



Л. Мальцев

## Картина Смутного времени и образ Марины Мнишек в поэме З. Красиньского «Агай-хан»

Памяти Виктора Александровича Хорева

Обращение к исторической поэме Зыгмунта Красиньского (1812—1859) «Агай-хан» сопряжено с несколькими круглыми датами, историческими и литературными. Во-первых, «Агай-хан» — это одно из самых известных польских произведений о Марине Мнишек, о Смутном времени, о трагической вехе польско-русских отношений 400-летней давности. Во-вторых, 2012 год — год 200-летия Красиньского, родившегося 19 февраля — накануне Отечественной войны 1812 года. В-третьих, ровно 100 лет назад впервые предпринималась попытка русского собрания сочинений Красиньского, инициированная В.Ф. Ходасевичем и поддержанная издателем К.Ф. Некрасовым. План собрания предполагал, среди прочего, первый перевод и издание поэмы «Агай-хан». В 1912 году Ходасевич неоднократно писал Некрасову, что он с удовольствием переводит поэму, что она — «одно из лучших созданий Красиньского», что «вещь эта мне дорога, как произведение художественное», наконец, что ей обеспечен должный резонанс: «...“Агай-хан” у Вас не залежится: дело в том, что он сейчас ко времени, — к юбилею Смутного времени и 300-летию дома Романовых» [5, с. 331]. В результате появился перевод только 7 из 12 глав, которые опубликовал 88 лет спустя историк В.Н. Козляков.

Сейчас издательством «Вахазар», возглавляемым А.Б. Базилевским, при поддержке Академии гуманитарных наук им. А. Гейштора в Пултуске готовится однотомное собрание избранных сочинений Красиньского. В роли переводчика исторической поэмы намеревался выступить Виктор Александрович Хорев, собиравшийся завершить начатое Ходасевичем, перевести последние главы произведения, и это был один из последних (увы, неосуществленных) планов моего научного руководителя и консультанта. После его кончины редактор «Вахазар» обратился ко мне с

© Мальцев Л., 2014

предложением испытать свои силы в переводе этого диковинного произведения, и я с энтузиазмом принял предложение, результатом чего стал не только перевод последних глав, но и некоторые попутные историософско-литературоведческие рефлексии.

Поэма Красиньского датирована 1832 годом: это 20-летие войны 1812 года, в которой отец Красиньского, генерал Винценты Красиньский, участвовал на стороне Наполеона. И это годовщина поражения ноябрьского восстания 1830—1831 годов: польские произведения, возникшие в тот временной отрезок, например культовая третья часть «Дзядов» Мицкевича, получали неизбежный компенсационный оттенок. В поэме такую компенсирующую функцию сыграло историческое 200-летнее событие — эпизод польского доминирования в Московском царстве, — и в сознании Красиньского он обрел, несомненно, прочную, хотя и скрытую ассоциативную связь с походом на Россию 20-летней давности под началом Наполеона.

Магия круглых дат, естественно, побуждает к поиску закономерностей, аналогий между хронологически отдаленными друг от друга событиями. Важнейшей из аналогий, также носящей «юбилейный» характер, является, по подсказке Красиньского, сравнение польской экспансии в начале XVII века с завоеванием Америки испанцами, прежде всего с походами Кортеса, начатыми в XVI веке:

Как за сто лет до этого на другом конце земли испанцы рыскали по неоткрытому свету, так ныне поляки высыпали на широкие пространства земли московской. Кортес стаскивает с трона Монтезуму; Жолкевский прогоняет Шуйских. Мексика пылает факелами, отраженными в черных озерах, и взывает к мести за оскорбленных богов. Тысячеглавая Москва восстает за поругание святых своих и церквей [3, с. 383—384].

