



М. Трошинский

*Баллада о Марине,
или «Сказочная Марина Мнишек»
Юлиуша Словацкого*

Почти без отклика в многочисленной литературе, посвященной «Балладине» Словацкого, остались две блестящие и оригинальные мысли Зыгмунта Красиньского. В письме Роману Залускому (Рим, 13 мая 1840 года) Красиньский, раздраженный высказываниями о непонятности поэзии Словацкого, выявляя художественные достоинства «Балладины», пишет:

И эта мрачная Балладина, рожденная из четырех строк народной легенды, усиленная «Королем Лиром» и «Леди Макбет», это воплощенное злодейство, соединяющее в себе порочность и очарование всех полек; эта сказочная Марина Мнишек, отважная, дерзкая и прежде всего гордая, но мечтающая, как королева, об ангельском чине и сокрушающаяся о грехах своих ляшка — известно ли нам, где искать ее пепел, развеянный ударом молнии? [6, s. 111].

Эту параллель, связывающую героиню драмы Словацкого с исторической фигурой Марины, Красиньский повторил в анонимно опубликованных год спустя «Нескольких словах о Юлиуше Словацком», пользуясь теперь парафразом исторического документа: «Кто, смотря на Балладину, — писал он, — не припомнит, будто эхо веков, слова Жолкевского о несчастной Марине: “Больше всего хочет баба быть царицей”» [6, s. 138]. Слова гетмана взяты из его мемуаров «Начало и успех московской войны 1609—1611», написанных, вероятно, в 1612 году, но изданных только в 1833-м под названием «История московской войны до взятия Смоленска». Красиньский не мог знать этих мемуаров годом раньше, когда он писал «Агай-хана», воссоздающего образ Марины Мнишек. Опубликованное почти одновременно с его повестью, произведение гетмана должно было в любом случае его заинтересовать и дать толчок воображению. Когда автор «Балладины» работал над драмой, мемуары Жолкевского уже могли быть ему известны.

Словацкий познакомился с Красиньским два года спустя после написания «Балладины». Своему новому другу он читал драму в Риме в мае 1836 го-

© Трошинский М., 2014

да, то есть за три года до публикации, когда, видимо, произведение еще носило название *Balladina*¹ (именно в данной версии название всегда выступает в письмах). Присутствие Красиньского на римских авторских вечерах Словацкого, а также дружба, заключенная над этим манускриптом, подтверждены и упрочены письмом-посвящением, помещенным в напечатанной пьесе. Красноречивое двукратное обращение к образу Мнишек у Красиньского могло быть эхом их бесед о драме, и, скорее всего, оно не имело бы место даже в анонимно опубликованном тексте, если бы такая ассоциация не получила одобрения самого Словацкого. И может быть, она даже раскрывала его намерения. Для автора «Агай-хана» ассоциация с героиней недавно завершенной повести была естественной и очень своевременной. Взаимопонимание поэтов в итальянский период позволяет предположить, что их обоих одинаково интересовала и эта тема. Письмо-посвящение к драме, будучи актом «симпатии, уважения и дружбы» [1, s. 139], стало свидетельством духовной общности более глубокой, чем только общность поколений.

Одно из вышеприведенных упоминаний Красиньского, связывающее образ Марины с героиней драмы Словацкого, было замечено авторами «Примечаний к “Балладине”», посвятившими несколько страниц «Отголоскам вопроса о Дмитрие Самозванце». В выводах к этому подразделу авторы примечаний утверждают, что «много элементов “Балладины” связано с вопросом о Самозванце, а фигура главной героини трагедии Словацкого в разных своих чертах является как бы далеким эхом образа Марины» [1, s. 312]. После чего кратко перечислены аналогии между ними: «...желание пробиться наверх и изменить свой прежний статус, узурпация власти, отказ брать в расчет средства, служащие завоеванию власти и удержанию при ней» [1, s. 312]. Вывод, что «все эти элементы, вместе с трагическим падением героя, являются общими для истории Самозванца и Марины и литературных перипетий, представленных в трагедии на озере Гопло» [1, s. 312], требует уточнения — история пары так неясна и так многократно оспорена, что складывается она скорее в сложную мозаику вариативных домыслов, перемежающуюся даже с легендарными мотивами. Бесспорны только основополагающие, рамочные факты истории. Если же речь идет о конкретике, то она покрыта почти непроницаемым мраком тайны. Как пишет исследовательница русской легенды о польской царице Виктория Валентиновна Мочалова, «образ Марины, каким он предстает в текстах ее современников, в историографии и позднейших литературных памятниках, в культурном сознании, далек от однозначности и, несмотря на значительное число свидетельств и исследований, содержит в себе

