjście" Herlinga-Grudzińskiego // *Prace Polonistyczne. Seria 50.* 1995.
38. *Błoński J.* Borowski i Herling. Paralela // *Lektury Polonistyczne. Literatura współczesna. T. 1.* Kraków, 1997.
39. *Bolecki W.* Ciemna miłość. Szkice do portretu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Kraków, 2005.
40. *Bolecki W.* Ciemny Staw. Trzy szkice do portretu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Warszawa, 1991.
41. *Bolecki W.* "Inny świat" Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Warszawa, 1994.
42. *Bolecki W.* Krzyk człowieka w XX wieku // *Rzeczpospolita.* 2000. N 156.
43. *Boniecki A.* Twarz obojętności mnie przeraża // *Tygodnik Powszechny.* 2000. N 29.
44. *Borawska A. (Frankowiak A.).* Cierpienie jako pytanie o Boga. Kreacja bohatera romantycznego w dyptyku "Skrzydła ołtarza" G. Herlinga-Grudzińskiego // *Idee i obrazy religijne w literaturze polskiej XIX i XX wieku.* Olsztyn, 1998.
45. *Borkowska G.* Gustaw Herling-Grudziński: korzenie twórczości // *Sporne postaci literatury polskiej. Kontynuacje.* Warszawa, 1996.
46. *Borkowska G.* Wyniosła wieża // *Tygodnik Powszechny.* 1999. N 20.
47. *Bujnicki T.* Obrazy innego świata // *Przegląd Humanistyczny.* 1990. N 4.
48. *Burek T. G. H-G.* // *Gazeta Polska.* 2000. N 20.
49. *Burek T.* Herlinga-Grudzińskiego profil z chimerą // *Burek T. Dzieło niczyje.* Kraków, 2001.
50. *Burska L.* Literatura obozowa // *Słownik literatury polskiej XX wieku.* Wrocław; Warszawa; Kraków, 1993.
51. *Buryła S.* Herlinga-Grudzińskiego spór wokół koncepcji rzeczywistości koncentracyjnej // *Ruch Literacki.* 1998. Z. 1.
52. *Chrzóstowska B.* Paradoksy obecności Biblii w literaturze współczesnej (Herling, Stachura) // *Przegląd Powszechny.* 1991. N 4.
53. *Cichy M.* Mąż Sprawiedliwości // *Gazeta Wyborcza.* 2000. N 156.
54. *Ciesielski W.* Choroba i cierpienie u Herlinga-Grudzińskiego // *Więź.* 2000. N 3.
55. *Czapliński P.* Kryminalna opowieść metafizyczna // *Kresy.* 1997. N 31.



## Список литературы

---

56. *Czaplejewicz E.* Polska literatura łagrowa. Warszawa, 1992.
57. *Danilewicz-Zielińska M.* Szkice o literaturze emigracyjnej. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1992.
58. *Dąbrowska M.* Inny świat — Gustaw Herling-Grudziński. Białystok, 1991.
59. *Demińska-Pawelec J.* Szaktułka Herlinga-Grudzińskiego // *Kresy*. 1991. N 8.
60. *Dużyk J.* Siena Herlinga-Grudzińskiego i “Zniewolony umysł” // *Życie literackie*. 1989. N 48.
61. *Etos i artyzm.* Rzec o Herlingu-Grudzińskim. Poznań, 1991.
62. *Florczak Z.* Herlinga powieść bezpośrednia // *Rzeczpospolita*. Plus-Minus. 1995. N 48.
63. *Franaszek A.* Obręcz. O prozie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego // *Tygodnik Powszechny*. 1997. N 42.
64. *Frankowiak A. M.* Być wśród żywych i umarłych. Ewolucja twórczości eseistycznej Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Olsztyn, 2003.
65. *Gralak I.* Góry Świętokrzyskie w literaturze polskiej. Kielce, 1997.
66. *Grigorowa M.* Legendy włoskie w opowiadaniach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego — klucze symboliki eucharystycznej. Obraz hostji w „Drugim przyjściu” // *Literatura, kultura i język polski w kontekstach i kontaktach światowych*. Poznań, 2007.
67. *Grigorowa M.* Los ciała i tekst losu w opowiadaniach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego (o motywach Biblijno-średniowiecznych) // *Dziedzictwo religijne w kulturze i literaturze Europy XIX i XX wieku*. Częstochowa, 2005.
68. *Grigorowa M.* Topika włoska w opowiadaniach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego — klucz do biografii emigracyjnej. Świat Neapolu // *Prowincja — Świat — Europa — Polska*. Lublin (w druku).
69. *Gustavus Herling-Grudziński.* Doctor honoris causa Universitatis Studiorum Mickiewiczianae Poznaniensis. Poznań, 1992.
70. *Gustaw Herling-Grudziński.* Doktor honoris causa Uniwersytetu Curie-Skłodowskiej. Lublin, 1997.
71. *Heck D.* Nietzsche i jego cień u Herlinga // *Nietzsche i pisarze polscy*. Poznań, 2002.
72. *Herling-Grudziński* i krytycy: Antologia tekstów. Lublin, 1997.
73. *Janion M.* Niesamowita Słowiańszczyzna. Kraków, 2006.
74. *Jarzębski J.* Całość i sens // *Tygodnik Powszechny*. 2000. N 29.
75. *Józwicka I.* Retoryka zła w opowiadaniach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego // *Czytane na nowo. Polska proza XX wieku a współczesne orientacje w badaniach literackich*. Warszawa, 2004.