Последовательный консерватор, Красиньский, видимо, воспринимал традицию Крестовых походов, берущую начало в Средневековье, как благотворно-миссионерскую, цивилизаторско-колонизаторскую, не придавая особого значения ее изнанке, проявляющейся в том, что инициаторами и участниками Крестовых походов недооценивалась, а то и игнорировалась самобытность цивилизации, подверженной нападению. Но, может быть, речь шла не о прикрытии захватнических амбиций «высокими» миссионерскими побуждениями, а об откровенной романтизации войны и сопутствующего ей разбоя, подкрепленной авторитетом «властителя дум» эпохи Байрона. Более того: характеризуя одного из героев — Заруцкого, — Красиньский делает его олицетворением взаимоисключающих свойств набожности и преступности и, создавая образ «христианского корсара», утверждает оксюморон как основную эпатажную фигуру поэмы: «Услышав имя Бога и научившись убивать людей» [7, с. 121]<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Перевод с польского во всем тексте статьи автора. — Л. М.

Историософский смысл поэмы красноречиво объясняется самим Красиньским в письме Генриху Риву от 6 декабря 1831 года:

Вот, пишу мою поэму. Есть в ней пожары и битвы, страсти и наслаждения. Время, в котором я живу, не могло не оказать на это влияние. Но истина в том, что действие разыгрывается в момент, когда огромное русское царство от Балтики до Каспия сокрушалось под ударами железных дланей польских рыцарей (цит. по: [10, s. 125]).

На компенсационный акцент замысла Красиньского указывает З. Судольский:

Эта тема (Смуты. — Л. М.) была явным бегством от болезненного опыта современности, она исходила из желания заслонить трагическую современность грезами славного прошлого... Основная историософская мысль произведения сводилась к оценке России как страны, обреченной на уничтожение; поляки становились по воле божьей разрушителями проклятого государства [10, s. 125—126].

Помимо явной, но отдаленной исторической аналогии с мексиканскими походами Кортеса, в «Агай-хане» просматривается и скрытый, приближенный к читателю исторический план, хорошо известный Красиньскому, — наполеоновский поход на Россию. Этот план по понятным причинам лишен романтико-патетической приподнятости:

Иногда зима заглядывает в глаза этим людям, из теплых едущим стран; смеется мстительница полуночи над плащами, закинутыми на плечи, над виноградом, висящим у седел, над восточными камнями; мороз терзает их члены и закрывает веки. Так, среди подвод и коней, падают целые отряды, а москвитянин, вчера еще в полдень, когда они проезжали мимо избы, пугавшийся их усов, нынче смело, похлопывая рукой об руку, топчет тела их и благодарит небо [3, с. 384].

Поведение «москвитян» в последней строке приведенного отрывка («топчет тела и благодарит небо») коррелирует с уже упомянутой характеристикой противника «москвитян» Заруцкого, который «слышал имя Бога и учился убивать людей», — таким образом, эти две антитетические формулы польского писателя несут в себе объективный историософский сверхсмысл поэмы: о равенстве сил действия и противодействия как «физическом» законе ведения войны.

Несмотря на прозаическую форму произведения Красиньского, его жанровая природа просматривается в ближайшем родстве со стихотворными восточными поэмами («повестями») Байрона «Корсар», «Гяур», «Лара». Подзаголовок сочинения Красиньского — «исторический роман» (*powieść historyczna*) — такой же, как и поэмы Мицкевича «Конрад Валленрод» (1828): в русском переводе подзаголовки произведений Мицкевича и Красиньского — «историческая повесть», соотносящиеся с восточными «повестями» Байрона (дословно *tale* (англ.) — *сказка, история*)

и русской традицией жанрообозначения (например, поэма «Кавказский пленник» Пушкина — «повесть», «Демон» Лермонтова — «восточная повесть»). В польском литературоведении по отношению к байроновскому типу романтической поэмы традиционно принят термин «поэтический роман» (*powieść poetycka*) [8], что у русского читателя может вызвать ошибочную ассоциацию с пушкинским «романом в стихах».