¹ Канонический вариант названия в польской транскрипции: «Balladyna», то есть «Балладына». — *Примеч. пер.*

много неясного, сохраняет определенную таинственность, оставляя простор для догадок и разнородных толкований» [11, s. 373].

Некоторые факты свидетельствуют, однако, о том, что история Марины не была добавленным позднее, *ex post*, в римских и, может, флорентийских разговорах друзей сравнительным фоном драматической сказки Словацкого. На это намекают и авторы «Примечаний к Балладине», которые отмечают документально подтвержденный интерес Словацкого к той исторической эпохе в период, непосредственно предвещающий написание драмы. Так, в письме из Женевы от 15 марта 1833 года поэт просит прислать ему работу Францишека Сярчиньского «Образ времени правления Зигмунта III, короля польского и шведского», изданную во Львове в 1828 году. Как работа Сярчиньского, так и изданный в 1819 году известный труд Юлиана Урсына Немцевича «История правления Зигмунта III» базировались на легендах и, в свою очередь, сами создавали почву для «черной» легенды польской царицы. Позиция Немцевича, принимающего для своего повествования «точку зрения, актуализирующую прошлое» [3, s. 90], стала непосредственной причиной введения превентивной цензуры в Царстве Польском². Эта актуализирующая перспектива словно была принята авторами «Примечаний» и применена ими к интерпретации литературной сказки Словацкого, в которой все возможные отсылки к русской истории однозначно относились к общественной и политической ситуации Царства Польского после Венского конгресса. Интерпретация «Балладины» Бизана и Хертца отсылает все намеки драмы непосредственно к современным Словацкому событиям на землях, находящихся под властью царя Николая I. Такое ограничение контекста не позволило им заметить, что среди этих параллелей есть не менее, а часто и более показательные обращения к событиям иной эпохи, а именно польско-русской войны начала XVII века. Вместе с тем некоторые аналогии с эпохой Николая I имеют общую основу с историко-легендарными сюжетами димитриады³, поэтому их классификация может зависеть от исследовательской установки.

Драматический эпизод русско-польской истории, со всеми ее мифическими и легендарными напластованиями, так и не дождался в Польше произведения масштабов пушкинского «Бориса Годунова» или незавершенного «Деметриуса» Фридриха Шиллера. Трагедия Пушкина, пожалуй,

² Пером Немцевича руководила в значительной мере русофобия. Для него вся Россия сводилась к варварству. Он не считал ее феноменом, заслуживающим размышлений: какова Россия, видит каждый. Немцевич не пытался отделить народ от государства: «И такой народец будет верховенствовать над государством» [5, s. 149].

³ Здесь и далее под «димитриадами» автором статьи подразумеваются походы на Москву Лжедмитрия I и Лжедмитрия II в 1605—1610 годах. — *Примеч. пер.*