76. *Kajtoch W.* “Łagry i łagry”. Problematyka obozowa. Kraków, 1994.
77. *Kamionka-Straszakowa J.* Przestrzenny topos granicy w powieści XX wieku (Aleksander Sołżenicyn, Gustaw Herling-Grudziński, Warłam Szałamow, Georgij Władimow) // *Kieleckie Studia Rusycystyczne* — 7. Kielce, 1996.
78. *Karpiński W.* Lustro “Innego świata” // *Karpiński W.* Książki zbójcekie. Warszawa, 1996.
79. *Karpiński W.* Proza Herlinga-Grudzińskiego // *Idem.* Książki zbójcekie. Warszawa, 1996.
80. *Kitowska-Łysiak M.* Srebrna Szkatułka // *Więź.* 1994. N 11.
81. *Klimanowska D.* Przypowieść o kondycji człowieka. “Drugie Przyjście” Herlinga-Grudzińskiego // *Więź.* 1999. N 1.
82. *Kossakowska J.* Gustaw Herling-Grudziński — “Inny świat”. Białystok, 1997.
83. *Kowalczyk A. S.* Domena nicości. Gustawa Herlinga-Grudzińskiego podróż do kresu nocy // *Czytane na nowo. Polska proza XX wieku a współczesne orientacje w badaniach literackich.* Warszawa, 2004.
84. *Kudelski Z.* Świat Gustawa Herlinga-Grudzińskiego: Katalog wystawy w Muzeum Literackim im. Józefa Czechowicza w Lublinie. Lublin, 1994.
85. *Kudelski Z.* Pielgrzym Świętokrzyski. Szkice o Herlingu-Grudzińskim. Lublin, 1991.
86. *Kudelski Z.* Studia o Herlingu-Grudzińskim. Twórczość — recepcja — biografia. Lublin, 1998.
87. *Lewandowska Z.* Problematyka więzienna i łagrowa: totalitaryzm i jednostka. Warszawa, 1995.
88. *Libera A.* Odwaga, prawda fikcji i sztuka opowiadania. O “Don Ildebrando” Gustawa Herlinga-Grudzińskiego // *Rzeczpospolita. Plus-Minus.* 1997. N 22.
89. *Lichniak Z.* Zanim powstanie panorama (Wobec literatury polskiej na emigracji). Warszawa, 1983.
90. *Lipiec Z.* Inny świat oraz opowiadania — Wieża, Most, Drugie Przyjście. Radom, 1994.
91. *Literatura emigracyjna. 1939—1989.* Katowice, 1994.
92. *Majcherek J.* Obecność Herlinga-Grudzińskiego // *Przegląd Powszechny.* 1989. N 5.
93. *Malinowska K.* Topika religijna w opowiadaniach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Kraków, 2006.

## Список литературы

---

94. *Masłoń K.* Miłość najsilniejsza, miłość zastępcza // *Magazyn literacki*. 2000. N 1.
95. *Masłoń K.* Odwaga bycia pisarzem // *Rzeczpospolita*. Plus-Minus. 2000. N 27.
96. *Marzec A.* Co jest w człowieku. Interpretacje prozy współczesnej. Łódź, 1993.
97. *Morawiec A.* Poetyka opowiadań Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Kraków, 2000.
98. *Myrdzik B.* “Most” i “Drugie Przyjście” Gustawa Herlinga-Grudzińskiego // *Nowela — opowiadanie (ewolucja gatunku)*. Kielce, 1994.
99. *Nasiłowska A.* “Inny świat” Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Warszawa, 1994.
100. *Nawrot B.* Tajemnica narracji — narracja Tajemnicy (o sztuce opowiadania “Wieża” Gustawa Herlinga-Grudzińskiego) // *List, nowela, opowiadanie*. Kraków, 1998.
101. *O Gustawie Herlingu-Grudzińskim*. Kielce, 1992.
102. *O Gustawie Herlingu-Grudzińskim — 2*. Kielce, 1995.
103. *O Gustawie Herlingu-Grudzińskim — 3*. Kielce, 1999.
104. *Olejniczak J.* Dyskurs i autobiografia (Wokół prozy Witolda Gombrowicza, Czesława Miłosza i Gustawa Herlinga-Grudzińskiego) // *Studia o przemianach gatunkowych w powieści polskiej XX wieku*. Katowice, 1988.
105. *Paszek J.* Gustaw Herling-Grudziński. Katowice, 1992.
106. *Pietruszka E.* “Pożar w Kaplicy Sykstyńskiej” Herlinga-Gudzińskiego // *Rytmy prozy, czyli jak czytać polską prozę współczesną*. Warszawa, 2000.
107. *Pomian K.* Jest w nim pewien żar // *Gazeta Wyborcza*. 2000. N 156.
108. *Pomian K.* Manicheizm na użytek naszych czasów // *Herling-Grudziński G.* Pisma zebrane. Dziennik pisany nocą 1971—1972. Warszawa, 1995.
109. *Przybylski R. K.* Być i pisać. O prozie Gustawa Herlinga-Grudzińskim. Poznań, 1991.
110. *Rodziński S.* Wobec tajemnicy. O “Sześciu Medalionach i Srebrnej Szkatułce” // *Tygodnik Powszechny*. 1994. N 18.
111. *Salvadori S.* Sałatka z muchomorów // *Gazeta Świąteczna*. 2002. N 144.
112. *Siemaszko P.* Świat obrazu — Obraz świata. Przestrzenie pograniczne w pisarstwie Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Zbigniewa Herberta i Józefa Czapskiego. Bydgoszcz, 2000.