Следовательно, жанровое своеобразие поэмы, написанной 20-летним Краси́нским, заключается в том, что она являет собой сочетание локальных вариантов романтической поэмы, в том числе экзотической «восточной» по образцу автора «Корсара», «исторической» по образцу «Конрада Валленрода» и «Гражины» Мицкевича (вариант подзаголовка: «литовская повесть»), и «украинской» в традициях соответствующей школы польского романтизма — Северина Гошиньского («Канёвский замок») и Антония Мальчевского («Мария»). Исходным каноническим свойством байронической поэмы-«повести» оказывается, по словам В.М. Жирмунского, ее «центростремительная сила»: «В центре поэмы он (Байрон. — Л.М.) поставил однообразно повторяющийся образ “байронического героя”, неизменный по своей внешности, жестам и позам и раз навсегда определенный по своим внутренним качествам» [2, с. 31]. «Моноцентрична» структура не только поэмы, но и характера героя: он предстает носителем некоей доминантной «добродетели» (например, любовь к свободе), способной оправдать разные пороки («Одною добродетелью был он / И тысячью пороков наделен...») [1, с. 395], Байрон, «Корсар»). Именно из «моноцентрической» структуры байронического характера как сплава байронизма и макиавеллизма исходит создатель «Конрада Валленрода»: герой Мицкевича, руководствуясь сверхличной целью (благо Родины), главным орудием на пути к ее достижению избирает коварство, и, следовательно, валленродизм — это род патриотизма, отравляющий душу героя, что подчеркивает традиционная для польской поэзии оксюморонная рифмовка «ojczyzna» / «truczizna» («отечество» / «яд»), введенная в следующем двустишии: «I wlewa w duszę najszroźsze truczizny, / Głupią chęć sławy i miłość ojczyzny» [9, s. 77] («И вливает в душу сильнейший яд, / Глупое желание славы и любовь к родине»). Валленродизм Мицкевича (сочетание в душе одного человека добродетели и порока, преданности родине и предательства по отношению к тому, кому присягнул на верность) модифицируется в поэме Краси́нского: в последней есть тенденция к распределению «пороков» и «добродетелей» между двумя персонажами.

Вымышленный титульный герой поэмы Агай-хан — персонификация предательства, для него неистовая любовь к Марине Мнишек оправдывает все мыслимые и немыслимые преступления: «Долой отечество, Бога, пророка, славу и людей! Буду я жить в объятьях твоих и умру на груди твоей» [7, s. 139]. Наполовину вымышленный герой, со «странным», по верному замечанию В.Н. Козлякова, контаминативным именем Игорь Сагайдачный

Заруцкий, в котором слились два исторических персонажа: казачий атаман Иван Мартынович Заруцкий и гетман Петр Кононович Сагайдачный (из них отношение к Марине Мнишек имел только Заруцкий) — это, по Красиньскому, олицетворение преданности своей госпоже и верности проигранному делу: Заруцкий не перестает защищать Марину даже когда все от нее отвернулись. Вымышленное имя *Игорь*, каким наделил Заруцкого Красиньский, вызывает богатые исторические реминисценции: это и легендарный князь Игорь Рюрикович, святой князь Игорь Олегович, о котором упоминает Красиньский как о церковном покровителе Заруцкого, и литературный «покровитель» героя — князь Игорь Святославич — герой «Слова о полку Игореве». Во всех трех случаях появление в поэтическом воображении Красиньского Игоря Заруцкого напоминает об истории Киевской Руси с неотъемлемыми от нее междоусобицами; но если напоминание о языческом князе и христианском святом предвосхищает насильственную смерть героя, то князю Игорю — герою «Слова ...» — Заруцкий подобен своей воинственностью, авантюризмом, самонадеянной уверенностью в том, что и один в поле воин.

Образ Марины Мнишек в «Агай-хане» впечатляет сложностью, многомерностью. Он триедин: во-первых, вполне в духе идеологии Красиньского он является женским воплощением мессианистской ангелизации Польши — Христа народов, о чем говорят последние слова поэмы, молитвенное обращение к Богородице: «...разреши сесть ей у стоп Твоих, ибо царская корона была для нее терновым венцом, а вся ее жизнь — скитанием, вдали от родины, среди чужих и завистливых!» [7, с. 143]. Во-вторых, негативную версию образа Марины Мнишек в полной мере озвучивает отрицательный персонаж поэмы, царский воевода с именем не менее странным, чем Сагайдачный Заруцкий, — Никомко Хорброклович Шеин. Скорее всего, его прототипом стал известный русский полководец периода Смуты Михаил Борисович Шеин. «Эта ляшка Марина — колдунья недюжинная. Богомолец наш архиепископ Сергей высказал мне свое мнение об этой беспутнице; краса ее смягчит самое отважное сердце» [7, с. 126].

