

8и(пол)
0-51

АЛИЦИЯ ОКОНЬСКА

ВЫСПЯНЬСКИЙ

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»





АЛИЦИЯ ОКОНЬСКА

ВЫСПЯНЬСКИЙ

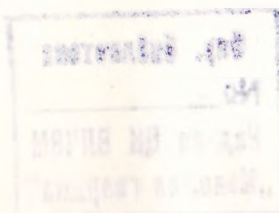
8И(Поэ)
О-51

ALICJA OKOŃSKA
STANISŁAW WYSPIAŃSKI

1971

Перевод с польского
М. ДЕМАКИНОЙ

О $\frac{80105-149}{025(01)-77}$ 225-77



© Перевод на русский язык, «Искусство», 1977 г.

ЕГО ГОРОД...

Люблю я Краков — ибо не от камней
познал я горести — а от живых людей.

Станислав Выспяньский — явление исключительное в истории польской культуры. Художник, драматург, реформатор театра... он высказался в самых различных областях искусства. Фрески, витражи, портреты, пейзажи, книжная графика, проекты интерьеров и мебели, сценическое оформление, лирическая поэзия, драма — все это уместалось в рамках его богатого, многогранного творчества. Признанный как художник с поистине ренессансной одаренностью, он тем не менее еще не достаточно изучен, хотя о нем написано более трехсот работ.

Родился он и умер в Кракове. Краков был сценой, на которой разыгралась короткая и трагическая драма его жизни. С годами, когда картины детства обогатились и обрели полноту и яркость красок, город стал темой его творчества. Пожалуй, никто не посвятил родному городу столько драматических произведений и живописных работ, как Станислав Выспяньский. Мало найдется писателей, родной город которых овладел бы их творчеством с такой потрясающей силой. Краков легендарный, Краков средневековый, Краков современный поэту засверкал в его искусстве во всем блеске своих памятников культуры, легенд и мифов.

Выспяньский сумел показать красоту своего города, сумел, как никто до него, выразить стремления и мысли своего поколения. И хотя сам он не вписывался в рамки этого поколения, хотя негодовал на инертность и узость взглядов, присущих краковской интеллигенции, тем не менее без этого Кракова жить он не мог, и именно в его особой, зачастую непереносимой для художника атмосфере он черпал соки для своего буйного творчества. Все произведения Выспяньского пропитаны Краковом. По сотням журналов, книг, картонов разбросаны виды Вавеля, привисленские пейзажи, виды замковых башен, фрагменты краковской архитектуры. Даже тогда, когда он жил за границей и восхищался памятниками европейской архитектуры, эталоном для него всегда оставалось искусство родного города.

Был в его жизни момент, когда, оскорбленный отсутствием понимания со стороны краковского общества, он хотел навсегда покинуть свой город.

«Краковские обыватели — это такое глупое скопище, что стыдно признаться, что это наши родственники, знакомые [...] Свои идеалы они сводят к материальным благам, доходам, положению в обществе, занимаемым постам и не понимают никаких наших идей», — писал Выспяньский в 1895 году своему другу Генрику Опеньскому¹. А го-

дом позже признавался: «Я пытаюсь найти в себе силы, чтобы вырваться из Кракова и умчаться подальше, а именно в Париж, где и остаться навсегда».

И все-таки победил Краков, победило желание взбудоражить жизнь этого сонного города, победило веление сердца служить Польше. Он остался в Кракове. Лишь несколько раз он выезжал на Запад, жил в Париже, ездил на лечение в Италию, Бад-Халл. Во время обучения в краковской Школе изящных искусств он путешествовал по Галиции, провел несколько недель в Великой Польше, в Силезии и на Поморье, в 1898 году несколько дней пробыл в Варшаве, редко и не подолгу бывал во Львове; всю же остальную жизнь прожил в Кракове и его окрестностях. После опубликования «Свадьбы» и «Освобождения» ему был закрыт въезд на польские территории, принадлежащие Пруссии и России. Может быть, поэтому Краков стал предметом самых горячих патриотических чувств Выспяньского, он заменял ему всю Польшу. Отсюда он смотрел на Польшу, оценивая и сравнивая с Краковом. «Свадьба» задумана была как коллективный портрет польской интеллигенции, моделью послужила интеллигенция родного города. В годы юности Выспяньского в Кракове сильнее, чем в других областях Польши, ощущались попытки создания новых основ жизни, обсуждались проблемы сохранения национального самосознания в Галиции. Время, в которое жил Выспяньский, предопределило его роль как художника, выражающего польский дух, поскольку тогдашние условия Галиции давали большую свободу для формирования национальной культуры. Как художник Выспяньский ни в одном из польских городов не мог бы увидеть такого богатства архитектуры и произведений искусства, не мог бы иметь такого стимула для эстетических впечатлений и пережить такое литературное вдохновение, как в Кракове. Здесь он мог посмотреть на историю глазами Матейки, жить его представлениями о величии Польши и ее ярком национальном прошлом, только здесь, на Вавеле, будущий автор «Легенды», «Болеслава Смелого» и рапсодов мог найти следы драматических событий прошлого и отобразить их в своих произведениях. Портрет Выспяньского — художника, драматурга и реформатора сцены — будет неполным, как непонятным будет его творчество, если не дать хотя бы самой общей картины Кракова и его среды.

Краков детских лет Выспяньского был небольшим городом, едва насчитывавшим сорок тысяч жителей. Город от Звежинецкой улицы и до Вислы окружала железнодорожная насыпь, проходившая там, где теперь находятся аллеи Красиньского, Мицкевича и Словацкого. За насыпью располагалась крепостная зона, в которой без разрешения коменданта крепости нельзя было строить каменные дома. Сам город практически был военной крепостью, на Вавеле находился

воинский австрийский гарнизон. Район Рыбаки у Вавеля по берегу Вислы был застроен низенькими хатами с соломенными и крайне редко гонтовыми крышами. На теперешнем Пулвесе Звежинецком было только несколько каменных домов да выделялось здание костела порбертанок. Остальное были хаты. За заставу Звежинецкой улицы жители Кракова выходили редко, разве что на троицын день, когда устраивалось гулянье на Белянах.

К северу, всего в нескольких десятках километров от Кракова, проходила русская граница, к западу, в шестидесяти километрах от города, — прусская. Таким образом Краков был отрезан как от северных районов прежнего воеводства, так и от промышленного Силезского бассейна. Это был город сонный, тесный, с малярийным климатом, полный, как писал Бой-Желенский, какой-то «органической тоски». На Вавельском холме готический кафедральный собор и замок с ренессансным арочным двором. В соборе — одно из величайших произведений искусства не только в Польше, но и во всей Европе — золотая часовня Зыгмунта. На стенах внутри собора gobелены с античной и библейской тематикой. В соборе бесчисленное множество скульптур, которые оживут впоследствии в «Акрополе», волнующие воображение Вышнянского серебряная гробница епископа Станислава и усыпальница польских королей, сыгравшая важную композиционную роль в «Освобождении». Романские и готические костелы, фрески которых Вышнянский восстанавливал, в центре старого города Рынок, окруженный старинными домами, Сукенице, готический Мариацкий костел с известным алтарем Вита Ствоша и полихромией, выполненной Матейкой при участии Вышнянского. Вокруг старого города остатки средневековых крепостных стен с воротами, башнями и Барбаканом. На Скалке, которой поэт посвятил драму, — костел и монастырь с могилами знаменитых поляков.

Прелестны были гористые окрестности Кракова, поражающие живописностью пейзажа и буйством растительности. Именно оттуда Вышнянский приносил в свою мастерскую охапки полевых цветов, там возник его знаменитый «Гербарий». Даже не выходя за стены города, Вышнянский мог на его улицах сталкиваться с фольклором и народным искусством подкраковской деревни. Площади и улицы города представляли как бы продолжение полей и деревень краковской земли. В рыночные дни, по вторникам и пятницам, улицы заполнялись деревенской толпой, одетой в белые сукманы, алые кафтаны, в узорные юбки и корсажи. Как художник Вышнянский мог впитывать богатство красок, а как будущий драматург — наслаждаться выразительностью и пластикой крестьянской речи, своеобразным лексиконом краковского диалекта, который он с такой точностью воспроизвел позднее в «Свадьбе».

Несмотря на значительные территориальные ограничения, Краков времен юности Выспянского имел все же больше привилегий культурной самостоятельности, чем польские территории, принадлежавшие России и Пруссии. Польские школы, польский язык в учреждениях позволили ему стать чем-то большим, нежели просто провинциальным городом. В некотором роде он был интеллектуальной столицей Польши. Центрами польского искусства и культуры стали Ягеллонский университет, Школа изящных искусств и краковский театр. Ягеллонский университет собрал в своих стенах выдающихся ученых и мог гордиться такими именами, как Станислав Смолька, Мариан Соколовский, Станислав Виндакевич, Михал Бобжиньский, Францишек Пекосиньский, Станислав Тарновский, Кароль Потканьский, Казимеж Моравский, Мариан Здзеховский, Вильгельм Крайценах, Ян Бодуэн де Куртене, Болеслав Уляновский, Леон Штернбах, Ян Розвадовский. Жизнь университета была тесно связана с научной деятельностью краковского Общества друзей науки, которое в семидесятых годах было преобразовано в Академию наук. В 1870 году произошла окончательная реполонизация университета, несмотря на австрийские тенденции, четко подчеркивался польский характер этого учебного заведения. Польские традиции были так сильны в кругу профессуры, что, как писал учившийся в университете Адам Гжимала-Седлецкий, даже романист Казимеж Моравский и философ Маурицы Страшевский искали способов, чтобы тему лекции приблизить к национальным проблемам. Исследование прошлого Польши, начатое после январского восстания Юзефом Шуйским, Михалом Бобжиньским, Станиславом Смолькой, Францишком Пекосиньским, Болеславом Уляновским, Тадеушем Войцеховским и другими, явилось фундаментом краковской исторической школы, которая причины упадка Польши искала в слабости строя старой Речи Посполитой. Эти теории имели определенное влияние на интеллектуальное развитие Выспянского и историческую проблематику его пьес, тем более что Шуйский, соавтор «Сумки Станьчика», был другом отца Выспянского, Францишека. Шуйский учил юного Станислава смотреть на трагедию неволи как на следствие наших собственных исторических ошибок, но если Шуйский в своей аргументации исходил из консервативных убеждений, то Выспянский склонялся к радикализму и антишляхетским настроениям. Однако, несмотря на влияние краковской школы, историю родины Выспянский видел глазами Матейки, воссоздавшего картины величия и мощи Польши. Ибо другим центром, во многом определявшим интеллектуальную атмосферу Кракова, была Школа изящных искусств, которую возглавлял Ян Матейко, тоже друг Францишека Выспянского. Матейко, связанный с руководителями краковской исторической школы и группировки станьчиков, хотя и поддерживал некоторыми своими живо-

писными работами деятельность этой группировки, тем не менее умел видеть не только вину предыдущих поколений (например, в «Рейтане»), но и исторические моменты триумфа и величия («Грюнвальд», «Прусская присяга»). Живописные работы Матейки вдохновили юношу Выспяньского на создание первых пьес и послужили как бы исходными сценами, с которых начинается действие (например, в его сценической картине «Баторий под Псковом»), их влияние на его драматургию было, пожалуй, большим, чем на живопись.

Наконец, третьим центром, воздействие которого распространилось далеко за пределы Кракова, был театр. Он был основан в 1809 году, но расцвет его начался с 1830 года, когда к руководству пришел Ян Мерошевский. После разгрома январского восстания театром руководила коллегия, во главе которой стоял Адам Скорупка, а позднее Станислав Козьмян. С этой поры театр стал одним из лучших в стране и смело конкурировал с варшавским театром «Розматосьи». Годы директорства Козьмяна связаны со становлением так называемой краковской школы, краковского стиля игры, благодаря которому выросла целая плеяда блестящих актеров. Еще будучи учеником, Выспяньский имел возможность наряду с часто приезжавшими в Краков Хеленой Моджеевской, Винценцы Рапацким, Болеславом Лешчинским видеть на сцене Антонину Хоффман, Людвика Сольского, «Собеслава» (Влодзимежа Быстшинского), Анну Калужиньску, Юлиана Запаловича. В период с 1885 по 1893 год, когда театром руководил Якуб Гликсон, больше заботившийся о коммерческом успехе, порочная политика в области репертуара пагубно сказалась на художественном уровне театра и подорвала доверие зрителей. Но уже начиная с 1893 года, когда театр стал работать в новом здании на площади Святого духа и его директором стал Тадеуш Павликовский, краковский театр достигает своего наибольшего расцвета. Правда, и до этого времени иногда наблюдалось оживление культурной жизни Кракова, но всегда не хватало одного — современности. И именно Павликовский широко открыл сцену для всех современных литературных и театральных направлений. В этот период Выспяньский был уже зрелым художником.