113. *Sokół L.* Herlinga-Grudzińskiego opowieść teatralna // Dialog. 2000. N 6.
114. *Spór* o “Martwą mniszkę”. Dyskusja redakcyjna // W drodze. 1992. N 6.
115. *Styl* i tożsamość. Dyskusja o twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego // Więź. 1989. N 10.
116. *Szaruga L.* Świadek // Tytuł. 1994. N 1.
117. *Sucharski T.* Dostojewski Herlinga-Grudzińskiego. Lublin, 2002.
118. *Tomaszewski F.* Drogi i “stancje wygnania”. Podróże i powroty Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Gdańsk, 2006.
119. *Tomaszewski F.* “Światy” Herlinga-Grudzińskiego. Gdańsk, 1994.
120. *Wabia P.* Proza napięcia moralnego. O Gustawie Herlingu-Grudzińskim // Więź. 1991. N 8.
121. *Waśko A.* Przesłanie z martwego domu // Arka. 1990. N 30.
122. *Węgrzyniak R.* Pielgrzym // Twórczość. 1990. N 8.
123. *Wolska A.* „Święty Smok” Gustawa Herlinga-Grudzińskiego w poszukiwaniu metafizycznego uzasadnienia // Acta univertitatis lodziensis. 2002. N 5.
124. *Wyka M.* Posąg klasyka // Na Głos. 1992. N 6.
125. *Wyśtouch S.* Twarze Herlinga // Polonistyka. 1992. N 2.
126. *Za co winniśmy* kochać Herlinga-Grudzińskiego // Tygodnik Literacki. 1991. N 21.
127. *Zieniewicz A.* Poemigracyjny niepokój. G. Herling-Grudziński — „Dziennik pisany nocą” (1989—1992) // Pisarz na emigracji. Mitologie. Style. Warszawa, 2007.
128. *Адельгейм И.Е.* Vade mecum // Иностранная литература. 2002. № 8.
129. *Древновский Т.* Польская литература: на поверхности и в глубине // Иностранная литература. 1995. № 11.
130. *Макарецев С.* От переводчика // Иностранная литература. 1996. № 2.
131. *Насиловская А.* Лагерная мораль — три польские книги о лагерях: Б. Обертыньская, Б. Скарга, Г. Херлинг-Грудзинский // Россия — Польша. Образы и стереотипы в литературе и культуре. М., 2002.
132. *Тихомирова В.Я.* Польская проза о Второй мировой войне в социокультурном контексте. 1989—2000. М., 2004.
133. *Хорев В.А.* Достоевский и польские писатели второй половины XX века // Przegląd Humanistyczny. 2006. N 5/6.

## Список литературы

---

134. *Хорев В. А.* Литература «человеческого документа». Польский опыт 60—90-х гг. // Литературные итоги XX века (Центральная и Юго-Восточная Европа). М., 2003.
135. *Хорев В. А.* Польша и поляки глазами русских литераторов. М., 2005.
136. *Цыбенко О. В.* Польская и русская лагерная проза (Г. Херлинг-Грудзинский и В. Шаламов) // Славянские литературы в мировом контексте. Минск, 1997.

## 2. Литературно-философские контексты

### Источники

137. *Dziennik* Samuela Pepysa / Przekł. i przedm. M. Dąbrowskiej. Kraków, 1952. Т. 1—2.
138. *Feiler B.* Abraham. Podróż do źródła trzech religii. Wrocław, 2005.
139. *Gide A.* Dziennik. Warszawa, 1992.
140. *Gombrowicz W.* Wspomnienia polskie. Wędrowki po Argentynie. Warszawa, 1990.
141. *Gombrowicz* filozof. Kraków, 1991.
142. *Herbert Z.* Barbarzyńca w ogrodzie. Wrocław, 1998.
143. *Jan Paweł II.* Przekroczyć próg nadziei. Lublin, 1994.
144. *Jan Paweł II.* Tryptyk Rzymski. Kraków, 2003.
145. *Karpiński W.* Pamięć Włoch. Gdańsk, 1997.
146. *Kierkegaard S.* Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć / Przekł. i przedm. J. Iwaszkiewicza. Warszawa, 1981.
147. *Lechoń J.* Dziennik. Warszawa, 1992. Т. 1—3.
148. *Marcel G.* Homo viator. Wstęp do metafizyki nadziei. Warszawa. 1984.
149. *Miłosz Cz.* Ziemia Ulro. Warszawa, 1982.
150. *Miłosz Cz.* Zniewolony umysł. Kraków, 1999.
151. *Ravasi G.* Apokalipsa. Kielce, 2002.
152. *Sadzik J.* Przesłanie Hioba // Miłosz Cz. Księgi Hioba. Kraków, 2003.
153. *Stempowski J.* Eseje dla Kassandry. Gdańsk, 2005.
154. *Stempowski J.* Zapiski dla zjawy. Warszawa, 2004.
155. *Żeromski S.* Opowiadania. Warszawa, 1981.
156. *Антихрист:* Антология. М., 1995.

