



В. Тильманов

*«Мгновение для мессии»:
эсхатология сарматского времени
в творчестве И. Бобровского*

В своем труде «О понятии истории», включающем 18 «афоризмов», или тезисов, написанном в 1940 году незадолго до трагического самоубийства на французско-испанской границе при попытке бегства от нацистов, немецкий философ и историк культуры Вальтер Беньямин писал, что прошлое уже содержит — в форме «ошибок, которые стремятся придать забвению» — измерение будущего: **«...прошлое несет с собой тайный знак, посредством которого оно указывает на освобождение»** (выделено нами. — В. Г.) (тезис 2). В своей трактовке исторического времени Беньямин указывает на «мгновение для этого освобождения»: оно есть перекресток подлинного в бытийном смысле момента настоящего, дающего о себе знать в сознании человека в его готовности освобождения от исторических ошибок и прорывающейся из сознания / подсознания глубинной тоски по освобождению. Именно в это мгновение возможно эмфатическое обновление сознания, именно в это мгновение **«каждая секунда есть малые ворота, через которые мессия мог бы войти»** (выделено нами. — В. Г.) (тезис 18).

В дискурсе литературной герменевтики такими «воротами» для русских и поляков, литовцев, немцев и других народов, без сомнения, является так называемое сарматское время, открытое в поэзии и прозе Иоганнеса Бобровского. Бобровский родился 9 апреля 1917 года в Тильзите (г. Советск в Калининградской области). Гимназию он заканчивал в Кёнигсберге. После переезда семьи в Берлин в 1938 году Бобровский изучал искусствоведение в Гумбольдтском университете. Еще до войны сблизился с движением христианского сопротивления фашизму, но был призван в вермахт и отправлен на Восточный фронт, где в конце войны попал в плен. С 1945 по 1949 год работал шахтером в Донбассе. По возвращении из плена жил и работал в ГДР. Был редактором в берлинском издательстве «Унион ферлаг», в котором вышли его поэтические и прозаические произведения. За свое творчество удостоен многих именитых европейских премий. Умер в 1965 году после неудачно проведенной операции.

© Гильманов В., 2014

Феномен Бобровского — это прежде всего поразительный синтез христианского миропонимания и эсхатологического экспрессионизма, синтез, проявляющийся в особой проникающей силе поэтологии его произведений. О том, что Бобровский оставался убежденным христианином необычного, глубоко экзистенциального профиля до конца своей жизни, свидетельствует, например, его письмо к другу Манфреду Хайну, написанное в октябре 1964 года, примерно за год до смерти. В нем, сообщая о создании своей новеллы «Пророк», посвященной «тайне Кёнигсберга», Бобровский признается: «Мне кажется, что все бывшее до сих пор — это только преддверие: **собственно значимое** (пер. с нем. «das Eigentliche» и выделение. — *В.Г.*), что я должен сказать, лишь только на подходе» [5, S. 77]. Само понятие «собственно значимое» сознательно или бессознательно отражает духовно-понятийную укорененность Бобровского в религиозно-философской традиции европейского экзистенциализма, основанной на приоритете глубокого, индивидуально значимого переживания при постижении действительного мира. В парадигмальном именно для него дискурсе этой традиции, включающей экзистенциальный христоцентризм немецкого барокко XVII века, «особое христианство» И. Г. Гамана и последующее развитие вплоть до Мартина Хайдеггера, понятие «собственно значимое» отражает (прежде всего в терминосфере Хайдеггера) парадигмальное стремление к освобождению от анонимного «тап» истории, то есть от *не-собственного*, от *не-сущего*, от ложной онтологии.