Краков восьмидесятих годов был городом общественных контрастов. Тон задавала аристократия. «Польский Гейдельберг и Оксфорд», как называли тогда Краков в связи с оживленной деятельностью Ягеллонского университета, был в то время Аркадией аристократии с Волыни, Подолья и Литвы, которая съезжалась в Краков на зимний сезон, чтобы затем отправиться дальше, в Вену, Карлсбад и Венецию. Ее праздный и роскошный образ жизни бросался в глаза на фоне нужды городского населения. В политике аристократия отстаивала программу лояльности в отношении трех стран-разделительниц, тем самым перечеркивая политическое единство нации и коллек-

тивные политические устремления. Лозунгом ее было внутреннее устройство на каждой из территорий, захваченных тремя странами, на принципах полной лояльности. Это был период глубочайшего упадка идей независимости среди имущих классов. Верх брал консервативный дух станьчиков, в то время как большинство профессоров Ягеллонского университета, впрочем, как и студенческая молодежь, было настроено глубоко патриотически. Пользовавшиеся тогда огромным влиянием Тарповский, Шуйский и Козьмян развораживали «знамена практичности», смысл которой сводился к осуждению коллективных выступлений. Шуйский открыто назвал свою группировку «добровольной пожарной охраной», которая призвана гасить безрассудный патриотический пыл.

В эти годы на политической арене появляются первые социалисты во главе с Игнацием Дашиньским. Они наряду с демократами из «Реформы» Михалом Балуцким, Казимежем Бартошевичем, Адамом Асныком, Добрыцким составляли прогрессивную группировку. Следует подчеркнуть, что именно один из членов этой группы — Дашиньский, руководитель социалистов, решительнее всех поддерживал Выспаньского в 1905 году, когда тот хотел занять пост директора краковского театра.

Атмосфера нарастающего политического равнодушия, пропагандируемого группировкой станьчиков, воспринималась особенно болезненно патриотическими кругами Кракова, гордившимися тем, что когда-то, до 1863 года, Краков был очагом конспирации и движения за свободу. Живое участие в январском восстании принимал дед Выспаньского по матери, Матеуш Роговский, принадлежавший к купеческому патрициату Кракова. В его доме на Крупничей улице отливались пули, в саду хранилось оружие для повстанцев, там же ночами проводилась строевая подготовка. Все это было организовано почти под носом у австрийской полиции благодаря помощи одного из ее работников, бывшего в то же время подпольным членом Жонда Народового. Он каждый раз предупреждал Роговского о возможности визита полицейских. Деятельность этого человека была раскрыта, и неожиданный обыск на Крупничей застал повстанцев в момент подготовки к восстанию. Все бывшие там, в том числе и сам Роговский, были арестованы. За помощь повстанцам Роговский был осужден и лишен всего недвижимого имущества. Сын Матеуша (дядя Выспаньского), Адам, тоже участник январского восстания, был сослан в Сибирь, откуда вернулся к семье, уже будучи стариком.

Семья Роговских отличалась литературными и художественными способностями. Две дочери Матеуша, Мария (по мужу Выспаньская) и Теодора (по мужу Васьювска), хорошо играли на пианино, писали стихи. Третья сестра, Иоанна (по мужу Станкевич), рассказывала, что Мария была обаятельной, красивой, остроумной, эмоциональной

и одаренной фантазией женщиной. В кругу же дальних родственников она слыла капризной, поскольку несколько раз накануне свадьбы расторгала обручение и, когда ее спрашивали, кого же она ждет, отвечала: «художника». Она действительно вышла замуж за художника-скульптора, Францишека Выспяньского, но, вопреки ее надеждам и мечтам, брак этот не сложился удачно. Францишек Выспяньский не стал большим художником, хотя ему нельзя отказать в одаренности, интеллигентности и серьезных творческих устремлениях. Дружба с такими выдающимися современниками, как Матейко и Шуйский, в какой-то мере могла служить подтверждением незаурядных качеств старшего Выспяньского. Но слабая воля и превратности судьбы не позволили этим качествам развиваться в полной мере. Францишек Выспяньский был учеником Генрика Коссовского, профессора краковской Школы изящных искусств. Он получил серьезное профессиональное образование, но, вероятно, из-за отсутствия серьезной художественной индивидуальности его произведениям не хватает оригинальности. Антони Васьковский, двоюродный брат Выспяньского, называет его «эпигоном классической школы Торвальдсена». Именно этой печатью классицистического эпигонства отмечены крупные скульптурные работы Францишека Выспяньского, такие, как бюсты Коперника и Длугоша, и самое серьезное его произведение — скульптурный портрет Каэтана Флоркевича. Неизлечимый алкоголизм и слабая воля не позволили Францишеку ни добиться серьезных творческих успехов, ни выбраться из постоянно преследовавшей его нужды. Обязанности, возложенные на него жизнью, значительно превосходили возможности заработка. Кроме жены, большой туберкулезом, он должен был содержать больную мать и сестру. Поэтому его творчество быстро превратилось в чисто ремесленный труд, что, впрочем, было уделом многих талантливых польских скульпторов, лишенных покровительства со стороны имущих классов. Ателье Францишека Выспяньского превращалось постепенно в мастерскую по производству гипсовых изделий, где он возился со своими подмастерьями над отливкой шаблонных, зато ходовых бюстов польских королей, гипсовых орнаментов и постаментов.

После свадьбы, состоявшейся 25 апреля 1868 года, молодые Выспяньские поселились в доме Матеуша Роговского на Крупничей улице, 27. Они занимали там мансарду из двух маленьких комнат. Мастерская Францишека помещалась на первом этаже. Через две недели после свадьбы дочери, 9 мая, смерть уносит Матеуша Роговского, обрекая семью на постоянные материальные невзгоды. Именно в этом доме на Крупничей 15 января 1869 года родился Станислав Выспяньский, которому в честь деда дано второе имя — Матеуш.

ОДИНОКОЕ ДЕТСТВО

Стасю Выспяньскому было три года, когда в жизни его родителей наступил тяжелый период, полный материальных и моральных тягот. Дом на Крупничей улице был наполовину собственностью вдовы Матеуша Роговского, наполовину собственностью его детей. Поскольку дом не приносил доходов, Роговская в 1872 году продала его, и Выспяньским пришлось покинуть его. Они переселились в дом Длугоша на улице Каноничей. Там родился второй сын Выспяньских — Тадеуш, но прожил он мало и еще младенцем умер от воспаления мозга. Как рассказывает двоюродный брат писателя Антони Васьковский, знавший подробности от своей матери, Францишек уже не мог сопротивляться алкоголизму. Все чаще происходили конфликты с женой, у которой по мере обострения туберкулеза развивалось нервное расстройство. Она не могла простить мужу разочарований, которые принес ей брак. Однажды Францишек ушел из дому и не появлялся там несколько дней. После долгих поисков Мария нашла его в ресторане на углу Гродской и Посольской улиц, в доме, где некогда жил Вит Ствош. Уступив уговорам, Францишек вернулся домой, но Мария чувствовала себя слишком оскорбленной его поведением, чтобы забыть обо всем и простить.

«Глубока должно быть была скорбь, страшен гнев и безгранично отчаяние молодой женщины, — пишет Васьковский, — коль скоро в превеликом возбуждении и гневѣ взбунтовалась ее молодая, всегда экзальтированная и поэтическая, а теперь издерганная, измученная, раненая душа... С проклятиями она столкнула с пьедестала новую и очень любимую художником скульптуру. Скульптура свалилась на пол, застывшая уже для отливки глина разлетелась вдребезги. Художник был в отчаянии: «Моя лучшая работа погибла!» Он сидел на обломках и плакал. Больше к этой композиции он не вернулся, а пить стал еще больше»¹.

Францишек Выспяньский занимает в истории скульптуры незначительное место, стихи же и музыкальные композиции Марии не выходили за рамки семьи, тем не менее увлечения и способности родителей создали в доме атмосферу искусства, они ввели маленького Стася в мир звуков и пластических форм, заложили основы его всесторонних художественных интересов, научили видеть мир сквозь призму искусства. Здесь сказалось скорее влияние матери, чем отца, который, все более уходя в алкоголизм, забывал о жене и ребенке. Мария Выспяньска, не дождавшись счастья в браке с созданным в мечтах «художником», всю свою любовь обратила на детей, а когда умер Тадеуш, отдала все свои чувства Стасю. Но эта горячая, экзальтированная любовь длилась недолго — 18 августа 1876 года, на тридцатом году жизни, Мария Выспяньска умерла от туберку-

деза, оставив мужу семилетнего сына. Однако она сумела передать сыну любовь к поэзии и музыке, которая с такой силой позднее проявилась в его драматургических произведениях.

Смерть матери была для ребенка событием трагическим, она сказалась на формировании его психики и отношения к людям. Может быть, его привязанность к матери была большей, чем это обычно бывает, поскольку она складывалась в исключительной ситуации, в какой оказалась Мария Выспяньска, несчастная, измученная болезнью, забытая мужем, отдавшая себя исключительно ребенку. На переживания Выспяньского после смерти матери и в более позднее время проливает определенный свет письмо, написанное им Каролу Машковскому 16 сентября 1892 года, когда ему было двадцать три года. В этом письме он с тоской и отчаянием вспоминает любовь матери и отсутствие со своей стороны должной нежности к ней. Размышляя о недавно умершем брате Кароля Машковского, Станиславе, он припоминает разговор своего дяди с женой об отношении Станислава к матери.

«Что я пережил тогда, услышав это... — шепчет Выспяньский, — я вспомнил в ту пору, что я не был таким к своей матери... что был мал тогда, чтобы проявить к ней нежность... что я мысленно улетаю далеко и гонялся сам не знаю за какими фантазиями... А позднее, когда я созрел для душевной нежности к матери, мне уже некому было подарить ее. И когда я смотрел на твоего брата, мне казалось, что только мать можно так любить, и как же я завидовал ему, услышав слова дяди: «А знаешь, Иоася, как она любила своего Стася». Мне захотелось плакать, вспомнив, что и моя мама любила меня... а я этого чувства не понимал в ту пору [...] И это для меня уже невозвратно. С глазами, полными слез, я побежал тогда в темную зеленую гостиную, мне хотелось быть одному... предаться печали, что нет уже для меня такой любви». Ему казалось тогда, что он видит мать: «...я узнавал среди духов... знакомое лицо... локоны, голубые, большие, ясные глаза... белую кофточку с пышными рукавами, какие носили в шестьдесят третьем году, черный лиф, длинную черную юбку. Я узнал ее, но напрасно протягивал руки, видение исчезало во мраке [...] Ты спрашиваешь себя, зачем я это пишу. Увы, никогда я не думал об этом больше, чем теперь... Этим я хочу сказать тебе, что никогда никто из вас не поймет меня, потому что у вас есть живое существо, которое по-настоящему научиться любить может только тот, кто его потерял. О, сколь болезненно для меня это воспоминание»².

Это единственное в сохранившейся переписке Выспяньского воспоминание о матери связано с его мало известной и частично уничтоженной живописной композицией. В Париже, в то самое время, когда он писал Машковскому свое взволнованное письмо, он начал набрасывать картину, закончена она была уже по возвращении в Краков

и экспонирована на варшавской выставке в 1895 году под названием «Драма семьи». На осенней выставке в Кракове она называлась «Последние минуты», а еще позже — «Смерть матери художника». Картина изображала женщину в постели, а перед кроватью две коленапрклоненные фигуры: женщину (очевидно, Иоанну Роговскую) и мальчика, Станислава Выспяньского. Рука матери лежит на правом плече мальчика, с другой стороны его обнимает тетка. На спинку кровати опирается мужчина, закрывший лицо руками (вероятно, Францишек Выспяньский). В центре картины изображена фигура ангела смерти с крыльями и косой. Выспяньский вырезал позже эту фигуру, расстроенный рецензиями критиков, и поделил таким образом картину на две части. Часть картины с изображением матери и сына всегда висела в его спальне, в доме на улице Криводедской. Генрик Опеньский описал ее следующим образом: «На ложе лежит еще молодая женщина с восковым исхудалым лицом. У ложа, укрыв лицо в руках, стоит на коленях мальчик. Над ними видны темносиние крылья ангела смерти»³.