самое известное произведение на эту тему, в том числе благодаря многократному его воспроизведению в оперных интерпретациях, а также в кино. Менее известно последнее, предсмертное сочинение Шиллера «Деметриус» (немецкая форма имени Дмитрий), интрига которого опирается на перипетии овладения тронем Лжедмитрием I. Первое действие драмы разыгрывается при дворе короля Зигмунта III в Кракове, и эту интродукцию автор сравнивает с известной сценой выстрела в яблоко из своего «Вильгельма Телля». У Шиллера польская шляхтянка Марина — это «гордая, с огромными амбициями... очаровательная и одновременно умная и расчетливая девушка, в искренности любви которой к Дмитрию сомневается сама история. Она чувствовала себя прирожденной правительницей, она видела насквозь и короля Зигмунта, и Дмитрия и до такой степени подчинила себе отца, что, подвластные ее воле, они всё поставили на одну карту» [10]. Хотя в названии драмы Шиллер указал имя Дмитрия, но в соответствии с тенденцией историографии того времени и легендой вдохновительницу событий, связанных с димитриадой, он видел в Марине. Драма создавалась в надежде, что она придется по душе наследнику веймарского трона, который женился на дочери русского царя, и по этому случаю она должна была представить родину великой княжны на сцене придворного театра. Завершенная Францем фон Мальтицем, драма Шиллера была издана в 1817 году, и следовательно, она могла быть известна Словацкому. Как и в случае «Марии Стюарт», немецкий драматург опережает интерес Словацкого к сходным историческим мотивам и фактам. Словацкий очень внимательно следил за издательским рынком и газетно-журнальной жизнью, поэтому информация о незавершенной драме Шиллера, скорее всего, не могла ускользнуть из его поля зрения⁴. Но в обеих драмах Словацкого отсутствуют какие-либо следы, могущие указывать на зависимость от произведения немецкого драматурга, — общая только тема, но особенная реализация, с иной расстановкой акцентов и вниманием к другому отрезку той же самой истории.

Нет и документально подтвержденных свидетельств того, что Словацкий знал «Бориса Годунова» Пушкина — самое известное произведение о первой димитриаде, в котором появляется польская царица. Трагедию, написанную в 1825 году в период ссылки в Михайловском, издали пять лет спустя с цензурными поправками. Для Пушкина — как и в высказываниях Красиньского, в русской историографии, литературе и легендах — Марина Мнишек была типом польки и олицетворением Польши. Однако девятидневная польская царица оказывается тут более сложной фигурой,

⁴ Внимание Словацкого мог привлечь факт, что немецкий драматург, преждевременно умирая от туберкулеза, оставил после себя несколько десятков драматических идей — планов, сценариев, названий или даже готовых сцен либо их фрагментов.

и неприязнь, подкрепленную не только историографией, но и народными преданиями, поэт уравнивал биографическими ассоциациями. Фигура Марины в его трагедии была смягчена личными чувствами и воспоминаниями, соединявшими его с полькой Каролиной Собаньской (между прочим, дальней родственницей Марины). По словам исследователей, вписанные в текст трагедии сомнения Дмитрия, с которыми он обращается к Марине, повторяют суждения самого Пушкина из его писем Собаньской. Но, несмотря на искреннее увлечение пленительной полькой, Пушкин в наброске предисловия не оставляет сомнений относительно ее взглядов, при случае перенося то же суждение и на бывшую возлюбленную:

Посмотрите, как она (Мнишек. — *М. Т.*), вкусив царской власти, опьяненная несбыточной мечтой, отдается одному проходимцу за другим, деля то отвратительное ложе жида, то палатку казака, всегда готовая отдаться каждому, кто только может дать ей слабую надежду на более уже не существующий трон. Посмотрите, как она смело переносит войну, нищету, позор, в то же время ведет переговоры с польским королем как коронованная особа с равным себе, и жалко кончает свое столь бурное и необычайное существование [12].

Начало XIX века — это период исключительного интереса к событиям двухвековой давности (начиная с пьесы Шиллера, продолжая волной исторических и литературных произведений Жолкевского и Немцевича, Карамзина и Пушкина, других авторов), недавно актуализированным неудавшейся репликой польской оккупации Москвы под началом Наполеона. «Трудно было придумать лучший художественный стимул. Эпоха рубежа XVI — XVII вв. принадлежала в политическом смысле к самым сложным и бурным периодам в истории России» [4, s. 529]. Во время, когда Словацкий создавал драму по мотивам польской сказочной истории, имя Мнишек «как злой ведьмы» [2, s. V] было живо не только в русских преданиях, оно возрождалось в исторической памяти и сознании.