В русле данной традиции для Бобровского особую ценность имел «маг с Севера», кёнигсбергский мыслитель XVIII века, современник и приятель Канта И. Г. Гаман, бывший его «прародителем и наставником». В этом плане Бобровский солидарен с оценкой Гёте в отношении Гамана: «Хорошо, если у народа есть такой прародитель и наставник; для немцев подобным законоучителем со временем станет Гаман» [9, с. 94]. В отличие от Канта, Гаман развивает не философию разума, а совершенно своеобразную «теологию чувства», которая, однако, не имеет ничего общего с прославлением иррациональных, анонимных чувственно-страстных состояний, узнаваемых в христианской традиции как силы греховности. «Чувственно-страстное отношение» в понимании Гамана — это высшая степень экзистенциально-личного, интимного отношения человека к Богу, природе, истории, Священному Писанию, другому человеку. В основе этого «чувственного отношения» — тайна Любви, которой человек как «образ и подобие» владеет как совместным с Богом даром. Чудо в том, что при всей огромной субстанциальной разности между Богом и человеком они могут свободно любить. Именно в Любви Бог, согласно Гаману, нисходит к человеку в слове природы, истории и Писания. Бог обращается к человеку в тексте Библии, но также и в каждом явлении действительно мира, в исторических событиях, в текстах литературы и философии, в

самих природных явлениях. И поэтому, считает Гаман, «мы все способны стать пророками. Все явления природы суть сны, лики, загадки, имеющие свое значение, свой тайный смысл. Книги природы и истории суть не что иное, как шифры, сокрытые знаки, для которых необходим ключ, излагаемый Священным Писанием и являющийся целью его вдохновенного воздействия» [4, S. 308]. Таким ключом, таким эпицентром в герменевтике Гамана выступает Христос как предельное Откровение Бога в живом Логосе, в Слове: «И Слово стало плотью и обитало с нами, полное благодати и истины» (Иоан. 1: 14). Под влиянием Гамана Бобровский развивает его идею пророческой миссии подлинной поэзии и пытается реализовать ее в своей художественной практике. В русле этой традиции с ее надеждой на особую «теологию чувства», столь значимой для Бобровского, — датский экзистенциалист Сёрен Кьеркегор с его идеей «прыжка к Богу» благодаря «катаapultе» эстетического или морально-этического переживания и знаменитый теолог Карл Барт с его диалектическим богословием, идеи которого вошли в круг религиозной семьи Бобровских еще в 30-е годы прошлого столетия через посредничество теолога Ганса Иоахима Иванда, имевшего академическое образование. Эсхатологические идеи данной традиции нашли отражение в творчестве Бобровского, однако в характерном для него синкретизме христианского экзистенциализма и развиваемого им мифа «сарматского Востока».

«Собственно сущая экзистенция», то есть глубоко индивидуальное существование, основанное на чувственном переживании истинности или ложности действительных положений дел, имеет всегда диалогическую природу. Пребывающий в этой экзистенции человек чувствует себя вольным или невольным участником сущностно значимого диалога, в котором он на разных уровнях духовно-чувственной рецептивности воспринимает направленное к нему обращение — Бога, Истории, Культуры, Другого... Бобровский ощущает себя «аккузативом», то есть «винительным» падежом, но одновременно и «вокативом», то есть «звательным» актантом, включенным в драматичный диалог с пространством-временем исчезнувшей с карты и исчезающей из исторической памяти Сарматии, «земли теней и рек»...

В 1961 году в своих заметках к изданию поэтической антологии «Отражение — немецкая лирика после 1945 года» Бобровский писал: «...я вырос на берегах Мемеля, где жили в непосредственном соседстве и контактах поляки, литовцы, русские, немцы, а среди них также и евреи. Это — долгая история, начинающаяся со времен Немецкого ордена, сплетенная из горя и вины...» (цит. по: [6, с. 19]). В творчестве Бобровского эта история представляет собой тематическую доминанту и главный повод для преображающего воспоминания о «потерянном времени» и для «сотеориологического проекта» истории, что намечено уже в его первом поэтическом сборнике «Время сарматов» (1961), принесшем поэту всеев-

ропейскую известность. Здесь он впервые обращается к краю сарматов на «ты», веря в то, что распознал его голос, застрявший в ветвях прибрежных сосен, или жалующийся из мокрых луговых трав, или стонущий в холмодующем дыхании балтийского ветра...