Выспяньска, умирая, доверила Стася опеке своей сестры, Иоанны Роговской, но, прежде чем Иоанна смогла выполнить ее последнюю волю, прошло несколько долгих лет, которые мальчик провел в убогом и запущенном жилище отца. Францишек Выспяньский, сам нуждавшийся в помощи, не заботился о ребенке и не умел вызвать в нем сочувствия. Мальчик ощущал, что отец стал причиной всех несчастий любимой матери. Равнодушие отца усиливало неприязнь и разочарование, которые усугубляли боль мальчика.

На протяжении нескольких лет мальчик был совсем одинок, и, как видно из письма к Машковскому, это чувство оторванности от людей он сохранил и в последующие годы. Печаль одиночества, пережитого ребенком, оставила неизгладимый след в его душе.

Этот долгий период печального детства мальчик провел преимущественно в скульптурной мастерской своего отца, у подножия Вавеля. Мастерская казалась ему очень мрачной, и часто он со своим кузенком и другом детских забав, Зеноном Парви, отправлялся за цветами и травами и украшал ими мастерскую, раскладывая их между скульптурами. В 1903 году, уже будучи известным поэтом, он писал об этой мастерской:

«Близ Вавеля была та мастерская:
зал выбеленный и высоко — своды,
там жили в полудреме изваянья;
ребенок, робко в их толпе бродил я.
В твореньях зрелых позже воплотил я
и чувства смутные и очертанья:
душою глину я постиг в те годы,

мне липовое дерево являлось
резною исполинскую фигурой»*.

Как вспоминает учитель Выспяньского В. Лябуда, первые годы после смерти матерм Стась был не в меру серьезным, грустным, меланхоличным ребенком с бледным личиком. Он почти никогда не улыбался, не принимал участия в играх сверстников, мог часами просиживать в пустой комнате, о чем-то размышляя или рисуя.

В детские годы начался близкий контакт Выспяньского с Вавелем. Мастерская отца находилась на тихой улочке в доме Длугоша, и окна ее выходили прямо на замок. Склоны Вавеля стали для мальчика тем, чем для других детей двор их дома. Близости Вавельского замка Выспяньский обязан первыми детскими переживаниями, на эмоциональной основе которых выросло художественное восприятие краковской архитектуры. В доме Длугоша, как вспоминает Станислав Эстрайхер, Выспяньский впервые познакомился с пьесами Шекспира. Позже в работе о «Гамлете», когда поэт пытался теоретически обосновать свое чисто польское и даже краковское восприятие трагедии Шекспира, очевидно, именно воспоминания об увлечении Шекспиrom в детстве продиктовали ему следующие слова: «если эта трагедия должна быть у нас поставлена, то именно в Кракове [...] Какой же замок вы представляете? [...] По какой же галерее часами привык ходить принц Гамлет? [...] Вы видите его: вот он с книгой в руке идет по верхней галерее королевского дворца Ягеллонов. Вы видите его: вот он в полночь подходит к страже, там на террасах Вавеля около Любранки, недалеко от казимировской части замка его ждет друг Гораций».

Учиться Стась начал в школе при учительской семинарии Анджел Юзефчика. Она помещалась в доме Ляриша на углу Брацкой улицы и Францисканской площади и пользовалась репутацией серьезного учебного заведения. Выспяньский ходил в школу вместе со Станиславом Эстрайхером, Юзефом Мехоффером и Генриком Опеньским. И если в пустой и запущенной квартире отца мальчика охватывала тоска, то в школе он чувствовал себя превосходно. Здесь в полной мере развивались его жизненная энергия и буйная фантазия. Вот что вспоминает Эстрайхер: «Выспяньский был несравненным выдумщиком шуток и оригинальных игр [...] И в классе и на переменах он отличался фантазией и веселостью. Это он придумал игру для перемен, когда одна часть класса изображала плебеев, а другая — рим-

* Цитаты из стихов, рапсодов и пьес (кроме пьес «Легенда», «Варшавянка», «Мелеагр», «Проклятие», «Свадьба», «Освобождение», «Ноябрьская ночь», которые цитируются по изданию: *Выспяньский С.* Драм. М., 1963) даны в переводе С. Свяцкого.

ских патрициев. Плебеи и патриции сражались из-за кафедры, которую пытались захватить плебеи».

Учителем в классе Выспяньского был музыкант Кароль Немчик, который обучал детей каллиграфии, арифметике, польскому языку, немецкому и пению. «Мы пели,— вспоминает Эстрайхер,— Немчик аккомпанировал на скрипке; тот, кто фальшивил, получал по голове смычком»⁴.

Любовь к музыке, унаследованная от матери, под влиянием учителя укреплялась, тем более что Стась разделял ее с другом, Генриком Опеньским, обучавшимся игре на скрипке.

В начале сентября 1879 года Выспяньский, которому шел тогда десятый год, вместе с Мехоффером, Эстрайхером, Опеньским и еще несколькими товарищами перешел в старейшую польскую гимназию святой Анны, называвшуюся еще гимназией Новодворского. Директором ее был Игнацы Ставерский, крайне боязливый и лояльный в отношении властей, зато среди учителей были люди, настроенные глубоко патриотически, например филолог Ян Чубек, полонист Теофиль Земба, ученик Кремера и автор «Эстетики», географ и этнограф Бронислав Густович, античник Войцех Рыпель, историк Юлиан Миклашевский. Их профессиональная квалификация и патриотические настроения обеспечивали высокий уровень знаний и оказывали большое воспитательное воздействие на учеников. Насколько серьезно занимались мальчиком дома его бабушка со стороны отца и тетка Альбина Выспяньска, на основе имеющихся материалов судить трудно. На Каноничей улице Стась жил до 1880 года, в 1880 году Иоанна Роговска вышла замуж за Казимежа Станкевича и взяла мальчика к себе на улицу Коперника.

Переезд оказался очень полезным для мальчика. Освободившись от влияния алкоголика отца, он обрел родной дом, где был окружен самым сердечным вниманием. С этого времени мальчик становится более живым, веселым и дома. У Станкевичей царил атмосфера горячего патриотизма. Казимеж Станкевич, участник тайных организаций на территории Галиции, долгие годы проведенный в тюрьмах Австро-Венгрии и помнивший восстания 1831, 1846 и 1848 годов, был человеком широких интересов. В доме Станкевичей часто бывали Ян Матейко, Владислав Лушчкевич, Юзеф Шуйский, Эдвард Брудzewский. Под влиянием этих людей, глубоко интересовавшихся историей Польши, Выспяньский начинает знакомиться с историческими трудами Калинки, Кубали и Шуйского. Его волнует романтическая поэзия, он отмечает в своих записных книжках и дневниках все, что считает полезным для себя в области музыки, изобразительного искусства, литературы и истории. С карандашом в руке он посещает Вавель, Скалку, Мариацкий костел. В Национальном музее Выспяньский копирует старые портреты, делает зарисовки оружия, доспехов

и скульптур. Большинство этих зарисовок относится к 1877—1890 годам.

Самый ранний из альбомов с зарисовками датируется 1876—1879 годами, когда он жил еще с отцом. Первые попытки рисовать мальчик делал, просто подражая отцу. Это были еще неумелые и не предсказывавшие большого таланта рисунки. Первым свидетельством о серьезной художественной одаренности, может быть пробужденной и культивируемой теткой, Иоанной Станкевич, был маленький альбомчик, содержащий четырнадцать рисунков, с написанным на первой странице посвящением: «Любимой тете Станислав Выспяньский 1880». Темой этих первых работ, милых, но еще мало самостоятельных, были пейзажи, виды деревенских хат и усадеб. Мысль подарить тетке альбом рисунков родилась, вероятно, в порыве признательности Иоанне Станкевич, которая показала ему краковские музеи и памятники старины, объяснила их историческое значение и подсказала мысль запечатлеть их в рисунках.

Уже в этот период детства у мальчика обнаруживается широкий круг интересов. Раньше всего проявился и был самым сильным интерес к театру. Когда Стасю исполнилось десять лет, он соорудил маленький макет сцены с кулисами. В тринадцать лет он посещает все премьеры в театре, а происходили они каждую субботу. Забившись с приятелями в так называемый стоячий партер, в глубине зрительного зала, под балконом первого яруса, он до самозабвения ушивался магией театра. Возвращаясь домой, он рассказывал содержание пьесы, критиковал или хвалил актеров и, если пьеса нравилась, утрашивал тетку и дядю пойти с ним на спектакль еще раз. Больше всего ему нравились драмы и трагедии. В своих записях, касающихся воспитания и образования Выспяньского, Иоанна Станкевич отметила: «В двенадцать лет он превосходно знал трагедии Шекспира и каждый вечер рассказывал нам о них. Мы оба слушали его, радуясь в душе его пониманию смысла и красоты. В то время в Кракове гастролировала Моджеевска. Мы отправили его на «Марию Стюарт», чтобы привить ему вкус к зарубежной литературе. Сразу же после спектакля он выучил весь III акт «Марии Стюарт» и превосходно знал его наизусть»⁵.

Когда в Кракове выступала Моджеевска, мальчик забрасывал не только учебники, но и рисунки, весь его интерес сосредоточивался на пьесах, в которых она играла, он читал их и учил наизусть ее роли. После каждой субботней премьеры юные театралы собирались в воскресенье у кого-нибудь из приятелей (чаще всего у Эстрайхера) и, горячо споря, старались воспроизвести то, что накануне видели в театре. Они приносили из своих домов старые занавески, платья, плащи и из всего этого пытались соорудить костюмы, а Выспяньский и Мехоффер по памяти рисовали важнейшие сцены и костюмы perso-

нажей. От подражательства кружок друзей попробовал перейти к самостоятельным постановкам и организовал школьную труппу. «Звездой» труппы был Яцек Новицкий, обладавший хорошим голосом. Выспяньский играл преимущественно женские роли. Когда он учился в четвертом классе гимназии, школьная труппа поставила «Кейстута» Аспька. Выспяньский играл в этой пьесе роль Альфа, кроме того, он вместе с Мехоффером придумал и изготовил костюмы. В пятом классе Эстрайхер написал пятиактную драму «Жертвы короны» о трагической истории сыновей короля Эдуарда. Выспяньскому предстояло сыграть в ней герцога Йоркского. Он сделал наброски костюмов и начал писать декорации, но дальше репетиций дело не пошло, и премьера «кровавой» трагедии так и не состоялась.

Любительские спектакли, вносящие столько разнообразия в жизнь молодежи и служившие поводом для демонстрации «польского духа», устраивались на гимназических утренниках и вечерах. По случаю пятисотлетия объединения Польши с Литвой Выспяньский и его друзья устроили утренник, на котором исполнялся пятый акт драмы Шуйского «Королева Ядвига». Выспяньский и Мехоффер написали задник, изображавший статуи Ядвиги и Ягелло, и на фоне этого задника сыграли сцену, в которой Ядвигу исполнял Эстрайхер, а Вильгельма — Выспяньский. Один из приятелей Выспяньского писал позднее: «Выспяньский играл с таким жаром, что Шуйский на небе заплакал». Выспяньский выступил в том же, 1886 году еще раз. На утреннике 7 декабря в память Мицкевича, культ которого был очень силен среди краковской молодежи, были сыграны III часть «Дзядов» и сцена у подножия башни из «Конрада Валленрода». Выспяньский исполнил небольшую роль Сузина в «Дзядях» и роль Альдоны.

«...Декламация Выспяньского, — пишет Эстрайхер, — отличалась романтической манерой. В классе мы называли его «графиней Орсино» (из «Эмилии Галотти» Лессинга), потому что эту роль он декламировал с особым энтузиазмом во время коллективного школьного чтения»⁶.