Действительный образ Марины Мнишек в поэме сочетает в себе эти полярные толкования: его ангелизация совмещена с демонизацией, «святость» — с безудержной волей героини к власти, красота которой — инструмент для достижения поставленной цели, что сделало ее роковой женщиной для обоих Лжедмитриев, Заруцкого и Агай-хана.

Нет точных сведений, знал ли Красиньский трагедию Пушкина «Борис Годунов» и руководствовался ли таким знанием при написании поэмы, но существует определенное сходство в толковании образа Марины Мнишек в трагедии Пушкина и поэме Красиньского, при этом Марина у Пушкина представлена эскизно, можно сказать импрессионистски, а у Красиньского — развернуто. В обоих текстах Марина Мнишек — женщина с «мужским сердцем», подчиняющая своей воле мужчин. Встречаются даже точки пересечения на уровне интертекста. У Пушкина Мари-

ну Мнишек характеризуют ее слова, высказанные в ответ на декларацию притязаний Лжедмитрия I на московский трон: «Постой, царевич. Наконец / Я слышу речь не мальчика, но мужа. / С тобою, князь, она меня мирит» [6, т. 2, с. 401]. Эта пушкинская цитата соотносится с видением Марины Мнишек в поэме Красиньского, но уже в прошедшем времени воспоминаний героини «о первом муже, дерзком, щедром, которому так шел царский венец» [3, с. 359]. Если в трагедии Пушкина назван основной критерий Марины Мнишек в оценке мужчин: «не мальчика, но мужа», то в поэме Красиньского рефреном дана разделительная линия «мальчика» Агай-хана и «мужа» Заруцкого. Поэтому если Заруцкий — «муж» (он понимает, что нужно смотреть правде в глаза, а не тешить себя иллюзиями), то главный герой Агай-хан на протяжении всей поэмы остается «мальчиком», «пажом», «оруженосцем», ведь именно так с обидным постоянством его называют и Марина, и Заруцкий, и даже повествователь. «Мальчиком», хотя, подобно Лжедмитрию, он стремится быть «мужем», понимая, что «имеет дело с душой, исполненной достоинства и твердости, и хочет он ей показаться не таким, как годы тому назад, — не требовать и просить, как мальчик, а принуждать и приказывать, как мужу пристало» [7, с. 137], но, бессильный снискать любовь Марины, которая все равно видит в нем лишь пажа-оруженосца, он безумствует, совершает кровавые преступления и согласно поэтическому произволу Красиньского убивает и Заруцкого, и Марину Мнишек, гибнет сам в водах Яика. Здесь (да будет позволена субъективная параллель) существует скрытое подобие ситуаций взаимоотношений «царицы» Марины и «пажа» Агай-хана с взаимоотношениями «современной» красавицы Зюты Млодзяк с закомплексованным подростком Юзеком Ковальским в романе Гомбровича «Фердидурке»; но, как известно, герой Гомбровича своим пакостно-провокативным поведением разлагает изнутри устоявшийся домашний «устав» Млодзяков, а Агай-хан из мести и стремления (по программе Марины Мнишек) любым путем из «мальчика» превратиться в «мужа» устраивает кровавую баню. Любопытно, что во взаимоотношениях Агай-хана, вызванного к жизни фантазией молодого поэта, с Мариной Мнишек присутствует автобиографический намек на первую романтическую любовь Красиньского к Амелии Залуской, кузине (она была старше его на два года), и, вероятно, именно с этой травмирующей любовью связано происхождение ключевого рефрена «Агай-хана», воспринимаемого юным героем как оскорбительное прозвище — «ребенок», «мальчик». Но Красиньский-художник, действуя по законам неистового романтического воображения, разрушает всякое подобие между «я» биографическим автора и его вымышленным «вторым я» на страницах данного произведения.