Тебе
моя песня, Тебе,
добела раскаленная в гневе,
до черноты обугленная
в жалобе, горькой,
как мокрые травы, луга,
как голые сосны побережья,
что стонут на белесом
ветру рассвета и пламенеют
под вечер.

Твой уход в никуда,
не оплаканный в песнях,
нашу кровь взбудоражил
однажды, когда дни еще были
светлы от ребячьих забав

<...>

Под сгорбленной липой
мы слушали странные
звуки, затерянные в ветвях [8, с. 17].

Это — голос Сарматии: Сарматией античные авторы называли край между Вислой и Неманом, население которого до времен завоевания Гевтонским орденом составляли в основном языческие пруссы. Но в творчестве Бобровского Сарматия предстает не как географическое пространство, но прежде всего как место истории, а точнее как локус исторической вины народов по отношению к друг другу — начиная от насильственной колонизации немецкими рыцарями восточных земель в Средневековье и заканчивая массовыми убийствами евреев и славян в годы Второй мировой войны и последовавшим затем изгнанием гражданского немецкого населения из Пруссии. Сарматский топос предстает у Бобровского как топос общей вины и общей судьбы, но одновременно и как топос надежды на очищающую и преображающую память. Парадоксальным образом, будто означивая проблему необходимости «школы счастья» для этого общего топоса и будто подтверждая диагноз Хайдеггера о том, что «судьба бытия дает о себе знать прежде всего в поэзии», Бобровский обозначает проблему отсутствия общего логоса этого сарматского времени, что актуально до сих пор. Вот почему, видимо, издатели последнего совместного сборника, посвященного Бобровскому и объединившего исследователей из Польши, Германии, Лит-

вы, Латвии, России и других стран, назвали его «Время из молчания» [3], как бы подчеркивая весь драматизм немоты сарматского времени, однако в парадоксальном напряжении между отчаянием и надеждой, которое невозможно не почувствовать в творчестве Бобровского, например в поэтическом сборнике «Сарматская долина»:

В душе
мгла до краев. Поздно —
вспороты жилы дня.
Синева...
Равнина поет.

Кто
повторит ее песню,
прикованную к побережью
ее зыбкую песню:
море после штормов —
ее песня [8, с. 22].

На эсхатологической границе между отчаянием и надеждой «сарматская долина» реки Времени — это Пространство, которое Бобровский персонифицирует: это — Жена, Пречистая Дева, охраняющая истинное время — время сарматов, потерянное народами, сведенными судьбой (но и Провидением) в единое измерение:

Равнина.
Сон необъятный.
Необъятный от сновидений.
Распахнуто небо Твое,
под куполом
жаворонок голоса.

Вдоль бедер Твоих
струятся потоки.
Всюду влажные тени
лесов и просветы полей.

Где дорогами птиц
на далекой заре
отшагали
народы
свое бесконечное время,
которое Ты охраняешь... [8, с. 24].

«Но распахнуто небо Твое» — Бобровский будто попал в эту небесную гравитацию Сарматии, оказавшись под «винительным» и «вокативным» воздействием топоса исчезновения, что в какой-то степени роднит его с

Владимиром Набоковым с его «потерянным раем» детства в России или Исааком Бабелем с его грустной симпатией к исчезающему жизненному укладу и истребляемому еврейскому населению в предреволюционной и революционной Малороссии. Кстати, помимо Роберта Вальзера и Германа Зудерманна именно Бабель был одним из истоков уникального стиля прозаических произведений Бобровского. «Сарматской диалогичностью» проникнуто все творчество Бобровского, которое в целом представляет собой уникальную художественную попытку ответа и ответственности: на этом диалоге основываются все его поэтические проекты — «проект Памяти», «проект Надежды», «проект Пророчества». На языке математики сарматский топос — гетерономная система (то есть много- и разноплановое единство) со сложными дифференциальными исчислениями. Это — дифференциальное уравнение, которое не решено: оно нуждается в том интеграле, каковой мог бы связать его дифференциалы. Необходимо интегральное исчисление. Притом речь не только о политическом логосе-интеграле, но и о поэтическом — по причине того, что национально-культурные и религиозные разности никак не сводятся к «общей знаменательности», являющейся главной целью «сарматской идеи» Бобровского.