В 1886 году Выспяньский впервые сам попробовал создать произведение для сцены. Это был драматический опыт под названием «Баторий под Псковом», написанный под впечатлением картины Матейки, первая из его многочисленных попыток перенесения творчества Матейки на сцену, первый сигнал одержимости творчеством этого художника, которая не покинет Выспяньского всю его жизнь и как драматурга и как театрального художника. Исключительная драматичность и театральность расположения многофигурных композиций Матейки пробудили в Выспяньском скрытый до тех пор сценический инстинкт и породили сценическое переживание творчества художника. Непосредственное же влияние Матейки привело к осоз-

349750

нанному намерению посвятить себя живописи. Обаяние Матейки, бывшего частым гостем в доме Станкевичей, действует на Выспяньского всепокоряюще. Выспяньский делает многочисленные копии картин почитаемого мастера («Пшемыслав», «Кохановский», «Баторий под Псковом»). Альбомы зарисовок и записи Выспяньского дают возможность проследить развитие его художественной одаренности. Третий его детский альбом — это своего рода графический дневник прогулок по Кракову в 1884—1885 годах, когда он был учеником гимназии святой Анны. Альбом содержит серию карандашных зарисовок исторических персонажей (Малаховского, Хозиуша, Катажины Австрички, Ходкевича, Браницкого и других), сделанных во время визитов к директору Национального музея Лущкевичу. Готические и ренессансные надгробия и портреты краковских епископов — результат экскурсий по доминиканским и францисканским монастырям, наконец, зарисовки портретов и доспехов времен короля Яна III — плод посещения «Выставки памятников эпохи Яна III», которая была для Галиции большим событием и своего рода политической манифестацией. Рисунки выполнены тщательно и с подробностями деталей, достойными поклонника таланта Матейки. На доспехах и оружии Яблоновского, Ржевуского и Собеского прорисована с необыкновенной точностью каждая пластиночка, на рисунке с портрета Якуба Собеского кисти Франсуа де Труа отнесен каждый локон парика. Далее следуют рисунки с портретов Марысенки Собеской с детьми, Зыгмунта Августа и Боны, а далее кондотьеров на конях, солдат из «Триумфа Цезаря» Мантеньи и скульптур Яна Ствоша. К школьным временам относится и очень робкий карандашный портрет гимназического сторожа Яна Гвоздзя, а 1884 годом датируется перовой рисунок, изображающий урок математики профессора Вратца. Но эти портретно-сатирические наброски с натуры представляют собой исключение, Выспяньского интересуют главным образом произведения искусства и история.

«В 1880 году был создан Национальный музей в Сукеницах, — пишет Эстрайхер, — и Выспяньский стал постоянным его посетителем... В то время он находился под сильным влиянием матейковского гения и его восприятия истории»⁷.

Большое влияние на Выспяньского оказала историческая литература. Как вспоминает Эстрайхер, Выспяньский «поглощал исторические романы Крашевского, которые он перечитывал по несколько раз, а потом и Сенкевича». Вместе с Эстрайхером они читали Шекспира. Благодаря Войцеху Рыпелю, профессору классической филологии, который был почитателем латинских и греческих классиков и умел внушить свои увлечения ученикам, Выспяньский читал Гомера, Софокла, Эсхила, что впоследствии вылилось в интерес к античности. Профессор Молиц, обучавший немецкому языку и немец-

кой литературе, читал со своими учениками Лессинга, Шиллера, Гёте. В 1885/86 учебном году он задал ученикам домашнее сочинение на тему «Место действия в «Германе и Доротее» Гёте». Выспяньский разработал тему так, что у него Герман сопровождает Доротею по городу и описывает его достопримечательности. Сочинение написано гекзаметром и свидетельствует о ранних склонностях будущего поэта к стихосложению. Это сочинение пропало, но сохранилось другое его ученическое сочинение, в котором он комментировал шиллеровскую «Песню о колоколе». Выспяньский начинает сочинение описанием рая, который человек утратил много веков назад и с тех пор бродит по свету в окружении духов зла и добра. Персонажами в его сочинениях были Каин, Сулла, Нерон, Калигула. Выспяньского как почитателя великих классических традиций легче понять, если проследить темы его школьных сочинений: «Гомер и его произведения», «Антигона», «Действие в «Электре» Софокла», «Отношение «Ифигении» Гёте и «Мессинской невесты» Шиллера к античной драме», «Три драматических единства», «Греция и римляне». Античность в этих сочинениях воспринимается не только сама по себе, но и через многочисленные традиции, особенно романтическую, причем большую роль в них играли концепции немецких классиков и романтиков. Знание античной литературы, вынесенное из школы, позволило Выспяньскому позднее черпать мотивы из этого универсального запаса. Он был влюблен в Гомера, первая известная поэма Выспяньского была написана как классное сочинение, заданное преподавателем польского языка доктором Теофилом Зембой, и называлась «Гомер — Вергилий». В ней сравнивались создатели «Илиады» и «Энеиды». Поэма Выспяньского состоит из двух частей, в первой автор рассказывает о Гомере и излагает содержание «Илиады», во второй изображает Италию времен императора Августа, насыщенную греческой культурой, страну, где «господин был ласков, а народ его счастлив».

Необыкновенно восприимчивый ум Выспяньского позволял ему перенимать у самых одаренных его коллег их интересы и извлекать полезное для себя. Увлечение театром он разделял со Станиславом Эстрайхером, потомком старой профессорской семьи. Отец Станислава, Кароль, был создателем известной эстрайхеровской библиотеки польской печати (продолженной его сыном), а также автором труда «Театр в Польше». Станислав Эстрайхер, которому мы обязаны ценными сведениями о юности Выспяньского, стал позже юристом и публицистом, профессором западноевропейского права в Ягеллонском университете. В доме Эстрайхеров Выспяньский приобрел не только много ценных сведений о книгах и театре, но и всесторонне обогатил свои познания.

Одним из самых преданных друзей Выспяньского, разделявшим с ним еще детскую увлеченность театром, был Казимеж Брудзевский.

Посещение театра, изготовление декораций (Брудzewский хорошо рисовал), попытки любительских постановок — все это проходило при участии Казика. В доме Казика в Корабниках Выспяньский проводил праздники и каникулы вплоть от отъезда за границу (немалую роль в этом сыграло то, что он был влюблен в сестру Казимежа, Анну). Там он рисовал пейзажи, полевые цветы, деревенских ребятишек. В письмах Выспяньского из Парижа, адресованных Станкевичам, полно вопросов, касающихся Корабников, о которых он тосковал за границей.

Сердечными друзьями Выспяньского были также ставший потом известным художником Юзеф Мехоффер и Генрик Опеньский, будущий композитор и музыковед. Станислав брал уроки игры на фортепиано у сестры Генрика, но, замученный техническими трудностями, забросил занятия, убежденный, «что когда-нибудь наверстает упущенное путем какой-либо своей собственной музыкальной техники», — так вспоминал позднее Опеньский. Уже в детстве Выспяньский проявлял страсть ко всякого рода реформам, он хотел изменить и технику игры на фортепиано, но к прерванным музыкальным занятиям так и не вернулся. Опеньский видел в Выспяньском человека с выдающимися музыкальными способностями, отмечал его интересные мысли о «мире тонов» и был убежден, что если бы Выспяньский «имел возможность овладеть техникой игры, то сам бы написал музыку к своим песням»⁸.

О музыкальных интересах Выспяньского свидетельствуют его записки о музыке. В них чувствуется реакция на беседы и споры с Опеньским, а может быть, и далекое эхо музыкальных склонностей матери. В дневнике, относящемся к 1885 году, мы находим интересные наблюдения, касающиеся жизни и творчества немецких композиторов периода романтизма. Выспяньский размышлял о том, как явления жизни преобразуются в психике композитора, как музыка, выражая движение чувств, связана с тем, что вызывает эти эмоции, наконец, как музыка соотносится с другими формами искусства. Записи касаются творчества Шумана, Шуберта, Вагнера и Верди. Наиболее подробны записи о Шумане. Это не наблюдения музыканта-профессионала, а скорее отображение наиболее драматических моментов из жизни композитора, моментов, которые находили отклик в душе будущего драматурга, поэта благодаря их сходству с его собственными переживаниями. Глубокий интерес у шестнадцатилетнего Станислава вызвали отрывки писем Шумана к матери, свидетельствующие о характере его творчества, а также проблема выразительности его музыки. Выспяньский приводит обширные цитаты из писем, подчеркивая наиболее поразившие его мысли. На одной странице дневника он делает выписку из письма Шумана, которая вводит нас в существо его собственных переживаний:

«В эти дни я столько мыслей излил на бумагу, что даже немного ослаб; я готов, как соловей, петь до изнеможения и беззаветно [...] Верь мне, я умею ценить твое сердце, полное любви и забот о будущем сына, но знай, что я, *тщательно изучив свое прошлое, сохраню в нем только то, что мне в будущем может придать сил и мужества*» *.

Трудно теперь сказать, что в этих записях он отмечал для себя, а что для Опенского, однако они свидетельствуют об очень личном отношении к музыке Шумана, о желании понять его творчество и изучить его истоки. В связи с анализом творчества Шумана Выспяньский дает короткие сравнительные характеристики других композиторов, отмечая выразительность и настроение их музыки. Из этих записей видно, что его интересовала также и опера, которую он не имел возможности услышать со сцены, поскольку в Кракове оперного театра не было. «Музыка Верди, — пишет он, — слишком эффектная, слишком декоративная и сугубо чувственная, так что именно на чувства она прежде всего и действует...» Далее он приводит слова Шумана о «Лозенгрине» Вагнера: «Это музыка, которая придется по вкусу особенно художникам». Выспяньский комментирует это высказывание: «Не хотел ли Шуман этим сказать, что Вагнер насилует музыку, желая превратить ее в то, чем является поэзия, а отчасти и живопись?»⁹

Это очень вдумчивое и оригинальное замечание шестнадцатилетнего юноши свидетельствует о том, что Выспяньскому были известны теории Вагнера относительно драмы и музыки, что он познакомился с ними еще в гимназические годы, а не, как считают некоторые его биографы, только в Париже.

Для Выспяньского и его друзей Вагнер был создателем увертюры «Полония», написанной на темы польских патриотических песен, и энтузиастом ноябрьского восстания, что, естественно, поддерживало интерес к его драматургическим теориям.

Рассуждения Выспяньского о творчестве Вагнера, записанные в дневнике, свидетельствуют о критическом отношении, чувствуется, что юный художник смотрит на Вагнера глазами Шумана. Характер его комментария к замечанию Шумана позволяет допустить, что Выспяньский знал отношение Шумана к музыке Вагнера. Шуман упрекал Вагнера в изъянах в гармонии и хоральной технике и утверждал, что он «даже четырех тактов не может написать хорошо». Отсюда, возможно, проистекает выражение «Вагнер насилует музыку», в котором проявляется стихийное ощущение творческого темперамента этого композитора, на первое место ставившего драму.

Только спустя несколько лет Выспяньский услышит произведения Вагнера со сцены и тогда станет поклонником его программной музы-

* Курсив Выспяньского.

ни, ломающей франко-итальянские каноны, музыки, стремящейся оперировать содержанием наперекор формалистическим ухищрениям. С этого времени у Станислава Высяньского просветился интерес к операм Вагнера как театральным произведениям, в которых возможно слияние в единое целое музыки, поэзии и живописи. Его первые драматические опыты будут именно оперными либретто вагнеровского типа.

Музыкальные интересы Высяньского в годы ранней юности, а также определенные способности, унаследованные от матери, оказали влияние не только на характер его первых драматических произведений, но и определили «музыкальность» всего его драматического творчества.

УЧЕБА И ПЕРВАЯ ПОЕЗДКА ЗА ГРАНИЦУ

Весной 1887 года Высяньский сдал выпускные экзамены и вскоре отправился в первое свое самостоятельное путешествие по восточным районам Малой Польши. За неполные две недели он посетил Львов, Драгобыч, Рогатин, Станиславув, Богородчаны и Галич, но от переутомления почувствовал себя неважно и вынужден был прервать поездку. Несколько недель больной Станислав провел во Львове у Хешпов, друзей Станкевича, затем, не совсем оправившись, вернулся в Краков. Во время этой короткой поездки он перерисовал десятки церквей, иконостасов, скульптур, орнаментов, полихромий и надгробий. Эти рисунки снискали высокую оценку Матейки и Лушчкевича. В них чувствовался значительный прогресс во владении рисунком, и практически этот альбом стал первой работой, имеющей художественную ценность.