157. *Антология средневековой мысли: теология и философия европейского Средневековья*: В 2 т. СПб., 2001.
158. *Бердяев Н. А.* Смысл истории. Новое Средневековье. М., 2002.
159. *Булгаков М. А.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1999.
160. *Булгаков С. Н.* Апокалипсис Иоанна. М., 1991.
161. *Вехи.* Из глубины. М., 1991.
162. *Дефо Д.* Дневник чумного года. М., 2005.
163. *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972—1990.
164. *Гройс Б.* Да, апокалипсис, да, сейчас // Вопросы философии. 1993. №3.
165. *Камю А.* Собр. соч.: В 5 т. Харьков, 1998.
166. *Кафка Ф.* Соч.: В 3 т. Харьков, 1995.
167. *Кроче Б.* Антология сочинений по философии. СПб., 1999.
168. *Кьеркегор С.* Повторение. М., 1993. [Электрон. ресурс]. Режим доступа: [//imwerden.de/pdf/kierkegaard-povtorenie.pdf](http://imwerden.de/pdf/kierkegaard-povtorenie.pdf)
169. *Кьеркегор С.* Страх и трепет. М., 1997.
170. *Ларошфуко Ф.* Максимы, Паскаль Б. Мысли, Лабрюйер Ж. Характеры. М., 1974.
171. *Маритен Ж.* Избранное: Величие и нищета метафизики. М., 2004.
172. *Мацейна А.* Драма Иова. М., 2000.
173. *Мицкевич А.* Избр. произв.: В 2 т. М., 1955.
174. *Муратов П. П.* Образы Италии. М., 1994.
175. *Ницше Ф.* Избр. произв.: В 3 т. М., 1994.
176. *Ницше Ф.* Сочинения: В 2 т. М., 1990.
177. *Паскаль Б.* Мысли. М., 2003.
178. *Стендаль.* Собр. соч.: В 15 т. М., 1959.
179. *Тарковский А.* Слово об Апокалипсисе. [Электрон. ресурс.] Режим доступа: [www.glagol-online.ru/arc/n9/192](http://www.glagol-online.ru/arc/n9/192)
180. *Унамуно М.* О трагическом чувстве жизни. М., 1996.
181. *Хемингуэй Э.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1982.
182. *Цветочки славного мессера святого Франциска и его братьев.* СПб., 2000.
183. *Шаламов В. Т.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1998.
184. *Шестов Л. Н.* Афины и Иерусалим. М., 2001.
185. *Шестов Л. Н.* Киркегард и экзистенциальная философия. М., 1992.
186. *Шестов Л. Н.* На весах Иова. М., 2001.
187. *Шестов Л. Н.* Философия трагедии. М., 2001.
188. *Флобер Г.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1984.

## Список литературы

---

189. Эко У. Имя розы. СПб., 1998.
190. Юнг К. Г. Ответ Иову. М., 1995.

### Критика

191. *Jakubowski J. Z.* Stefan Żeromski. Warszawa, 1964.
192. *Januskiewicz M.* Tropami egzystencjalizmu w literaturze polskiej XX wieku. O prozie A. Wata, S. Dygata i E. Stachury. Poznań, 1998.
193. *Jusiak J.* Egzystencjalizm // Powszechna Encyklopedia Filozofii. Lublin, 2002. T. 3.
194. *Klentak-Zabłocka M.* Ślad Abrahama. Zarys niemieckiej recepcji dzieła Kierkegaarda na przełomie XIX i XX ww. Toruń, 2000.
195. *Kracik J.* Trwogi i nadzieje końca wieków. Kraków, 1999.
196. *Kroński T. J.* Filozofia egzystencjalna Sartre'a // Kultura. 1947. N 1.
197. *Kołąkowski L., Pomian K.* Przedmowa // Filozofia egzystencjalna. Warszawa, 1965.
198. *Kossak J.* Egzystencjalizm w filozofii i literaturze. Warszawa, 1971.
199. *Kowalczyk A. S.* Kryzys świadomości europejskiej w eseistyce polskiej 1945—1977 (Vincenz — Stempowski — Miłosz). Warszawa, 1990.
200. *Langkammer H.* Apokryfy Nowego Testamentu. Katowice, 1989.
201. *Pomian K.* Człowiek pośród rzeczy. Szkice historyczno-filozoficzne. Warszawa, 1973.
202. *Runciman S.* Manicheizm średniowieczny. Gdańsk, 1996.
203. *Sandauer A.* Polska formuła egzystencjalizmu // Współczesność. 1959. N 8.
204. *Sznajderman M.* Zaraza. Mitologia dżumy, cholery i AIDS. Warszawa, 1994.
205. *Szydłowska W.* Egzystencjalizm w kontekstach polskich. Warszawa, 1997.
206. *Szydłowska (Brykczyńska) W.* Egzystencjalistyczne królestwo albo romantyzm na wygnaniu. Chotomów, 1991.
207. *Terlecki T.* Krytyka personalistyczna. Egzystencjalizm chrześcijański. Warszawa, 1987.
208. *Toeplitz K.* Kierkegaard. Warszawa, 1975.
209. *Wizje końca świata w literaturze.* Szczecin, 1992.
210. *Wokół „Tryptyku Rzymskiego” Jana Pawła II.* Lublin, 2003.
211. *Zięba K.* Jan Kochanowski jako poeta egzystencji. Prolegomena do "Trenów". Warszawa, 1994.