Сарматия Бобровского сравнима с тем «мирным краем», который предстает в эпилоге поэмы Адама Мицкевича «Пан Тадеуш»:

Сегодня нам, непрошеным, незванным,
Во всем былом и будущем туманном
Еще остался мирный край, однако,
В котором счастье есть...

<...>

О, если б сердце улететь могло бы
Туда, где я не знал ни слез, ни злобы...
Тот край счастливый, небогатый, скромный
Был только наш — как божий мир огромный [10, с. 359].

«Мицкевич» — так называется одно из стихотворений Бобровского в сборнике «Страна теней и рек», где есть такие строчки: «Я привыкаю к счастью... / Сказать: ведь это очень-очень просто» [1, Vd. 1, S. 144]. «Привыкание к счастью» — это горько-иронический диагноз на грани оксюморона по отношению к судьбе Мицкевича, чья география жизни и творчества точно отражает трагическую коллизию общего пространства-времени и взаимного отчуждения. Родился под Новогрудком в Польше, гимназия в Минске, учеба в Вильнюсе, ссылка в России, безвременная смерть в Константинополе по дороге на войну с Россией. Но Мицкевич для Бобровского все равно интеграл, поскольку он убежден, что романтическое томление Мицкевича инициировано высокой энергией Надежды на тот край, где главной

школой для всех народов будет школа «привыкания к счастью», то есть к соучастию в судьбах друг друга под знаком человечности и любви.

Сарматский топос оказывается для Бобровского топосом инициации «антропологического сценария» Памяти как воспоминания не только о прошлом, но и о будущем, что одновременно связано у Бобровского с миссией его ровского с его о и о будущем. поэтические проекты — «счете, уникальную художественную попытку пророческого предостережения и его «сценарием Надежды». Но это — поистине парадоксальная надежда, которая не имеет рационального оправдания в его художественном дискурсе, поскольку не только в дискурсе христианской рациональности, но и в целом в последовательной логике культурного *ratio* уже «вышел последний срок — для всех» [1, Bd. 4, S. 150]. Именно так начинается последний абзац новеллы «Пророк», и это начало содержит навязчивую интертекстуальную связь с «Откровением от Иоанна Богослова»: «И Ангел... поднял руку свою к небу и клялся... что времени уже не будет» (Откр. 10: 5—7).

Особая эсхатологическая знаковость времени сарматов в его парадоксальной обостренности апокалиптической невозможности и одновременно какой-то непостижимой для уставшего разума Надежды представлена в маленькой новелле Бобровского «Пророк». Это произведение поразительно по причине своей идейно-художественной сгущенности, обусловленной, кроме всего прочего, и жанровой спецификой новеллы. «Пророк», без всякого сомнения, представляет собой гениальный образец «эстетической сингулярности», то есть такого состояния художественно означиваемого объекта, в котором диалектически спрессованы его «чтойность» и победившее *Ничто*. Новелла занимает особенное место в последнем четырехлетнем периоде жизни «ГДРовского Пастернака», как называли Бобровского его современники, отмеченном удивительным творческим подъемом, своеобразной поэтической лихорадкой, итогом которой стало появление большинства его наиболее значительных произведений. Точно известно (это отмечено рукой самого автора), что новелла была закончена 10 декабря 1965 года, то есть за восемь месяцев до его внезапной досадной смерти 2 сентября 1965 года после неудачной операции по удалению аппендицита в больнице берлинского района Купеник.