В сентябре того же года Высяньский поступил в краковскую Школу изящных искусств, чтобы изучать живопись под руководством Матейки, Лушчкевича, Яблоньского и Цинка. Правда, как вольнослушатель посещать Школу изящных искусств он начал в 1884 году, будучи еще гимназистом. Эти посещения не пропали даром, и в 1887 году он был принят сразу же на второй курс. Он сделал столь значительные успехи в рисунке гипса, что в том же академическом году был переведен на третий курс, где занимались уже рисунком живой природы. Практически Высяньский обучался в Школе изящных искусств лишь в 1887—1890 годах, хотя формально числился студентом Школы вплоть до 1895 года, то есть все время зарубежных поездок. Занятия в Школе охватывали тогда рисунок, обнаженную природу, академическую природу, обнаженную природу при вечернем освещении, композицию, перспективу, анатомию и учение о стилях. Особых успехов он достиг в художественных дисциплинах и в учении о стилях. Его высоко ценили также за трудолюбие и упорство.

Обычно много говорят о всесторонней одаренности Выспяньского, но как-то мало подчеркивают его всестороннюю образованность. Тяга к образованию и трудолюбие привели его на философский факультет Ягеллонского университета, куда он поступил в том же 1887 году. Там он изучал главным образом историю искусства, литературу и историю, слушая лекции Мариана Соколовского (история искусства), Дембиньского, Станислава Смольки, Левицкого (история Польши и Рима), Станислава Тарновского (история польской литературы), Зембы (Данте), Закшевского (история Великой французской революции). Шуйского уже не было в живых, но теории краковской исторической школы продолжали Станислав Смолька, Болеслав Уляновский, Михал Бобжиньский, Тадеуш Войцеховский, Кароль Потканьский. Их взгляды оказали определенное влияние на Выспяньского, особенно на первом этапе творчества. После 1901 года он начал склоняться к взглядам новой «варшавско-львовской» школы, которая вносила определенные поправки в выводы предыдущих исследований, пытаясь доказать, что причины упадка Польши следует искать и в ее завоевателях.

Однако основным предметом для Выспяньского оставались лекции по истории искусства, яркие и умело преподносимые профессором Соколовским, который много сделал для Кракова. Он организовал Музей Чарторьских, упорядочил собрание библиотеки (благодаря чему Выспяньский мог изучать также и иностранные издания, касающиеся творчества Рафаэля, Джотто, Боттичелли, Дюрера), был инициатором создания «Эстетического кружка», секретарем которого стал Выспяньский. В этом кружке Выспяньский прочел несколько лекций о художниках, выставившихся в краковском Обществе изящных искусств, а именно о творчестве Петра Стахевича, Яна Матейки, Юлиуша Коссака и Яцека Мальчевского, а также лекции об итальянском влиянии на искусство Ренессанса в Польше, о бронзовых памятниках Кракова и полихромии Мариакского костела. Отмечая самостоятельность научных взглядов Выспяньского, нельзя игнорировать то влияние, которое оказали на формирование его интересов в области истории искусства Соколовский и другой видный историк искусства Владислав Лущкевич. В 1888 году Лущкевич взял Выспяньского художником в экспедицию по инвентаризации памятников искусства в Опочне, Дзевнице и Кельцах. Во время второй поездки, организованной Школой изящных искусств, Лущкевич и студенты, среди которых были Мехоффер, Машковский и Выспяньский, посетили многие места в окрестностях Старого и Нового Сонча. Позднее некоторые материалы были опубликованы в «Докладах по истории искусства». В конце июля, когда экспедиция официально была закончена, Выспяньский сперва вместе с Юзефом Мехоффером, а потом один продолжил поездку, делая рисунки в трех альбомах, два из

которых были куплены у него кружком реставраторов. Один из трех альбомов, сохранившийся до наших дней, содержит зарисовки главным образом готических памятников, а также несколько пейзажных эскизов.

По воспоминаниям Эстрайхера, во время учебы в университете Выспяньский прочел много произведений французской, русской и скандинавской литературы, которые он нашел в богатой библиотеке Станкевичей. Интерес к литературе с ним разделял Люциан Рыдель, его одноклассник по гимназии, закончивший курс обучения годом позже, с которым Выспяньский подружился в университете. Из дома Рыделей, как и из дома Эстрайхеров, Выспяньский вынес много для себя полезного. Отец Люциана был профессором Ягеллонского университета, мать — дочерью известного филолога Юзефа Кремера. Дух благородной кремеровской гуманистики формировал в доме Рыделей весь стиль их жизни и мышления. В немалой эрудиции Люциана и его поэтических способностях все видели задатки будущего писателя. Выспяньский на первых порах тоже предсказывал ему будущее большого драматурга и поэта. Во время учебы в университете Рыделем были написаны исторические драмы «Самуэль Зборовский», «Костюшко» и драматическая сцена «Мачейовице». Живя в Париже, Выспяньский часто в своих письмах заставлял Рыделя работать. Неоправданные надежды привели Выспяньского к суровым суждениям о друге, может быть даже слишком резким. Своеобразная атмосфера дома Рыделей, атмосфера «буржуазного патрициата», как определял ее Гжымала-Седлецкий, «соединенного с тепличным духом научности», атмосфера дома, «непоколебимые этические, гражданские и национальные принципы которого были обязаны традициям рода»¹, была противоположной духу декадентской краковской богемы и, может быть, именно этим больше отвечала Выспяньскому с его прирожденным чувством жизнеутверждения.

Поступая в университет, Выспяньский строил планы защиты докторской диссертации. Однако все время что-то мешало осуществлению его планов. Осенью 1889 года Матейко привлек его к работе по росписи Мариацкого костела. Выспяньский прервал учебу в Школе изящных искусств и продолжил обучение под руководством Матейки. Когда он вернулся из поездки по Малой Польше, работы над полихромией отреставрированной уже пресвитерии костела были в полном разгаре. Приглашенный Матейкой для участия в работе, Выспяньский выполнял некоторые картоны по проектам Матейки, осуществлял надзор за выполнением работ, а в свободные минуты рисовал. В альбоме эскизов, относящемся к этому времени, мы находим прекрасные рисунки, изображающие рабочих на лесах, мелкие архитектурные детали костела, фрагменты алтаря Вита Ствоша, эскизы украшений и орнаментов. Это своего рода свидетельство напряженного труда,

продолжавшегося с рассвета до позднего вечера в течение семи месяцев. Целью реставрации Марицацкого костела, предшествовавшей работам над полихромией, было возвращение первоначальной готической чистоты стиля. Для Выспяньского такая работа имела огромное значение. Он впервые столкнулся с декоративным оформлением высокого стиля, причем с оформлением творческим. Функции его были чрезвычайно ответственны, поскольку он, по существу, руководил всеми живописными работами после ухода художника-декоратора Томаша Лисевича, который, повздорив с руководителем реставрационных работ Тадеушем Стрыньским, покинул свой пост. Матейко доверил выполнение трафаретов Мехофферу и Выспяньскому. Приняв на себя функции Лисевича, Выспяньский постепенно втягивался и в другие работы. После отъезда Мехоффера, работавшего в костеле недолго, он стал основным помощником Матейки и Стрыньского. Матейко даже доверял ему исполнение некоторых мелких деталей полихромии. Наибольшее участие выпало на долю Выспяньского в работе над «Литанией ангелов», главной частью полихромии. Матейко, когда у него не оказалось моделей для исполнения головок херувимов, которые должны были украшать глифы окон, поручил Выспяньскому найти подходящие модели среди уличных и деревенских детей. Работа над полихромией поглощала массу сил, если учесть, что надо было спроектировать и написать пятьдесят девять картонов, а сам Матейко сделал только около двух десятков. И здесь помощь Выспяньского далеко выходила за рамки возможностей других художников, работавших исключительно для заработка.

В 1889/90 академическом году в учебных документах Выспяньского вместо оценок фигурирует запись: «Был занят росписью Марицацкого костела, работал под руководством директора Матейки». Но год не был потерян впустую, наоборот, таких успехов он не добился бы в Школе, занимаясь академической натурой. Кроме того, работа над полихромией сочеталась у него с изучением истории искусства, особенно с изучением готики, итальянского и немецкого Ренессанса и его влияния на искусство Кракова и Малой Польши. Однако наиболее важной для его живописи и пробуждающихся склонностей к декоративной живописи в новом стиле была работа над полихромией Марицацкого костела.

На полихромии Марицацкого костела были обращены тогда взоры всей культурной Польши. Она вызвала тысячи писем и комментариев, поскольку очень существенно отличалась от предыдущих работ Матейки. Некоторые считали ее даже чудачеством седовласого художника. На фоне культурных течений того времени она несомненно была чем-то новым. Есть много верного в мнении, что Матейко как декоратор Марицацкого костела сыграл у нас ту же роль, какую

на Западе сыграли прерафаэлиты»². Вышнянский кроме цветных вариантов «Литании ангелов» разработал еще картоны с гербами и спроектировал вместе с Мехоффером несколько витражей для бокового окна. Кроме того, он изучал в свободные минуты растительную готическую орнаментику. Участие в работах по росписи костела зарождало в его душу мечту о декоративной живописи, которая оперирует большими плоскостями стен и может создать из них новое пластическое единство. Руководствуясь такими творческими планами, он будет разрабатывать впоследствии роспись стен в костеле францисканцев, создавать проекты для костела Святого Креста и костела в Боце. Его позднейшие картоны для витражей тесно связаны с работой в юности над мариакским витражом.

Работа над полихромией сказалась на живописной форме позднейших произведений Вышнянского, на стиль портретов и многочисленных иллюстраций.

«В этой работе уважаемый учитель сам подорвал традиции и силу воздействия собственного искусства, своей масляной живописи. Вышнянский начинает видеть иные художественные возможности: не только полный, объемный реализм, но и плоскую стилизацию, не только глубокую тональность красок масляной живописи, но и чистые цвета ярких полихромий, не только законченные, смоделированные массы, но и смелые контуры наброска. Лишь матейковская линия, гибкая и извилистая, столь выразительная в его полотнах, здесь, в декоративных мотивах полихромии, зазвучала еще сильнее и экспрессивнее, являясь одним из факторов, еще более усиливающим эмоциональное воздействие. Эта линия, родственная извилистой линии готики, оплела руку молодого художника и навсегда осталась присущей рисунку Вышнянского, по-матейковски выводя даже его подпись»³.

К этому следует еще добавить, что линия Вышнянского — это не только наследие Матейки, она близка еще и линии художников сецессии, которые, будучи продолжателями движения прерафаэлитов, выдвигали на первый план линию, усматривая истоки ее формирования в готическом искусстве. Итак, готика воздействовала на Вышнянского как бы с двух сторон. Здесь следует еще раз подчеркнуть, что если Матейко в своих картинах обращает внимание на фон, аксессуары, точность деталей и фактура его полотен отличается выпуклой, объемной моделировкой, то Вышнянский центр тяжести переносит на линию и ее экспрессию.

В 1890 году Вышнянский путешествует по Великой Польше, его альбом набросков пополняется рисунками памятников Познани и Гнезна и эскизами фигур яствовских князей, сделанными по средневековым печатям. Но поездки по Польше уже не удовлетворяют молодого художника, его начинает привлекать более широкий мир.

Близкое сотрудничество с архитектором Тадеушем Стрыньским неожиданно сказывается на жизненных планах Выспяньского. Стрыньский, будучи энтузиастом и поклонником французского искусства, начал уговаривать его поехать за границу, чтобы непосредственно познакомиться с шедеврами старого европейского искусства, и особенно французской готикой. Матейко, не любивший, чтобы его ученики слишком юными выезжали за границу, решительно высказался против. Но Выспяньский сумел настоять на своем, это была первая горькая капля в его отношениях с учителем. Благодаря усилиям Стрыньского он получил одну из двух стипендий имени Яна Матейки, присуждаемых студентам Школы изящных искусств; вторую стипендию в сумме 150 гульденов он получил от президента города Кракова. И 2 марта 1890 года, незадолго до окончания работ над полихромией пресвитерии, он выехал на семь месяцев в путешествие по Северной Италии, Швейцарии, Франции и Германии. Он посещает прежде всего Вену, Венецию, Падую, Верону и Милан, затем через Швейцарию едет в Париж, где остается с конца апреля до 3 июня. Из Парижа едет в Шартр, Руан, Амьен, Лап, Страсбург, а оттуда в Вормс, Майнц, Франкфурт-на-Майне, Мюнхен, Байрейт, Эгенсбург, Дрезден и, наконец, в Прагу. В середине сентября возвращается в Краков. Памятники он осматривает с записной книжкой и альбомом в руках. Сорок семь страниц этого альбома заполнены рисунками. Свои впечатления он описывает в письмах к Рыделю, Стрыньскому и Эстрайхеру. Наиболее интересны его письма к Рыделю: их семь, это тридцать пять мелко исписанных страниц, являющих самое красноречивое свидетельство переживаний художника.