212. *Аверинцев С. С.* Кароль Войтыла, которого мы знаем // Войтыла К. Крипта: Избранная поэзия. 1939—1978. М., 1990.
213. *Дудкин В. В.* Достоевский — Ницше (Проблема человека). Петрозаводск, 1994.
214. *Заманская В. В.* Экзистенциальная традиция в русской литературе XX в.: диалоги на границе столетий. М., 2002.
215. *Касаткина Т. А.* О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М., 2004.
216. *Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В.* Смех в Древней Руси. М., 1984.
217. *Лотман Ю. М.* Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Лотман Ю. М. История и типология русской культуры. СПб., 2002.
218. *Михайлов А. В.* Биографии философов: героическое и человеческое // Литературная учеба. 1984. № 6.
219. *Мочульский К.* Достоевский. Жизнь и творчество. Париж, 1947.
220. *Сабато Э.* Фердидурке // Иностранная литература. 2004. № 12.
221. *Шестаков В. П.* Эсхатология и утопия. Очерки русской филологии и культуры. М., 1995.

### 3. Теоретические работы

222. *Adamiec M.* Parabola // Słownik literatury XX wieku. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1992.
223. *Burek T.* Powieść utajona // Odra. 1973. N 10.
224. *Borkowska G.* Nowela, opowiadanie, mikropowieść // Słownik literatury polskiej XX wieku. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1992.
225. *Czerwińska M.* Autobiografia i powieść czyli pisarz i jego postacie. Gdańsk, 1978.
226. *Czerwińska M.* Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie, wyzwanie. Kraków, 2001.
227. *Głowała W.* Próba teorii eseju literackiego // Acta Universitatis Wratislavenensis. N 40. Prace literackie 7. 1965.
228. *Głowiński M.* O intertekstualności // Idem. Intertekstualność. Groteska. Parabola. Szkice ogólne i interpretacje. Kraków, 2000.
229. *Głowiński M.* Powieść a dziennik intymny // Idem. Gry powieściowe. Warszawa, 1973.
230. *Heck D.* Esej // Słownik literatury polskiej XX wieku. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1993.



## Список литературы

---

231. *Jarzębski J.* Kariera autentyku // *Studia o narracji.* Wrocław, 1982.
232. *Lejene Ph.* Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii. Kraków, 2001.
233. *Matuszewska A.* Parabola czy paraboliczność? Problematyka sposobu istnienia niektórych gatunków w prozie XX wieku // *Zagadnienia rodzajów literackich.* 1997. T. 40. Z. 1—2.
234. *Milecki A.* Forma dziennika w literaturze francuskiej. Kraków, 1983.
235. *Morawski S.* Egzystencjalistyczne pojmowanie literatury // *Słownik literatury polskiej XX wieku.* Wrocław; Warszawa; Kraków, 1992.
236. *Nasiłowska A.* Parabola, paraboliczność // *Słownik literatury polskiej XX wieku.* Wrocław; Warszawa; Kraków, 1993.
237. *Nycz R.* Sylwy współczesne. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk; Łódź, 1984.
238. *Rohoziński J.* O współczesnej literaturze faktu. Problemy gatunku i recepcji // *Z polskich studiów slawistycznych.* Ser. 7. Warszawa, 1988.
239. *Simonetti M.* Między dosłownością i alegorią. Przyczynek do historii egzegezy patrystycznej. Kraków, 2000.
240. *Ziątek Z.* Wiek dokumentu. Kraków, 1999.
241. *Zimand R.* Diarysta Stefan Ż. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1990.
242. *Żak S.* Nowela — opowiadanie (ewolucja gatunku) // *Nowela — opowiadanie (ewolucja gatunku).* Kielce, 1994.
243. *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе // *Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики.* М., 1975.
244. *Гинзбург Л. Я.* О психологической прозе. Л., 1977.
245. *Гинзбург Л. Я.* Человек за письменным столом. Л., 1989.
246. *Давыдов Ю.* Интеллектуальный роман и философское мифотворчество // *Вопросы литературы.* 1977. №4.
247. *Егоров О. Г.* Жанр дневника в русской литературе XIX века // *Российский литературоведческий журнал.* 1993. № 12.
248. *Женетт Ж.* Введение в архитекст // *Женетт Ж. Фигуры: В 2 т.* М., 1998.
249. *Лежен Ф.* В защиту автобиографии // *Иностранная литература.* 2000. № 4.
250. *Лотман Ю. М.* Текст в тексте // *Лотман Ю. М. Избр. ст.: В 3 т.* Таллин, 1992. Т. 1.