Два заглавных образа новеллы — Пророк versus Город на семи холмах. В этом городе без единого упоминания имени узнается Кёнигсберг начала 1930-х годов, куда входит «коричневая чума» [1, Bd. 4, S. 149] национал-социализма, персонифицированная марширующей колонной штурмовиков. Новелла Бобровского проникнута почти апокалиптической безнадежностью: несмотря на недвусмысленное указание на «коричневых» как на конкретную инкарнацию совершенной силы зла, в новелле ничего не говорится о противостоящих ей силах добра. Все противовесы, сопротивляющиеся тотальному превосходству совершенной организации зла: про-

рочествующий литовец, уличный флейтист Прейсс, пьянчуга из анекдота, настоятель собора, — все они лишены какой-либо действенной эффективности, что подчеркнуто поистине апокалиптической иронией, доминирующей в авторской стилистике в отношении заглавных «агентов добра».

Однако ключевой признак авторской безнадежности в новелле выражен в интертекстуальной доминанте «вечного возвращения» в герметическую закрытость обреченного на смерть города, который помечен всеми типологическими маркерами «места проклятия» — Вавилона, Рима: этот город, «как и Рим, стоит на семи холмах» [1, Bd. 4, S. 145]; этот город, как и Вавилон Вальтасара, не различает огненного «менетекла», начертанного на его стенах. Причем это «возвращение» — всегда без последствий (герменевтических, практических, просветительских, преображающе-мистических и т. п.) по причине того, что «история... ныне сохраняется больше для красоты» [1, Bd. 4, S. 146], чем для преображающего восприятия пророческого предостережения «тихого литовца», благодаря которому можно было бы преобразить мир. Это «возвращение» — вечное вращение в замкнутом круге плотной герметичности настоящего, в пространстве вечного безвременья предустановленного ада, откуда нет выхода ни в прошлое, ни в будущее, а есть только невыносимо удушливое «опространственное» настоящее, что подчеркнуто доминированием формы настоящего времени в тексте. Время новеллы — функция от абсолютно закрытого хронотопа, точнее — ложное время, ставшее ложным пространством, время, опредметившееся в архитектуру обреченности. В этом хронотопе, замкнутом в самом себе, нарастает энтропия духовной безысходности, что подчеркнуто глухотой и слепотой гордого собой города, не способного услышать пророческое предостережение литовского Даниила: «*Блюдите заповеди Божьи*» [1, Bd. 4, S. 147; 150]. Гордыня уже приговоренного к гибели города имеет все атрибуты цивилизационной академической самоуверенности и самоуспокоенности: он «гордится своим университетом, Академией художеств и процветающими научными обществами, в том числе даже обществом любителей древности» [1, Bd. 4, S. 145]. И что на этом респектабельном фоне «*тихий литовец*» с его «*умственной неполноценностью*» [1, Bd. 4, S. 150]; или уличный флейтист, грозящий «коричневой колонне» «*своей флейтой*» (горькая аллюзия на легенду о Крысолове, сумевшем очистить Гаммельн от крыс); или «воскресный богомол-пьянчуга», бегающий по всем легкоузнаваемым кирхам центра Кёнигсберга, чтобы успеть надрасть вином причастия: протискиваясь к очередному пастору, он неизменно произносит «Моего Иисуса не выдам!» и старается опустошить все, что успеет; или настоятель собора, до которого тоже доберутся...

Эта самоубийственная гордыня, поддержанная архитектурной монументальностью и академической серьезностью, столь же неизменна, как «вечное настоящее» Города на семи холмах, отчужденного от времени жизни, време-