Семимесячное путешествие Выспяньского было паломничеством художника, который познает шедевры искусства, известные ему до тех пор лишь по описаниям и репродукциям. Он почти не может поверить, что все это видит собственными глазами, боится, что не успеет охватить всего. «Мне все время кажется, что кто-то хочет меня забрать отсюда, — пишет он в одном из писем, — заставить меня вернуться, и что я не смогу закончить поездку так, как я ее задумал». Здесь несомненно звучит отголосок первого конфликта с Матейкой, именно тогда в нем пробуждался бунт против любимого учителя и рождаются первые сожаления.

«Дорогой пан, — пишет он Стрыньскому, — по правде говоря, я постоянно думаю, что же могло послужить причиной решительного возражения директора Матейки против моей поездки. Я не могу этого понять, меня очень расстраивает, что из-за этого я утратил свободу своих восприятий, перед каждым произведением я стою с вопросом: на что оно мне может пригодиться. Признайтесь, что с произведениями искусства так обращаться нельзя. Надо отдаться во власть впечатления, позволить ему овладеть собой»⁴.

Путешествие, однако, складывалось удачно, и, судя по корреспонденции, душевные переживания вскоре отступают перед полной художественных переживаний. В Венецианской академии его захватывают полотна Беллини и Тинторетто, в Вероне он видит древний театр. За Вероной следует Милан, где большое впечатление на него производит знаменитый готический собор. В Падуе фрески Джотто открывают ему тайну монументальной настенной живописи. Путешествие по Швейцарии было для него, скорее, отдыхом от избытка впечатлений. Несколько дольше он пробыл в Базеле, где смог осмотреть средневековую архитектуру, посетить городской музей и познакомиться с произведениями Гольбейна Младшего и Бёклина. Первый из них захватил его изящным рисунком, второй — оригинальным сопоставлением сочных цветов. Наконец, Париж, где его очаровали Сент Шапель и Нотр Дам, хотя впечатления от Нотр Дам были несколько ослаблены реставрационными работами, проводившимися в соборе. Но, пожалуй, самое сильное впечатление в Париже — может быть, потому, что в них ожили средневековые традиции Джотто — на него произвели композиции Пюи де Шаванна, находящиеся в Пантеоне и Большом зале Новой Сорбонны. Меланхолия этих бледных, полных настроения, подернутых дымкой картин стала для него эталоном наивысшей красоты.

Целью его поездки были прежде всего готические соборы, и длинные фрагменты писем к Рыделю посвящены художественным переживаниям, связанным с их осмотром. Страх, что вождеденные шедевры архитектуры не ответят в действительности его мечтам, сопутствует всему его путешествию. В Амьене прямо с вокзала он мчится к собору, нетерпеливый и в то же время полный тревоги; но, к счастью, ожидания не обманули его: «Только глядя на произведение, видишь все его величие, наглядно воспринимаешь каждую его составную часть, понимаешь всякое проявление той эпохи, читаешь каждую строфу этой поэмы — и впечатление в самом деле подлинно возвышенное».

И далее он пишет: «Что за интерпункция (взаимоотношение частей и пропорций), впечатляющая и полная музыки. Это не один инструмент, гармонический, мелодичный и звучный, как Руан, а мощная оркестровка с низкими тонами труб, ритмическим тактом барабанов, с хором флейт и звоном златострунных арф»⁵.

После этих строк, очень характерных для Выспянского и художественных устремлений модернистов, связывавших музыкальное и живописное восприятие, он описывает скульптуры, находящиеся в соборе: «Века принимали участие в воссоздании таких сцен. О них говорилось в проповедях, их комментировали анекдотами, которые бытовали среди веселой и шумной семьи каменотесов и скульпторов, прибывших в маленькую деревушку над рекой строить каменную святую господню»⁶.

Подобно импрессионистам, чувствующим смену красок в зависимости от времени дня, он дает описание собора при заходе солнца: «Изумителен собор при заходе солнца. Весь светлый, пылающий желтым, свет подчеркивал пластичность здания глубокими тенями, глубокими из-за контраста цветов. Взятые сами по себе эти тени были нежно-лилового цвета»⁷.

«Если бы выражения могли иметь цвет, то слова способны были бы выразить чувства и восхищение при виде шедевров искусства и красоты природы,— пишет он Рыделю 8 июня 1890 года из Шартра,— если бы фразы зазвучали подбором звуков, и если бы мысль заменяла слова [. . .] то, может быть, тогда и получилось бы описание [. . .] Я был взволнован любопытством и желанием как можно скорее увидеть собор. По железнодорожному расписанию в город я должен был приехать около часа ночи, но поскольку ночь была лунная, то все обещало быть удачным. Уже из вагона я увидел черный силуэт величественного собора и его двух остроконечных башен, с первого взгляда поражающих своим величием и значительностью [. . .] Чтобы добраться до собора, надо было пройти по узким улочкам, но каким красивым, живописным, крутым [. . .] Наконец собор. Облитый лунным светом, он выглядел как вековой призрак, застывший и видимый, сросшийся со средневековыми представлениями, царственный и теперь, поражающий массой форм, богатством украшений. Фасад плоский, без сильных углублений, украшенный многолистной розой, темнеющей на нем, в объятиях двух рук-башен, устремленных вверх и соперничающих между собой: низкая, романская, полная достоинства и гордости, уходит вверх своей островерхой крышей, вторая украсилась в XV веке множеством архитектурных деталей; испещренная арками и розами, она царит над всем своим веселым и свободным великолепием. В порталах внизу в ряд стоят длинные узкие, застывшие фигуры королей и святых»⁸.

В Лане Выспянский задерживается всего на несколько часов, чтобы посетить собор и сделать набросок его фасада, и устремляется в Реймс.

«Побывать в Реймсе было всегдашней моей мечтой,— пишет он с дороги 23—27 июня.— Теперь меня отделяют от него только несколько миль, всего час пути [. . .] Собор в Реймсе представляется мне чем-то вроде третьего акта драмы; я жду его с нетерпением, как ждал Моджеевску, когда она играла Марию Стюарт. Он представляется мне кульминационным пунктом действия; страстной жаждой красоты, доведенной до последней ступени выразительности и законченной в самых нежнейших тонах, пастроенной на ту высокую ноту, когда струны лопаются от порывов страсти, в глазах менестрелей сверкают слезы радости и счастья [. . .] Я представляю себе, что он светлый, белый, сверкающий — чудо красоты».

Накопец вот и Реймс: «В нетерпении я бежал по улицам незнакомого города, — пишет он Рыделю из Реймса 3 июля, — бежал к собору, дрожа от страха, как бы меня не разочаровала действительность или хотя бы не отняла чего-то у идеального чуда. Мне хотелось, чтобы он был таким же прекрасным, как сны о нем, чтобы его можно было полюбить, как мечту о нем, чтобы перед ним можно было встать на колени, как перед богом. Я ощущаю себя словно в театре, когда на сцену должен выйти Гамлет со своим монологом и когда боишься за актера, как бы он не испортил идеал, который я создал, читая драму. И не видел Гамлета на сцене — мне не хватило мужества посмотреть его.

Какая-то сила приковала меня к месту. Я стоял уже на углу улицы, мне оставался один шаг... «Не ходи дальше, вернись», — дразнили меня какие-то мысли, видения, что бродят в сумерках и называются иллюзиями. А вдруг он вовсе не великолепное чудо, относящееся к небесам, а лишь маленькая безделушка, шедевр с пропорциями обманчивыми и изящными. Вдруг он не такой огромный, великодушный и чарующий, как сказки о нем.

Солнце скрылось за тучи. Я предпочел бы лучше его не видеть, чем позволить разрушить чудо моей мечты, в сердце возведенное фантазией. Я хочу гимна, а не простого рассказа! Вдруг просветлело: огненные и кровавые лучи, последнее дрожание заката заревом освещает город [...] Передо мной стоял собор, золотой при заходящем солнце, овеванный дымкой старости, молодой волшебной красотой, полный гордости прошлого — буря фантазии! [...] Мощный гигант дремал в пурпуре заката, почерневший от пожаров. Как Лир, утомленный веками, и как тот же Лир с печатью царственности — он борствовал, сверкая стеклами розы портала...»⁹.

Драматический инстинкт будущего автора «Акрополя» в полную меру заговорил именно в Реймсе. Отзвуки далеких колоколов вызывают у него музыкально-драматические ассоциации удивительной пластики и конкретности:

«Он загудел так звучно, что нельзя было не поддаться ему. За ним прогудел второй, а потом другие — все больше, — поднялся шум смешанных голосов. Такой звон, как бряцание оружия в безумии битвы, как стук раскалывающихся щитов и ломающихся знамен [...] В этом звуке снуют какие-то неясные фигуры, издалека мерцают их богатые одежды, сверкает их парча, и вот приближаются они стройным шествием, шумным и многокрасочным. Сколько их! И все окутаны широкими голубыми плащами, и доспехи каждого переливаются золотом».

И здесь Выспяньский «создает драму», драму глубокого общественного звучания:

«За ними шумят и гонятся уже толпы разнузданных, неистовых,

разъяренных, нагих, нищих, исхудавших от мучительного голода, прозрачных от бессонных ночей. Их руки огрубели от тяжелого труда, они вооружены ножами, их залитые потом лица озверели от ярости. Их уста изрыгают проклятия и убивающий огонь заразы. Они кричат: «За кровавый труд наших дней и за ваши мягкие ложа!.. за потом залитые лица и исхудалые тела наши, за роскошную музыку вашего смеха и за беззакония ваши и наши слезы!»¹⁰

А вот другое описание Реймского собора:

«Пасмурный день, приближается гроза [. . .] Статуи и скульптуры портала тревожно врастают в стену — покрываются багрянцем. Мертвеют улыбки ангелов...»

Ему тяжело расставаться с Реймсом:

«Перестать говорить о Реймсе так же трудно, как отойти от фасада и не смотреть на него больше, на него, такой романтичный, такой впечатляющий, такой царственный. Проститься с этим зданием. Как?!»¹¹

Возвращаясь из Франции домой, Выспяньский останавливается в городах со средневековой архитектурой. Он посещает знаменитый кафедральный собор в Страсбурге, затем несколько дольше остается в Мюнхене. И здесь приходит упоение театром, здесь он буквально захлебывается от избытка музыкальных и зрительных впечатлений. Прежде всего опера с репертуаром музыкальных драм Вагнера: «Die Feen» («Фей») и «Лоэнгрин» со знаменитыми исполнителями вагнеровских ролей Генрихом Фогелем и его женой Терезой, кроме того, «Бал-маскарад» Верди и «Вольный стрелок» Вебера. Из пьес: «Король Лир» и «Много шума из ничего» Шекспира, «Ифигения в Тавриде» Гёте и поэма Калидасы «Урваши».

Из четырнадцати дней, прожитых им в Мюнхене, девять вечеров он провел в театре и сильнейшим своим театральным переживанием считал знакомство с операми Вагнера. В это время наступает очень интересное смещение его художественных интересов. Станиславу Эстрайхеру он пишет из Мюнхена, что решил «перейти от живописи к поэзии, а скорее, дополнить живопись драматургией»¹². Именно тогда у него зародился первый драматический замысел. Хотя в связи со своим решением он не называет имени Вагнера, тем не менее, анализируя его юношеские заметки, касающиеся драм Вагнера, можно понять, что именно в знакомстве с ним на сцене и кроется причина его решения.