251. *Мелетинский Е. М.* Историческая поэтика новеллы. М., 1990.
252. *Мемуары* на сломе эпох // Вопросы литературы. 1999. № 1.
253. *Москвина Р. Р.* «Смешанные» жанры как эмпирия философствования // Вопросы философии. 1982. № 11.
254. *Оскоцкий В.* Дневник как правда. XX век: Искусство, Культура, Жизнь // Вопросы литературы. 1993. № 5.
255. *Проза о прозе* // Литературная учеба. 1985. № 2.
256. *Фатеева Н. А.* Контрапункт интертекстуальности, или ин-тертекст в мире текстов. М., 2000.
257. *Филиппов В. Р.* Проблемы документализма в художественной литературе // Русская литература. 1978. № 1.
258. *Хазанов Б.* Дневник сочинителя // Октябрь. 1991. № 1.
259. *Эко У.* Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб., 2004.
260. *Эпштейн М. Н.* Законы свободного жанра: эссеистика и эссеизм в культуре Нового времени // Вопросы литературы. 1987. № 7.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН\*

- Аверинцев С. С. 199  
Адамчик К. 7  
Адельгейм И. Е. 4, 7  
Амьель А. Ф. 39  
Андерс В. 5, 6, 55  
Анджеевский Е 12  
Анджелико 168  
Аноним из Сиены, живописец 162  
Антелами Б. 170  
Антонелло да Мессина 163, 167, 168  
Архимед 106
- Байрон Д. Г. 85, 99—100  
Балиньский С. 7  
Бахтин М. М. 208  
Беккет С. 96  
Белатович Я. 7, 63  
Беллармино, кардинал 113  
Бельская-Кравчик И. 8, 105  
Беньковская Е. 9, 16, 19, 56, 67  
Бердяев Н. А. 9, 10, 11, 17, 18, 42—43, 110, 174, 187, 193  
Берлингуэр Э. 59  
Блок А. А. 43  
Блоньский Я. 10  
Боккаччо Дж. 91  
Болецкий В. 5, 7, 10, 17, 91, 112, 135, 148, 207, 218  
Бонецкий А. 136  
Бонифаций VIII, папа 170, 199  
Борковская Г. 10, 91  
Бродский И. Д. 85  
Бруно Дж. 5, 111—115, 118, 129, 180  
Булгаков М. А. 169—171, 183—185, 196  
Булгаков С. Н. 21  
Бурек Т. 10, 23

---

\* Курсивом обозначены номера страниц, где авторы указаны в сносках.

- Вазари Дж. 192  
Валери П. 13  
Васько А. 10  
Ват А. 12  
Вежбицкий А. М. 145  
Вежиньский К. 7  
Вейль С. 86, 165  
Венгжиняк Р. 152  
Вереккиа А. 117  
Вермер Я. 16, 63, 168  
Вильк М. 33  
Витглин Ю. 7, 31, 55  
Выка М. 10  
Выспяньский С. 11
- Галчиньский К. И. 188  
Гегель Г. В. Ф. 110, 117, 141, 165  
Гедройц Е. 6, 13, 24, 46  
Гёте И. В. 49  
Гинзбург Л. Я. 25  
Гловиньский М. 10, 25, 218  
Гоголь Н. В. 205  
Гойя Ф. 71  
Гольбейн Х. 163—164  
Гольдони К. 100  
Гомбрович В. 7, 13—14, 18—19, 26, 27, 41, 44, 84, 215  
Гонкур Э. и Ж. 28  
Горбаневская Н. 4  
Гофмансталь Г. 30, 85, 99—100  
Гоцци К. 100  
Григорова М. 17, 218  
Грин Г. 17, 110  
Гройс Б. 189
- Дефо Д. 37—38, 44  
Диоген 106, 133  
Джеймс Г. 78, 85—86, 92, 99—100  
Джойс Дж. 37  
Джорджоне 93