ни сарматов. Время утрачено, это подчеркнуто фактическим отсутствием временной лексики и абсолютным преобладанием пространственных знаков, отражающих тотальное господство предметной материальности. Но апокалиптический парадокс новеллы заключен в том, что читатель хорошо знает: все, что в тексте предстает как предметно величественное — и многочисленные здания, и бастионы, валы, форты, и «замок с восьмигранной угловой башней» [1, Bd. 4, S. 147], и бронзовый кайзер на каменном постаменте — вся эта чрезмерность цивилизационной материи с ее благообразностью «к удовольствию горожан» [1, Bd. 4, S. 146] лишена бытийной устойчивости и уже почти полностью разрушена. Все это оказалось не «архитектурой жизни», а привлекательной в своей эстетической оптике, но обреченной на гибель свалкой разбожествленной, обездушенной, бессмысленной материи. Поэтому вся подробно описываемая топография города, хорошо знакомая Бобровскому, жившему в нем с 1928 по 1938 год, предстает как топография уже свершившейся смерти, на что указывает библейские и исторические аллюзии и что возвращает в типологию известного противостояния — Пророк и Город как сгущенная опредмеченность павшего принципа реальности. Тихий пророк-литовец повторяет свое предостережение, стоя у бронзового памятника кайзеру Вильгельму, подобно пророку Даниилу перед Вальтасаром (Дан. 5: 25—26).

Худоожественное означивание пространства города в новелле Бобровский осуществляет в дискурсивном ключе основополагающей для его картины мира оппозиции «бытийствующее Ничто» и «не-бытийствующее Все». Иллюзорное бытийствование оптически могучего города, чья типологическая судьба уже предрешена, находится в обостренном противоречии с оптическим «почти-отсутствием» маленького пророка. «Вечное возвращение» типологического конфликта «пророк — мир» усилено отсутствием имени как у пророка, так и у города. Кёнигсберг ни разу не назван по имени, хотя филигранная точность топографии в новелле не вызывает сомнения в том, что это — Кёнигсберг. Но отсутствие имени идейно значимо, поскольку имя всегда референтно соотносено с обозначаемым объектом: имени нет, потому что нет города, несмотря на его кажущееся сверхизбыточное материальное присутствие. Город видится Бобровским как вечный город «вечного возвращения» смерти... Все это придает новелле особый эсхатологический статус, раскаляя кёнигсбергское предостережение до градуса парадигмального предупреждения для всего мира. Однако в этом предостережении слышится «парадоксальная надежда», на что обращает внимание немецкая исследовательница Сабина Эггер [3]. Происходит чудо искусства: посреди обезнадеженного пространства обреченного на гибель города с его топографией апокалиптического пророчества распознается «топос Надежды», синхронизированный с письмом Бобровского к Максу Хельцеру (январь 1962): «...живя в выжженной пу-

стине, сохранить поистине эсхатологическую надежду, которая наполняет меня покоем и чувством уверенности...» [5, S. 15].

Пользуясь концептосферой Беньямина, можно утверждать, что Бобровский ощущал сегодняшний мир как «мгновение опасности». Но именно этот экзистенциал, сравнимый с «тревогой» у Хайдеггера, есть «способ бытия дать о себе знать» (выделено нами. — *В. Г.*), а поэтому есть и шанс избавиться от исторической, идейно-политической, душевной слепоты, от ошибок прошлого, поскольку оно — несмотря ни на что — «несет с собой тайный знак, посредством которого указывает на освобождение». Для Бобровского таким «тайным знаком» является сарматское время: в нем «мгновение опасности» становится возможностью «мгновения для мессии».

Этим «мгновением» выступает, безусловно, заглавный эпизод самого известного романа Бобровского «Мельница Лёвина», когда после несправедливого приговора в сговоре «плохих» немцев против еврея-мельника Лёвина сарматы — поляки, цыгане, а также многие «хорошие» немцы, «христиане и нехристи» — объединяют свои голоса в один мощный песенный хор:

Великое чудо, великое чудо: Мойша хотел жить у воды.
Но пришло половодье, и его смыло,
И смыло все его имущество, все его пожитки,
и было ему совсем не смешно.
И откуда пришло это наводнение, это половодье,
никто не знал, не знал и сам Мойша.
Но разве никто не видел, как ночью кто-то крался к воде?
Глубокой ночью, когда все люди спят;
разве что кроме некоторых благочестивых и храбрых граждан.
Ой-ой-ой, ай-ай-ай, причитает и кричит маленький еврейчик [7, с. 115].