В Мюнхене он увидел также шекспировскую сцену, которая благодаря делению на три части давала максимальные возможности для инсценировки полных текстов Шекспира. Для почитателя шекспировской драматургии и будущего постановщика его пьес это были незабываемые впечатления. Из Мюнхена Выспяньский заехал в Байрейт, где был театр Вагнера, а затем отправился в Дрезден и там

услышал еще две оперы Вагнера: «Нибелунги» и «Летучий Голландец». Насколько глубоко он живет театром и сколь неразрывно связаны все его личные и художественные переживания с театром, свидетельствует письмо, которое он из Дрездена отправил Тадеушу Стрыенскому:

«Цвингер со своими постройками напоминает великолепные театральные декорации; представляю, с какой гордостью ходил среди этих декораций Август Великолепный, прекрасный актер. Вообще когда пребываешь среди этих дворцов, то кажется, что находишься на сцене. Я видел галерею; там есть вещи изумительно красивые, такие, как испанские картины (Веласкес, Мурильо), работы Рубенса и Ван Дойка чудесны (каких в Мюнхене нет), Гольбейн и Ван Эйк изумительны, а «Мария» Дюрера, первая его картина, которую я увидел, лучше всего [...] Вчера я был на «Гамлете», его играли вполне хорошо [...] Интересно, что слышно в костеле Девы Марии, со страхом ожидаю письма»¹³.

В пражском Национальном театре Выспяньский услышал еще две оперы: «Мерлин» Гольдмарка и «Азраэль» Франкетти, этими музыкальными событиями завершаются его театральные переживания. В середине сентября он возвращается в Краков в связи с призывом на военную службу, которая продолжалась, впрочем, только четыре недели.

Эта первая зарубежная поездка Выспяньского принесла весьма неожиданные плоды. Она дала письма к Рыделю и Стрыенскому, которые благодаря непосредственности и искренности восприятия можно отнести к интереснейшим лирическим строкам Выспяньского, многочисленные, тщательно выполненные рисунки памятников, особенно памятников средневековой архитектуры, оставивших неизгладимый след в его памяти. Главное же, что в сознании художника зазвучал голос его истинного призвания. Знакомство с вагнеровскими драмами пробудило в нем желание создавать произведения, в которых можно было бы слить поэзию, музыку и живопись в одно великолепное целое. Создать театр — синтез искусств! «Художественное произведение будущего», которое возникнет, как говорит Вагнер, в «Kunst und Revolution», «когда все факторы искусства сольются в единое целое, и им будет музыкальная драма».

Первая поездка во Францию и впечатления, вынесенные из Мюнхена и Байрейта, позволили Выспяньскому осознать, что драматургия всегда была его мечтой. В письме к Рыделю из Амьена он пишет:

«Драма всегда была моей мечтой. Претворить каждую мысль, каждое понятие, каждую композицию в драме, мечта сочинять драмы жила во мне всегда, и я не обижаюсь на тех, кто называл меня актером, ибо, если влюбляться, так я влюблен в сцену. Мне казалось, что она

стоит выше всех искусств и больше всех искусств впитывает в себя чувства и пожирает жизнь»¹⁴.

Глубокий перелом начинается также в отношении Выспяньского к живописи Матейки, под влиянием которого он находился, будучи в кругу его учеников. Преклонение перед учителем и его исторической живописью не помешало ему осознать, что сам он к такого рода искусству не имеет склонностей, и не владеет достаточным мастерством. И все же большие композиции Матейки навсегда останутся для него источником вдохновения, особенно в поэтических и драматических произведениях; для своей же живописи он ищет более современные пластические формы. Он пишет Рыделю из Парижа: «[...] я хожу в «салон» где развернута выставка современного искусства, не затем, чтобы смотреть на пародии и повторения [...] того, что в искусстве уже было; меня занимает там только то, что современно, что создано в настоящее время и что имеет современную ценность»¹⁵.

Итак, зарубежная поездка пробивает первую брешь в его преклонении перед искусством Матейки. Выспяньский начинает стремиться к самостоятельности, искать собственный стиль, «преодолевать имитацию». Растет интерес к новой цветовой гамме, новым композициям. Несмотря на то, что он еще продолжал числиться студентом Школы изящных искусств, систематически в этой Школе он уже не занимался. Его мысли заняты докторской диссертацией на тему о французских готических соборах, но профессор Соколовский не одобрил его проект. Выспяньский возвращается к реставрационным работам в Мариацком костеле (до его отъезда была закончена только полихромия пресвитерии). Он упоминает об этом несколько раз в письмах к Машковскому. В письме от 13 декабря 1890 года он сообщает о работах по реставрации витражей: «Я принимаюсь также за мариацкие окна, точнее, буду подготавливать рисунки для одного окна со стороны Флорианской улицы, рядом с алтарем», а в письме от 19 декабря добавляет: «Сейчас пробую исполнять сами стекла [...] уже в цвете я их показал Матейке, он сказал мне, что они хороши, и это, понимаешь, меня очень обрадовало».

Его эскизы были подражанием французским витражам XIII века, какие он видел во время своей поездки. Год спустя, когда проекты Выспяньского были показаны на выставке Общества друзей изящных искусств (выставочный дебют), он написал Опеньскому (29 ноября 1891 года): «Страшное убожество, не заслуживающее, по моему мнению, быть выставленным».

Все больше Выспяньского увлекает театр. Правда, краковский театр, директором которого с 1885 года был Гликсон, руководствовавшийся сугубо коммерческими принципами и эксплуатировавший в основном фарсово-комедийный репертуар, не мог доставить Выспяньскому художественного удовлетворения, особенно после того,

что он видел в Париже и Мюнхене. Несмотря на это, он с восторгом писал Машковскому о выступлениях Моджеевской, хотя и ей приходилось играть только во французских пьесах, да еще с убогим актерским коллективом. Впечатления Выспяньского о некоторых спектаклях мы находим в его письмах Машковскому, выехавшему в научных целях на несколько недель в Вену. Информирова друга о том, что делается в краковском театре, Выспяньский просит подобных же сведений из Вены, просит прислать ему репертуар театров, уговаривает друга чаще ходить в Бургтеатр и Оперу.

Вскоре, однако, и для него открылись возможности увидеть прекрасные спектакли. Как только он получил за одну из своих композиций стипендию имени Матейки из Львова в сумме 500 гульденов, с правом поездки на два года за границу, он незамедлительно воспользовался этой возможностью и уже в мае 1891 года выехал в Париж, в котором прожил с перерывами три года, до августа 1894-го. Переписка этого времени с друзьями — Машковским, Станкевичем, Опенским, Рыделем — позволяет проследить его судьбу.

ПАРИЖ

По приезде в Париж Выспяньский сразу же был захвачен театральными впечатлениями. В первой же открытке к Станкевичам он пишет: «Вот уже три дня я в Париже [. . .] Имел возможность побывать во французском театре»¹.

Не пощав в Школу изящных искусств, Выспяньский записался в частную Академию Коларосси, в которой, впрочем, преподавали отличные учителя, и дал волю своей второй страсти: начал обход театров Парижа. Особенно привлекали его три театра: «Гранд-Опера», «Опера Комик» и «Комеди Франсэз». Театр «Комеди Франсэз» славился в то время превосходными актерами и свою задачу видел в популяризации лучших драматических произведений, созданных Францией за последние два с лишним столетия. Театр «Одеон», который обращал внимание главным образом на новейший репертуар и ставил пьесы иностранных авторов, как бы дополнял «Комеди Франсэз». Посещение этого театра Выспяньским совпало с последними годами работы в нем в качестве директора Жака Пореля, который оживил «Одеон» и сделал его «театром молодых». Он ставил пьесы, полные смелого реализма, открыл в театр доступ авторам «Театр Либр» и в то же время ставил шедевры мировой литературы в прекрасном художественном оформлении.

Но больше всего Выспяньского волновали два оперных театра: «Гранд-Опера» и «Опера Комик», которые привлекали его зрелищностью постановок и поисками новой формы музыкальной драмы.

Там игрались оперы Вагнера, Верди, Россини, Моцарта, Алеви, Массне, Бизе, поставленные в прекрасном сценическом оформлении, с новаторским использованием освещения и театральной техники. В Академии Коларосси Выспяньский изучал рисунок и живопись, в опере — новый тип сценического оформления. Главный декоратор «Гранд-Опера» П.-Л. Сисери, ломая традиции барочной декорации, начал организовывать сцену не как картину, а как пространство, методом концентрированных по цвету планов и путем использования нескольких уровней на сцене, что позволяло добиться архитектурной композиции сценического пространства. Эти эксперименты Выспяньский использовал позднее в своих постановках пьес.

На зрелищную сценическую композицию драм Выспяньского и на их построение оказал влияние и французский балет. То, что представляло тогда специфическую особенность романтической оперы и романтического балета, а именно духи, демоны, оживающие скульптуры, символические фигуры и мифологические персонажи, войдет в большинство пьес автора «Ноябрьской ночи» на тех же правах, на каких они кружили по сцене парижской «Гранд-Опера», хотя их драматическая функция будет иной. И когда к зрительным впечатлениям добавлялась еще музыка, которая в значительной мере воздействовала на игру воображения, то легко понять, что влияние парижской оперы не ограничивалось формированием его вкуса как театрального художника, он взял у нее значительно больше, в том числе и образец литературной сценической формы. Не случайно первые литературные произведения Выспяньского — это музыкальные либретто.

В выборе спектаклей, которые посещает Выспяньский, прослеживаются четкие тенденции: его интересуют либо оперы Вагнера (хотя позднее он и напишет Рыделю: «на Вагнера в Париже ходить не следует, это не для французов»), либо другие оперы, близкие к ним по силе драматической выразительности.

Можно указать две причины избрания им именно формы музыкального либретто. Драматургические замыслы у Выспяньского возникали один за другим, но врожденный критический взгляд на себя со стороны не позволял ему отважиться на самостоятельное творчество. Он все еще, как и его окружение, считает себя художником, для которого литературное творчество было бы покушением на что-то находящееся вне пределов его специальности.

Жанр музыкального либретто давал возможность творить на сцене и в то же время перекладывал часть ответственности на автора музыки (им должен был стать Генрик Опельский). Вторая причина — зародившаяся, очевидно, уже в то время, когда он впервые увидел вагнеровские оперы в Байрейте, — решение реформировать польскую оперу в соответствии с принципами эстетики Вагнера. В одном из

последнейших писем к Опеньскому это решение приняло совершенно четкую и законченную форму:

«Я хочу создать то, чего нет и не может быть оснований от кого-либо ожидать. Я хочу создать польскую оперу, которую Монюшко только начал. Я хочу видеть ее в продуманной мною музыкальной совокупности и деталях. Всего того, чем располагает теперь посредственная опера, как в инструментовке, так и в оперных партиях, я не хочу и решительно не желаю видеть»².

В парижской «Гранд-Опера» его заинтересовали «Кармен» Бизе, «Гамлет» Тома, «Манон» Массне, «Фауст» Гуно, «Леоэнгрин» Вагнера. Но, судя по переписке, наибольшее впечатление произвела опера «Маг» Массне, тема которой была почерпнута из персидско-ассирийской истории.

«Мы видели эффектного «Мага», — пишет он Машковскому 13 июня 1891 года, — я вслушивался в мелодию, протяжную, неистовую, стоющую, которая эхом повторяется во всех актах».

Музыка и содержание этой оперы заинтересовали его до такой степени, что он раздобыл текст и партитуру оперы и спустя несколько месяцев отправил их Опеньскому.

Под влиянием «Мага» и его драматической композиции Вышняньский пишет одно из первых своих оперных либретто — «Даниил». В этом либретто обнаруживается некоторое сходство ситуаций (например, хор узников в начале оперы, предсказание гибели храма) с либретто «Мага» Ришпена. Под впечатлением балетной сцены в «Фаусте» Вышняньский пишет Опеньскому 28—29 ноября 1891 года: «Мне пришло в голову, что можно было бы добавить балет к сцене пира в «Данииле». Проект сценического оформления, план музыкального сочинения, который он переслал Опеньскому, все марши, фанфары, увертюры — все наваяно французской оперой.

Столь же сильное влияние, что и опера, оказала на Вышняньского греческая трагедия. «Читаю теперь трагедии Эсхила во французском переводе и восхищаюсь ими», — писал он 10 июля 1892 года Машковскому. Чтение Эсхила натолкнуло его на мысль написать оперное либретто «Данаиды», которое пропало и название которого мы знаем лишь из письма Опеньскому. Однако самые большие следы в творческой фантазии Вышняньского оставил «Царь Эдип» Софокла, которого он увидел на сцене «Комеди Франсез» и о котором пишет, что был на нем уже три раза, а хотел бы еще «много раз посмотреть». Впечатление несомненно усиливалось волнующей игрой Муне-Сюлли и прекрасным сценическим оформлением.