- Джотто ди Бондоне 211  
Домбровская М. 28, 159  
Донн Дж. 203, 106  
Достоевский Ф.М. 5, 6, 7, 10, 11, 16, 18, 19, 20, 22, 32, 44, 45—55,  
71, 78, 89, 92, 96—99, 110, 117, 120, 134, 135, 141, 158, 163, 169—171,  
178—179, 181, 182, 196, 207, 208, 215  
Дравич А. 6  
Древновский Т. 10  
Дыгат С. 12
- Еленьский К. А. 7, 14, 23, 34
- Жак С. 10  
Жеромский С. 150—151  
Жид А. 40, 44
- Заманская В. В. 11, 22  
Зелинская М. 10  
Зеневич А. 10  
Зиманд Р. 45
- Ивашкевич Я. 13  
Изабелла Арагонская, королева 69  
Иннокентий III, папа 179, 181  
Иоанн Павел II (Войтыла К.) 20, 124, 136—139, 143, 186, 190—  
191, 193, 197—199, 201, 212  
Иоахим Флорский 177, 181, 200  
Ионеско Э. 187  
Исупов К. Г. 201
- Йейтс У. Б. 180
- Казанова Д. 62, 100, 112  
Кальдерон П. 104, 109  
Камю А. 11, 15, 17, 18, 19, 38, 48, 51, 58, 59, 66, 93, 110, 111, 146,  
149, 154—155, 176—177, 179, 192, 216  
Кант И. 106—107, 110, 118  
Караваджо 16, 43, 63, 79, 87, 114—115, 129—131, 163, 167—168  
Карпиньский В. 10

- Каррель А. 124  
Каталуччо Ф. 10  
Кафка Ф. 34, 40, 96, 110, 116, 127, 158, 176—177  
Квинцио С. 190, 201  
Климантовская Д. 10  
Климент VIII, папа 114  
Клочовский П. 7  
Конвицкий Т. 12  
Конрад Дж. 18, 32, 110  
Корреджо А. 105  
Кохановский Я. 11  
Крачик Ю. 174  
Кроньский Т. Ю. 13  
Кроче Б. 13, 60, 66, 109, 117, 147  
Кудельская Д. 8  
Кудельский З. 7, 25, 57  
Кшижановский Ю. 150  
Кьеркегор С. 11, 15, 16, 17, 18, 19, 110, 124—126, 129, 131, 139, 141, 143, 144, 145, 215, 216  
Кьяромонте Н. 30  
Кэлуа Р. 169
- Лабрюйер Ж. 180  
Ландау Л. 38  
Ларошфуко Ф. 180  
Латур Ж. 43  
Левик В. 149  
Лермонтов М. Ю. 43  
Лехонь Я. 7, 28  
Либерт Е. 94  
Лихачёв Д. С. 212  
Лотман Ю. М. 95  
Лотто Л. 88  
Лукач Д. 109
- Мазаньелло, вождь восстания 33  
Мазаччо 163, 166, 167, 168  
Макарцев С. 4  
Малахия, монах 201

- Малиновская К. 7  
Мальро А. 21, 173, 197  
Мандзони А. 71  
Манн Т. 31, 78, 86, 99  
Мантенья А. 162—164, 167, 168, 171  
Маритен Ж. 8, 15, 83—84, 101, 104  
Маркс К. 110, 117  
Марроне Т. 10, 197  
Марсель Г. 17, 18, 110, 148  
Мацейна А. 16, 19—20, 142—143, 216  
Мелвилл Г. 205  
Мен де Биран 39  
Менцвель А. 10  
Местр К. де 148, 155, 157  
Мещерский В. П. 46  
Микеланджело 24, 189, 191—192, 195, 197, 201, 213, 217  
Милецкий А. 25  
Милош Ч. 89, 107—109, 122, 136, 187  
Михеев А. 4  
Михник А. 10  
Мицинский Б. 106—107  
Мицкевич А. 11, 77, 95, 135, 137, 142, 148—149  
Монтень М. 84  
Моравец А. 7, 106  
Моро А. 59  
Мочульский К. 196  
Мрожек С. 12  
Муратов П. П. 87, 96, 100  
Муссолини Б. 59, 109
- Насиловская А. 5  
Ницше Ф. 11, 17, 20, 110, 111—112, 115—118, 176, 194, 215  
Ныч Р. 10
- Орловский Я. 10  
Ортега-и-Гассет Х. 11, 110  
Оруэлл Дж. 110  
Оскоцкий В. 26

- Павезе Ч. 40, 44  
Панченко А. М. 212  
Папини Дж. 62  
Паскаль Б. 46, 124, 174, 179—180  
Пацлавский Я. 10  
Пашек Ю. 8, 16  
Пепис С. 28, 35—37, 44  
Пий XI, папа 183  
Пиранделло Л. 56, 92  
Пиранези Дж. Б. 61, 159, 160  
Помян К. 9, 28, 66  
Поньрко Н. В. 212  
Потворовский Т. П. 37  
Потоцкий Я. 91  
Пушкин А. С. 74, 188  
Пьеро делла Франческа 16, 163, 165—168  
Пшибыльский Р. К. 7, 66
- Рассел Б. 110  
Рембо А. 34  
Рескин Д. 99—100  
Рембрандт ван Рейн 5, 16, 33, 43, 63, 76, 107, 129—131, 168  
Рибера Х. 31, 63, 87, 105—106, 109, 111, 163, 168, 211  
Рингельблом С. 38  
Ружевиц Т. 12, 55, 79  
Руссо Ж.-Ж. 39
- Сабато Э. 215  
Савицкая Э. 10, 24, 42, 123  
Садзик Ю. 145—147  
Сартр Ж. П. 11, 14, 17, 18, 110—111, 187  
Себастьян св. 59, 163, 206  
Семашко П. 8  
Силоне И. 109, 170, 199  
Синьорелли Л. 168  
Скорцезе М. 169  
Словацкий Ю. 11  
Сократ 106  
Солженицын А. И. 5