Великое чудо, однако, в том, что мельник-немец, прогнавший мельника-еврея с берегов Дрвенцы, ушел из Неймюля (Новы Млын): он оказался «крысой» в сарматском доме, а среди домочадцев, к каковым относится и Лёвин, всегда найдется крысолов и смастерит ловушки для крыс... В этом романе-притче все его компоненты — от хронотопа до системы образов — мифопоэтичны и образует особую поэтику именно «сарматского мифа» с его взаимосвязанными фракталами общего пространства-времени и общей судьбы. Главный протагонист данного мифа — корифей «сарматского хора» — старый Вайжмантель, которому Бобровский доверяет и свое авторское «я»:

Что-то случилось, чего не было прежде. Вместо старого «здесь поляки — здесь немцы» или «здесь христиане — здесь нехристи» что-то совсем новое появилось... Об этом, наверное, Вайжмантель и будет петь. И Господь его будет хранить, Ему, Господу, как я думаю, по душе то, что делает Вайжмантель...

И теперь только я задумываюсь и спрашиваю себя: а не лучше ли было бы, если бы я перенес место действия этой истории куда-нибудь дальше на

север или еще подальше — на северо-восток, в Литву, где мне все знакомо, вместо того, чтобы разворачивать эту историю здесь, в этой области, где я никогда не бывал, на этой реке Дрвенца, у Неймюльского ручья, у речушки Струга, о которых я только понаслышке знаю.

Но почему же? Эта история могла бы произойти в столь многих местах... [7, с. 212—214].

Такими местами, где случается «мгновение для мессии», были для Бобровского и русские места, которые ему довелось узнать на войне, например Новгород. Так, в стихотворении «Каменный крест» из цикла «Новгород» (25.11.1961) лирический герой, обращаясь к каменному распятию, увиденному в Новгороде, говорит:

И Тот, Кого держишь, — Он больше небес и земли,
И в сердце их держит, от смерти спасая в любви.
И, глядя на камень, я в твердой твоей глубине
Зрю боль и любовь в их единстве — в Тебе [1, Bd. 1, S. 222].

В этом произведении есть главное условие для всех топосов мира, включая Сарматия Бобровского: два основных знака Бытия в его извечном возражении Небытию — боль и любовь. Именно в этих экзистенциальных кодах открывается «мгновение для мессии», столь важное для польско-российских отношений.

Список литературы

1. *Bobrowski J.* Gesammelte Werke : in 6 Bdn. / hrsg. von Eberhard Haufe. Stuttgart ; Berlin, 1987—1999. Bd. 1—4.
2. *Degen A., Taterka Th.* Zeit aus Schweigen. Johannes Bobrowski — Leben und Werk // *Colloquia Baltica 15: Beiträge zur Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas.* München, 2009.
3. *Egger S.* «Eine Schattenfabel von den Verschuldungen». *Deutsch-osteuropäische Geschichte in der Lyrik Johannes Bobrowskis.* URL: <http://www.johannes-bobrowski-gesellschaft.de/jb/colloquium.html> (дата обращения: 10.06.2012).
4. *Hamann J. G.* Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe von J. Nadler : in 6 Bdn. Wien, 1949—1957. Bd. 1.
5. *Völker K.* Nachwort // *Bobrowski J.* Mäusefest und andere Erzählungen. Berlin, 1995. S. 63—78.
6. *Альбрехт Д.* Пути в Сарматия. Десять дней в стране пруссов / пер. с нем. С. Червонной. М., 2000.
7. *Бобровский И.* Мельница Лёвина. Повесть о моем дедушке в 34 пунктах / пер. с нем. Р. Гальпериной и В. Курелла. М., 1970.
8. *Бобровский И.* Избранное / пер. с нем. Г. Ашкинадзе. М., 1971.
9. *Гёте И. В.* Собр. соч. : в 10 т. М., 1980. Т. 9.
10. *Мицкевич А.* Пан Тадеуш / пер. с польск. С. Мар (Аксеновой). Варшава, 1960.