Имя Марины появляется — первый и единственный раз у Словацкого — довольно неожиданно в драме «Горштынський», написанной также в первый период пребывания в Швейцарии. Его носит персонаж второго плана: обманутая Щенским деревенская девушка. Однако для нее предназначена особая роль — она становится объектом манипуляции фракции Гетмана. Ее представитель, Ксиньский, получает задание втянуть сына гетмана в Тарговицу, а девушка, переодетая в костюм улана и посаженная на коня, не подозревающая об обмане, должна сыграть роль гротескной приманки для панича. Но вульгарный маскарад приносит результат, обратный ожидаемому:

От вступления в партию Тарговицы, или апофеоза случая, издевающегося над божественным миропорядком, равносильного поддержке российской узурпации, Щенского спасет шутовская сцена с Мариной в главной роли,

дочерью мученика, превращенной в Жанну д'Арк торговецких отрядов, сцена, которая демонстрирует деградацию ценностей и пропасть, образовавшуюся между героическим прошлым и заурядным настоящим [3, s. 130].

Положение Марины из «Горштыньского», святотатственно сопоставленной с Жанной д'Арк, — это ироническое эхо, перевернутое отражение или даже отрицание той активной роли, которую сыграла ее историческая тезка: роли предтечи западничества и польскости в России. Ее имя в драме Словацкого использовано в обратном смысле как символ противоположного действия; но, кроме того, и воплощение этого замысла противоположно задуманному и бесплодно. Сила воли Марины Мнишек и ее амбиция творить историю оказываются перевернуты и заменены на зависимость и пассивность, что видно в участии в делах, смысл которых героиня не понимает.

Так является ли Балладина Мариной — «сказочной» Мариной, как определил героиню Словацкого его друг и, возможно, первый читатель драмы? Становится ли похожим образ, носящий ранее, до публикации драмы⁵, имя *Balladina*, на свой исторический прототип? Представляется, что запечатленная в культуре характеристика Марины, так несправедливо, карикатурно сведенная лишь к нескольким чертам, не позволяет однозначно приравнять ее к героине Словацкого. Воспринятая лишь обобщенно, искаженная персона не обязательно должна вызывать в памяти исторический образ Марины Мнишек, она может быть абстрактной, архетипической фигурой, конкретизированной в зависимости от трактовки, но во все не приближенной к оригиналу. Но выигрышная сторона определения Красиньского подтверждается широчайшим фоном драмы, а также выбором действующих лиц.

Вся атмосфера драмы Словацкого (не только сам образ Балладины) насыщена мотивами, соединяющими ее с эпохой димитриад. Историческое событие вовсе не обыкновенная матрица, схваченная и аранжированная в новом костюме и сценографии, оно подлежит многократным преобразованиям. Повествование оказывается разрозненным и разделенным на элементы, использованные впоследствии как мифемы — единицы измерения мифа, применяемые в историческом повествовании на сходную тематику. Соотношение этих единиц модифицируется, но их количество и многослойное присутствие не оставляют сомнений в их происхождении при изначальном порядке вещей. История Марины Мнишек не имеет простых, непосредственных откликов в драме. В «Балладине» есть обращение к ней на разных уровнях, и только связи между элементами, рассыпанны-

⁵ Такое название можно увидеть в чистовике драмы, хранящемся в национальной библиотеке Варшавы (шифр П. 6001) и доступном по электронному адресу: <http://www.polona.pl/dlibra/doccontent2?id=20050>.

ми в тексте, их уплотнение и интенсификация создают почву, на которой историческая параллель становится уже более явной. Она порождена сложными отношениями между элементами, концентрирующимися вокруг титульной героини, в то же время отдельные компоненты этого состава сохраняют свое значение в сети разнородных отношений. Естественно, центром оказывается Балладина — независимая, честолюбивая женщина с сильной волей, стремящаяся с дерзновенным упорством к власти. Не имея предшественницы в польской литературе, она будто бы машинально сопоставляется с шекспировской леди Макбет. Красинский обратил внимание на прообраз исторический, присутствующий и упоминаемый и в историографии, и в литературе, и в легендах.