- Соловьёв В. С. 10, 201  
Спенсер Г. 84  
Сталин И. В. 117  
Стахура Э. 12, 41—44, 49  
Степень М. 10  
Стемповский Е. 7, 29, 38, 39, 76, 153, 187  
Стендаль 5, 22, 39, 44, 55, 65—74, 78, 81—83, 84, 88, 94, 95, 97—99  
Стефановская З. 10  
Сухарский Т. 7  
Сьоран Э. 187
- Таннер Т. 91—92, 99  
Тарковский А. А. 172  
Тиберий, император 169—170  
Титков А. 55, 128  
Тихомирова В. Я. 7  
Толстой Л. Н. 5, 16, 19—20  
Томпсон Е. М. 19  
Тургенев И. С. 5, 44, 89, 97, 99, 107  
Тютчев Ф. И. 43
- Унамуно М. 106, 110, 215  
Урбан IV, папа 179—186, 199, 201  
Уччелло П. 185—186
- Флобер Г. 32, 61, 92  
Франковяк А. 7  
Франциск Ассизский св. 75, 118, 200, 209—212, 214  
Франс А. 169  
Фрейд З. 189  
Фриде Л. 15  
Фукуяма Ф. 172  
Фурналь И. 10, 22, 23, 24, 56
- Хайдеггер М. 11, 17, 18, 200, 209—212, 214  
Хазанов Б. 26  
Хек Д. 115  
Хемингуэй Э. 203  
Херберт З. 33, 55, 165

- Херлинг-Грудзинская К. (Доманьская, Стояновская, «Кристина», «К.») 50, 72, 73, 76—80, 90, 202—203  
Херлинг-Кроче Л. 55, 77  
Херси Дж. 38  
Хорев В. А. 7, 15
- Цветаева М. И. 74, 98  
Целестин V, папа 170, 199—200  
Цыбенко О. В. 7
- Чаплевич Е. 5  
Чапский Ю. 7  
Черминьская М. 26  
Чехов А. П. 5, 16, 96—99, 101, 103—104  
Чёлкош А. 43, 80  
Чёлкош Л. («Л.») 79  
Чимабуэ 211—212
- Шагал М. 54  
Шаламов В. Т. 5, 112, 114, 121, 141  
Шамиссо А. 30  
Шаруга Л. 7  
Шаша Л. 43—44, 56  
Шекспир В. 46, 103  
Шестов Л. И. 11, 15, 17—20, 44, 110, 141—144, 159, 169, 216  
Шнитцлер А. 62  
Шпенглер О. 86  
Шопенгауэр А. 110
- Эко У. 218—219  
Элиот Т. С. 187  
Эпштейн М. Н. 15
- Юнг К. Г. 142—144
- Яжембский Е. 10, 16  
Янион М. 10  
Януарий св. 33  
Ясперс К. 11, 17, 110, 115

- Bieńkowska E. 35  
Bolecki W. 50, 54, 63, 65, 71, 73, 81, 91, 92, 102, 108, 112, 115, 123,  
127, 136, 153, 164, 179, 181, 186, 191, 194, 198  
Czermińska M. 27  
Danilewicz-Zielińska M. 13, 14  
Dąbek T. M. 136  
Feiler B. 121  
Fiała E. 138  
Januskiewicz M. 12  
Józwicka I. 121  
Jusiak J. 17  
Kossak J. 13  
Kowalczyk A. S. 15  
Kowalczewski S. 152  
Kudelski Z. 16, 31  
Langkammer H. 120  
Marrone T. 198, 199  
Masłoń K. 91  
Miłosz Cz. 15, 140, 145  
Nycz R. 24  
Pietruszka E. 196  
Podgórzec Z. 4  
Pomian K. 13  
Runciman S. 120  
Salvadori R. 59  
Sandauer A. 13  
Sawicka E. 23  
Schaff A. 13  
Stempowski J. 15  
Simonetti M. 120  
Szydłowska (Brykczyńska) W. 11, 12  
Vivcenz S. 15  
Waśko A. 24  
Wierzbicki A. M. 137  
Wyskiel W. 110  
Zięba K. 11  
Zimand R. 27  
Życiński J. 133

Научное издание

**Леонид Алексеевич Мальцев**

**МЕЖДУ РОССИЕЙ И ЗАПАДОМ:  
ТРАДИЦИЯ ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМА  
В ТВОРЧЕСТВЕ Г. ХЕРЛИНГА-ГРУДЗИНЬСКОГО**

Монография

Редактор Е. Т. Иванова. Корректор Е. А. Алексева  
Оригинал-макет подготовлен Г. И. Винокуровой

Подписано в печать 22.05.2008 г.

Бумага для множительных аппаратов. Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Гарнитура «Таймс». Ризограф. Усл. печ. л. 15,3. Уч.-изд. л. 11,5.  
Тираж 500 экз. Заказ 83.

Издательство Российского государственного университета им. И. Канта  
236041, г. Калининград, ул. А. Невского, 14