«Польскость», символическим олицетворением которой в поэме выступает Марина Мнишек, рассматривается Красиньским как форпост Запада на Востоке, как движущая сила «конфликта цивилизаций» — одного

из последствий временного разлада «Третьего Рима». В первой половине XVII века, когда стал менее надежен «щит меж двух враждебных рас Монголов и Европы», польско-литовская Речь Посполитая продвинула свои восточные границы и вошла в непосредственное соприкосновение с исламским миром. Именно это существенно для Красиньского, который, повествуя о страсти Агай-хана к Марине, демонстрирует контраст и столкновение христианского Запада с мусульманским Востоком. Например, властные амбиции Марины Мнишек для наследника татарской династии Агай-хана, воспитанного цивилизацией ислама, абсолютно необоснованны, и именно поэтому свой подчиненный статус «слуги», «оруженосца» Агай-хан переживает особенно болезненно. Столь же очевидно для него и неравенство мужчины и женщины в загробном мире, поэтому гордость Марины для него как мусульманина выглядит бессмысленным бунтом против судьбы. Агай-хан говорит Марине:

А знаешь ли ты, куда ты идешь и где окажешься? Без души, без жизни вечной, призрак, сотворенный для утехи мужей, станешь ты прахом, и ничего не останется после тебя. Зачем же ты так торопишься почить и уйти в загробную тьму? <...> Ты и роза, у вас обеих нет души, только ваш цвет и аромат кружат головы людям; а когда вы увянете, никто не позаботится о вас ни на земле, ни на небе [7, s.140—141].

Для польского поэта-романтика Восток — воплощение роскоши и жестокости, эстетическое смешениерая и ада, антипод западнохристианской цивилизации, превосходящей мир ислама своими нравственными императивами.

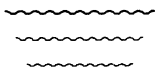
Восточный колорит поэмы усиливает заимствованная лексика, используемая для обозначения оружия и одежды: например, *sajdak*, *bechter*, *misiurka*, *dzyryd*; среди них есть и освоенные русским языком, но сопро-вождаемые переводом в польском издании 1934 года: *szuba*, *kindzał* и др. Примечательно, что Ходасевич просто приводит русские эквиваленты слов турецкого и персидского происхождения, непонятных русскому читателю: *колчан*, *кольчуга*, *шлем*, *стрела*, и переводчик последних пяти глав, следуя закону преемственности и единства переводного текста, руководствуется тем же принципом. Однако в оригинальном тексте поэмы чувствуется следование «Крымским сонетам» Мицкевича, впечатлившим славянского читателя эстетическим ароматом восточной лексики: *падишах*, *минарет*, *одалиска* — эти слова мы находим и в «Агай-хане». «Оруженосец» Агай-хан постоянно называет Марину Мнишек «гурией», поэтому вспоминается связанная с Мицкевичем пушкинская строка из стихотворения «В прохладе сладостной фонтанов...»: «Где мужи грозны и косматы, / А жены гуриям равны...» [6, т. 1, с. 432].

На протяжении двух столетий третий (после Мицкевича и Словацкого) польский «поэт-пророк» фактически отсутствовал в русском литера-

турном сознании (за исключением эпохи Серебряного века<sup>2</sup>). Очевидно, тому есть свои идеологические, внелитературные причины. Русский читатель всегда стоит перед задачей отделения зерен от плевел в творческом наследии Красиньского. Столетний путь к русскому читателю поэмы о Марине Мнишек, оставившей заметный след в литературной классике, близок к завершению.

### *Список литературы*

1. *Байрон Д. Г.* Избр. произв. : в 2 т. М., 1987. Т. 1.
2. *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин. М., 1978.
3. *Красиньский З.* Агай-хан. Историческая повесть / пер. В. Ходасевича ; публ. В. Н. Козлякова // Начало века. СПб., 2000.
4. *Лавров А. В.* Александр Блок и Зыгмунт Красиньский // Литература и искусство в системе культуры. М., 1987.
5. *Письма В. Ф. Ходасевича к К. Ф. Некрасову* // Начало века. СПб., 2000.
6. *Пушкин А. С.* Соч. : в 3 т. М., 1986.
7. *Krasiński Z.* Dzieła. Warszawa, 1934. Т. 1.
8. *Maciejewski M.* Powieść poetycka // Słownik literatury polskiej XX wieku. Wrocław ; Warszawa ; Kraków, 1992.
9. *Mickiewicz A.* Konrad Wallenrod. Grażyna. Kraków, 1994.
10. *Sudolski Z.* Zygmunt Krasiński. Warszawa, 1997.



---

<sup>2</sup> См. по этой теме, например, работу А. В. Лаврова «Блок и Красиньский» [4].