И все-таки образ Марины был более сложным: кроме упоминаний о ее красоте и очаровании легенда сохранила в ней также черты колдуньи, ведьмы. То, что она совершила, выходило за рамки человеческого понимания, не умещалось в реалистических категориях: если здесь и был реализм, то магический. В драме Словацкого это магическое измерение женщины, которая своими деяниями переменяла людские судьбы, сеяла смерть и мор, было связано с Гопланой. Она олицетворяет неотъемлемое от легенды сверхреальное изменение. Невероятное влияние Марины, связанное с присущей ей красотой, было до крайности преувеличено: «...и эта царица Мария послужила [причиною] гибели и разрушения всей России и великой Москвы. Как некогда Елена была [причиною несчастья] для Трои и всей Фригии и Эллады, так и она сделалась тем же для Москвы, России, Неметчины и Польши; и как там умерли от убийственного меча многие храбрые и благородные мужи и особенно цари... точно таким же образом и царица Мария в России послужила причиною гибели многих...» (Арсений Еласонский, «Мемуары из русской истории» — цит. по: [11, с. 19]). Такое влияние было возможно, естественно, только благодаря колдовской или даже дьявольской силе, которой она обладала как ведьма и еретичка.

Следующей очень важной чертой, соединяющей два женских образа, выступают рыцарское начало. В ключевой момент действия обе женщины надевают боевые доспехи и играют активную роль, воодушевляя армию перед битвой. Тенденция вхождения женщины в мужскую роль чужда русской культуре, но весьма характерна для польского жизненного уклада. Марина предстает в мужском костюме: после неудавшегося бегства из Тушино она «в гусарском обмундировании» вошла в круг воинов, где облик своим и грустной речью «произвела сильное впечатление», и даже «поколебался их дух товарищества» [2, s. 181]. И это не единственный эпизод, потому что и позже «она показала воистину мужскую силу духа. Когда наши как-то неуверенно и тревожно держали оборону, а немцы и Москва пошли на штурм, она вышла из своего жилища на крепостную стену и сказала: “Что вы делаете, лихие люди?! Я, женщина, и то не па-

даю духом!» — и под ее предводительством они защитили замок и самих себя» [2, s. 181]. В последнем разговоре с Киркором Балладина тоже входит в роль женщины-воительницы, что не принимают во внимание исследователи. Сцена третья пятого акта разыгрывается на поле сражения, в палатке Балладины, но неожиданно героиня сама предстает в доспехах, как мы читаем в ремарках, «в шлеме с закрытым забралом». Принимая донесения с поля сражения от Солдата, затем от Гонца, она распаляет их энтузиазм очень простым, если не сказать простецким, способом. Первого она отправляет со словами «Иди — бей — и убивай» [8]; второму говорит то же: «Иди и убивай» [8]. Однако не подлежит сомнению, что женщина, честолюбие и несгибаемая воля которой были до этого единственной пружиной действия, теперь непосредственно и активно участвует в битве.

Вокруг главной героини драмы, чьи легендарные чары были уступлены Гоплане, концентрируются разноплановые и многослойные ряды ассоциаций, которые, взаимно переплетаясь, через непосредственную ссылку или инверсию воспроизводят разные элементы легенды о Марине. Первый круг ассоциаций касается элементов, создающих коннотации восточных или даже русских земель как места событий. Второй круг образует политическую ситуацию в воображаемой стране действия, где идет борьба за власть и к власти приходят одни самозванцы за другими. Третий круг создают различные детали, реквизиты, имеющие явное отношение к легенде или истории, связанной с Мариной.

Первый круг составляют все упоминания и намеки, которые содержат не демонстративное, но все же достаточно последовательное обращение к восточным землям Речи Посполитой, а также и к самой России. Реалии «Балладины» перемещают край на озере Гопло на восток и приближают ее к окраинам Речи Посполитой. Это топографическое перемещение сопоставляет центр польской речи с родиной романтизма. «Словацкий... ввел в край на озере Гопло все элементы, связанные с известными нам восточными землями, настоящей родиной романтической литературы» [1, s. 339]. Такие перемещения не исключение: например, реалии экономически зажиточной Великопольши послужили Мицкевичу при создании образа литовской деревни. В случае «Балладины» речь идет не только об обращении к родине романтиков — мы имеем дело скорее с вполне осознанной топографической концепцией, направляющей внимание читателя на восточного соседа. До сих пор (как я уже раньше писал) восточные аллюзии систематически истолковывались исследователями как сигналы актуализации и должны были иметь отношение к положению Польши после Венского конгресса. Но большинство этих аллюзий является или двуконтекстными, или даже контекст димитриад мотивирован с большей основательностью, чем историческая действительность первых десятилетий XIX века. Приме-

чание к фрагменту «Сосед землю палача / В насмешку называет Русью Червонной» (акт первый, сцена первая) проясняет следующее:

В период, когда общеизвестными были различные предания о Руси Червонной, с давних времен истекавшей кровью, это перемещение понятия злой, жестокой власти на государство на озере Гопло, кроваво управляемое Попелем, содержало две аллюзии. Вторая из них относилась к правлению Николая I в Польше [1, s. 351—352].

Однако комментаторы «Короля-Духа» верно обращают внимание на то, что Попель имеет явные черты Ивана IV Грозного периода опричнины. Борис Годунов, его советник, а позже преемник, немногим уступал своему предшественнику. Сведенное к метафоре высказывание Киркора, называющего страну под властью Попеля-самозванца Русью Червонной, — это очевидный знак связи вымышленной страны с носящими такое имя восточными землями. Этимология, указывающая на кровавый урожай деятельности Попеля, позволяет видеть в нем предтечу его тезки из первого рапсода «Короля-Духа»⁶. Кроме того, восприятие Попеля как «запятнанного невинной кровью детей» можно соотнести не только с репрессиями Николая по отношению к детям и молодежи, но и способом прихода Годунова к власти и удержания ее путем убийства несовершеннолетнего претендента.

Аспекты, создающие второй круг ассоциаций и связанные с самозванным владычеством, дают о себе знать уже в первой сцене, когда мы знакомимся с Отшельником как законным правителем, а также узнаем о правлении Попеля-самозванца. После смерти самозванца от руки Киркора на трон вступает гротескный Грабец, увенчанный по воле случая настоящей короной, и в конце концов королевой становится Балладина. Трон постоянно занимают узурпаторы — нет ни одного случая, когда на нем оказался бы законный правитель. Такая обрисованная в предыстории ситуация предвосхищает времена Смуты, окончания правления Годунова и эпохи димитриад. В борьбе за трон, захваченный самозванцем, принимает деятельное участие женщина — Балладина, будущая любовница очередных претендентов. Это черта, быть может, максимально приближена к историческому прототипу, в наибольшей мере закреплена документально, хотя не обязательно исторически правдоподобная. В череде самозванцев стоит обратить внимание на Грабца — абсолютно случайного, не создающего свою роль, но увенчанного настоящей короной и до момента развенчания формально бывшего королем.

Ассоциирование Балладины с исторической фигурой — Мариной — приводит к тому, что прочие элементы легенды становятся узнаваемыми; они, словно аликвоты, создают мозаику — в новом порядке — и при этом

⁶ Как считает Е. Кисляк [3], деятельность Попеля имеет другую функцию в «Короле-Духе» — это акт, укрепляющий дух народа, а не только, как в случае деятельности русского царя, государственные структуры.

имеют очевидное отношение к событиям и настроениям русской Смуты и периоду димитриад. Ход действия, будто выведенного из народных преданий, насыщен намеками на конкретную историю. Интересно, что ремикс мотивов русской истории и перенос их в польские легендарные времена оказался труден для расшифровки. Русский цензор заканчивает свой рапорт на тему «Балладины» словами: «Поскольку от этого произведения, характерного своим мистицизмом и аллегорической образностью, исходит польско-патриотический дух, я думаю, что оно должно быть запрещено» [1, s. 245]. Корсет литературного стаффажа непроницаем — но, может быть, цензор просто не посмел обнаружить истинную аргументацию?

Среди уже упомянутых ассоциативных кругов остались еще мельчайшие знаки обращения к разным элементам легенды, реквизитам или появляющимся в ней символам. Бывший король в обличье отшельника содержит отсылку к монашескому прошлому Лжедмитрия I. Как Лжедмитрий I находил подтверждение своей легитимности в предметах, принадлежащих убитому царевичу, так подтверждением подлинности Попеля была настоящая корона. Сорока, в которую, согласно народным бредням, превратилась Марина, оказывается прибитой к воротам конюшни для того, чтобы отпугивать донимающих лошадей призраков [7].

Количество параллелей и переключек между историей и «трагедийной» литературной сказкой столь значительно, что, скорее всего, оно не может быть простой случайностью, но должно истолковываться как одна из важных и вполне осознанных составляющих историософского замысла произведения. Эпизод из праистории Польши, который автор объясняет на свой лад, а в плане литературной хронологии антиципирует события из русской истории, иллюстрирует ее подверженность универсальным законам, действующим на разных этапах и уровнях развития общества. Реализация столь же жестокого, как и в истории, сценария в конструкте вымышленной литературной истории собственного народа лишает ее этического измерения по тем же универсальным законам.

В «генезийский» период⁷ Словацкий связывал движение идей со странствиями духов. Духи новгородцев, убитых Иваном Грозным, прилетели в Польшу, становясь инспирацией шляхетского республиканства [9, s. 65]⁸. В «Балладине» аналогичную роль можно приписать Гоплане, которая в прощальной песне возвещает свой полет на север:

⁷ Имеется в виду последний «мистический» период (1841—1849) творчества Словацкого, включивший создание им поэмы-трактата «Генезис от Духа». — *Примеч. пер.*

⁸ В письме Юлиушу и Войцеху Статтлерам 1 января 1845 года Словацкий сообщал о духах новгородцев, которые «из-под топора Ивана Грозного бежали и спрятались в телах поляков».

В ужасную землю,
Где сосны и снега синие
Где солнца гаснувший жар;
Где месяц, как лик тех привидений,
Которые выходят из гроба [8].

Не оставляет сомнений символика прощальных слов («изгнанница, лечу на север»), она обращает мысль читателя в сторону России, напоминает о Сибири — роковой земле для народов.

Если трагические судьбы Марины Мнишек толковать как просмотренный интерпретационный ключ к «Балладине», то он позволяет увидеть еще один аспект универсальных законов истории, свидетельствуя о независимости мышления Словацкого о России. Он дает шанс обнаружить в раннем творчестве Словацкого те подходы, которые позднее нашли свое место в его философской системе и были отражены в «гезийской» риторике.

Список литературы

1. *Bizan M., Hertz P.* Glosy do «Balladyny» // *Słowacki J. Balladyna.* Warszawa, 1970.
2. *Hirschberg A.* Maryna Mniszchówna. Lwów, 1927.
3. *Kiślak E.* Car-trup i Król-duch. Rosja w twórczości Słowackiego. Warszawa, 1991.
4. *Mucha B.* Samozwańcza carowa Maryna Mniszchówna w ocenie Aleksandra Puszkina (Komentarz historyczny do «Borysa Godunowa») // *Slavia Orientalis.* 1988. T. 37, №4.
5. *Niemcewicz J. U.* Dzieje panowania Zygmunta III. Wrocław, 1836. T. 2.
6. *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego (1826—1862) /* zebrał i oprac. B. Zakrzewski [et al.]. Wrocław, 1963.
7. *Słowacki J.* Balladyna. Akt IV. URL: http://pl.wikisource.org/wiki/Balladyna/Akt_IV (дата обращения: 21.09.2012).
8. *Słowacki J.* Balladyna. Akt V. URL: http://pl.wikisource.org/wiki/Balladyna/Akt_V (дата обращения: 21.09.2012).
9. *Słowacki J.* Korespondencja. Warszawa, 1963. T. 2.
10. *Friedrich Schiller: Lexikon — Demetrius.* URL: <http://www.kuehnle-online.de/literatur/schiller/lex/D/Demetrius.htm/> (дата обращения: 21.09.2012).
11. *Мочалова В. В.* Образ Марины Мнишек в историографии и литературе // *Studia Polonica.* К 70-летию Виктора Александровича Хорева. М., 2002.
12. *Пушкин А. С.* Наброски предисловия к «Борису Годунову». URL: <http://pushkin.niv.ru/pushkin/text/articles/article-055.htm> (дата обращения: 21.09.2012).

Пер. с польск. Л. Мальцева