Покорил Вышняньского и французский классический репертуар. Из многих упоминаний в переписке видно, что уже в первый месяц пребывания в Париже он увидел среди других пьес: «Заиру» Вольтера, «Сиду», «Горация» и «Лжеца» Корнеля, «Школу жещ», «Лекаря

поневоле» и «Плутни Скапена» Мольера, «Федру» Расина, «Не следует зарекаться» Мюссе — что и говорить, это была большая доза театральных впечатлений. В следующие месяцы он посмотрел «Любовные ссоры», «Тартюфа», «Многомного больного» и «Смешных жеманниц» Мольера, «Женитьбу Фигаро» и «Севильского цирюльника» Бомарше, «Эрнани» и «Рюи Блаза» Виктора Гюго, «Макбета» и «Укрощение строптивой» Шекспира, «Адриенну Лекуврер» Скриба, «Море» Жюльена, а также пьесы Лесажа, Реньяра, Бека, Порто-Риша. Эти пьесы шли в основном в «Комеди Франсэз» и театре «Одеон», более доступном зрителю ценами на билеты.

Разнообразие театральные впечатления удовлетворяло его духовные запросы и стремление познакомиться со всем, что заслуживает его внимания с точки зрения художественных ценностей. Все, что он видит и слышит, рождает у него новые планы, вдохновляет воображение и формирует художественное кредо.

«Сегодня опять был в Лувре, в античном зале,— пишет он Машковскому 30 сентября 1891 года,— что за изумительные и великолепные скульптуры. И как можно утверждать, что этого можно не видеть. Я бы согнал сюда всех тех художников, которые только и занимаются пачкотней в академиях. И еще одно: доколе будут существовать эти лавки искусства, эти омерзительные лавки искусства, эти академии, где пишут обнаженную модель, но не видят обнаженной натуры [...] Надо изучать человека, а не модель. Смех берет. Чтобы прийти к подобным мыслям, следует побывать вот в таком зале классической скульптуры, в Лувре. Счастливые греки, у них не было академий, но были художники. Ей-богу, стоит мечтать о таких временах, о такой стране [...] Греция для меня теперь идеал, меня ничто так не привлекает, как Греция, ничто меня теперь так не очаровывает, как греческая скульптура. Меня интересует также и римская скульптура времен последних императоров, но уже в меньшей степени и, скорее, как тема для картин. Но Греция, Греция поистине становится владычицей снов моих. Эти скульптуры с Тасос, музы и Аполлон, грации. Что за очарование, что за прелесть. А прелестный розоватый, желтоватый тон мрамора — века прошли, а красота вечно жива».

Произведения искусства, художественная жизнь и сам Париж заставили задуматься о себе, о своем пути в искусстве и рождали горестные мысли о родине.

«Художником становятся или невольно,— пишет он в том же письме,— и тогда идут этим путем бессознательно, или сознательно, и тогда поступают в соответствии со своим самосознанием, контролируя каждый шаг и движение, каждую мысль. В последнем случае образование и интеллигентность (всегда относительные и зависящие от обстоятельств) требуют постоянного развития и постоянных впечатлений для своих мыслей и представлений, требуют охвата

сей проплой цивилизации, чтобы найти наконец место для себя. Ибо коль скоро обладаешь этим постоянно контролирующим самосознанием, то рождаются опасения и создается ощущение беспокойства, при котором душевное равновесие можно обрести только в окружении цивилизации полной и развитой, такое равновесие возможно, только когда живешь среди народа сильного, уверенного в себе и независимого, одним словом, только когда живешь среди свободной нации. Кто из нас не ощущает рабства, господствующего в нашей стране, кто не ощущает этого бремени, тяжелого, гнетущего, отравительного. Нужны сильные мужские руки, чтобы скинуть это бремя, пока оно не придавит остатки национальнoй жизни. Но с этим не справятся силы молодые, только что родившиеся. Я бы выгнал прочь из страны всех тех молодых, спокойных, веселых, сидящих над книжками, я бы выгнал их на чужбину: идите посмотрите на свободный народ, посмотрите, как он живет, что чувствует, как развивается, как умеет чтить своих вождей, своих поэтов, как их понимает. Где и кто у нас понимает наших поэтов! А они большую часть жизни проводят за границей, в свободной стране, ибо если бы вернулись к себе на родину, то не вынесли бы жизни в оковах и рабстве. Мне хотелось бы увидеть, как погибают все те молодые, тогда бы я знал, что гибнут они за то же святое дело, за которое погибала молодежь тридцать лет тому назад»³.

Мы уже упоминали, что дела с учебой в Париже сложились у Выспяньского и Мехоффера весьма неблагоприятно. 8 июня 1891 года они приступили к конкурсным экзаменам в Школе изящных искусств, которые могли открыть перед ними двери самого серьезного высшего художественного учебного заведения Франции. Но результаты экзаменов были не в их пользу. Тогда они обратились к известному парижскому художнику Жан-Полю Лорансу с просьбой принять их в круг его учеников. При этом были представлены рисунки и большая акварельная композиция. Лоранс, просмотрев работы, высказал одобрение, но в свою мастерскую обещал принять их только в октябре. Чтобы не терять времени, друзья записались в популярную тогда в Париже частную школу, так называемую Академию Коларосси. В этой школе преподавали Жозеф Блан, Гюстав Куртуа и Луи Огюст Жиардо. Для Выспяньского, вероятно, больший интерес представляли занятия у Куртуа, портретиста и оформителя фойе театра «Одеон», а также у Жиардо, склонявшегося к импрессионизму, нежели у живописца исторического жанра Жозефа Блана.

Живопись с натуры началась с «какого-то старого француза, представлявшего подлинный тип древнего галла». Профессор Куртуа требовал от учеников, чтобы они схватывали «общее впечатление цвета и не занимались деталями», поощряя таким образом смелость

в живописи. Выспяньский не считал своих преподавателей исключительными и выдающимися, но они, писал он, «не лгут, все их влияние [...] морально, они интерпретируют природу модели и просят, чтобы мы не лгали». ⁴ Академия Коларосси, уводя Выспяньского от линейно-пластических форм и стремления к идеалистической стилизации действительности, подготавливала его к принятию принципов импрессионистской живописи. Импрессионизм открыл ему глаза на силу и свежесть красок, сделал колорит его картин более светлым, а отношение к жизни более современным.

«Под композицией я понимаю цвета и постановку света, а не рисовальную композицию. Только с цвета и надо начинать композицию», — пишет он Машковскому 26 августа 1891 года.

Он пишет в это время пейзажи с натуры, наблюдает «эффект солнечного света, превращающегося в цветочные пятна». Его интересует воздух, и нет для него ничего более приятного, чем видеть в своей композиции фигуры, размещенные «в массе воздуха». Чтобы писать такие композиции, считал он, надо обратиться к натуре, наряду с пейзажами писать городские виды, уличные сцены, «потому что это жизнь, и там искусство должно учиться». Поэтому в письмах он советует Машковскому рисовать рабочих на стройке, замечая, что художник обязан наблюдать жизнь, а сценами, в которых бьется подлинный пульс жизни, являются сцены будничные, повседневные, и труд заслуживает того же уважения, если не большего, чем история. Именно эти живописные идеи, четко сформулированные в письмах к другу, он выразил в акварельных эскизах работы, которую он намеревался представить на пражский конкурс. В этих эскизах, названных «Строительство храма», героями композиции он сделал не королей и рыцарей, как у Матейки, а рабочих, занятых обработкой строительных материалов.

В Академии Коларосси ему нравилось отсутствие строгих канонов и большая свобода, предоставляемая художникам в интерпретации их впечатлений и передаче мыслей. В результате они остались там с Мехоффером дольше, чем предполагали, поскольку даже осенью не перебрались к Лорансу. В августе друзья начали работу над конкурсным проектом. В Праге был объявлен тогда конкурс на роспись стен в здании «Рудольфинум», в котором должны были расположиться концертный зал, галерея национального искусства, а также помещения для ежегодных выставок современных художников. Выспяньский узнал об этом во время своей первой заграничной поездки, когда он посетил Прагу, и уговорил Мехоффера принять участие в конкурсе. Сам он сделал несколько эскизов, один из которых изображал «Драматическое искусство как мощный рычаг культуры». Эти картоны погибли во время второй мировой войны, один из них видел накануне войны у архитектора Генделя и описал в

своей книге о Выспяньском В. Трояновский. Как рассказывает Трояновский, картон, называемый «Строительство храма», изображал строительство готического собора Святого Вита на Градчанах в Праге. Стены собора служили фоном для размещения на первом плане группы строителей, занятых работой. Группы эти «полны жизни и правды», в работе «много воздуха»⁵, в ней чувствуется влияние импрессионизма. Вероятно, ту же картину имел в виду Ф. Хёсик, когда описывал картон, который назывался «Архитектура». Согласно его информации, группы строителей представляли «различные ремесла и вспомогательные профессии, демонстрируя мастерство стекольщиков, кузнецов, искусство отлива колоколов и так далее; главной же фигурой в центре композиции был архитектор»⁶.

Второй картон изображал Изыщные Искусства, на нем были написаны фигуры различных художников, в центре шла «Поэзия». Сведениями о третьем картоне мы обязаны Мехофферу. На нем изображены крестьянские дети, стоящие спиной к зрителю и исполняющие какую-то драматическую сценку перед плетнем, за которым видны фигуры нескольких зрителей. Поскольку свет бил со стороны плетня, то фигуры юных актеров вырисовывались только темными силуэтами. Трудно представить менее традиционное изображение театрального искусства, которое должен был символизировать картон, и, очевидно, эти отступления от принятых канонов и влияние импрессионизма в работах Выспяньского и сказались в оценке пражского жюри. В конце года он и Мехоффер узнали, что им не присуждено никакой премии.

Выспяньский, не сраженный неудачей, в марте 1892 года принял участие в конкурсе на проект оформления краковского театра. Центральная часть занавеса была своего рода импровизацией по мотивам греческой трагедии. Вверху художник поместил ряд фигур, изображающих героев трагедий и классических драм, в значительной степени подсказанных спектаклями, увиденными в парижских театрах. В колорите преобладали голубые тона, переходящие в зелень и фиолетовый и оживленные мощным алым пятном. Здесь тоже сказалось влияние импрессионизма. И в этом конкурсе Выспяньский не добивается никакого успеха.

Возможно, живописные неудачи были вызваны серьезным увлечением художника драматургией. В первой половине 1892 года он обдумывал «Мечтателей», «Иова», «Ванду», содержание которых он сообщил Опеньскому. Они были задуманы как оперные либретто. Ни одно из них не сохранилось, не считая отрывков из «Вауды», переработанной позднее в «Легенду». «Настоящие темы для драматурга — это легенды, мифы, предания», — писал автор «Леоэнгина», и автор «Ванды» следует его указаниям, что явствует уже из названий. В письме, написанном в январе 1892 года, он сообщает

Опеньскому, что сочинил в Париже трилогию: «Под замком Вавель», «Мечтатели», «Идея». «Основой для оперы, — пишет он, — послужит склонный к фантазии ум художников, а также отношение реального мира к миру мечтаний, возникающему в фантазии художников. В оперу я включаю балетные сцены, что касается музыки, то я обдумываю красивые эффекты — все зависит только от того, чтобы понять произведение именно так, как оно мне представляется. Через несколько дней ты получишь обширное, подробное описание [...] В эту новую оперу я ввожу большие скрипичные партии на фоне оркестра»⁷.

По свидетельству Мапиковского и письмам Опеньскому, героем трилогии был художник, живший у подножия Вавеля. В «Мечтателей», названных затем «Фантасты», Выспяньский ввел сцены народного гулянья в ночь Ивана Купалы над Вислой и эпизоды из жизни друзей. В последней части трилогии герой драмы — художник — умирал в Париже, вдали от друзей и Вавеля. «Занавес поднят, и зрители видят катафалк или просто убогое ложе с покойником. Пусто, никого нет. И вдруг с незаконченных картонов, с рисунков на подрамниках, с картин сходят ожившие образы, из которых, может быть, еще вчера художник создавал свои живописные композиции». Вдохновила на создание такого финала картина Альбера Маньяна, изображающая «Последние мгновения скульптора Карпо», в которой знаменитый скульптор умирает во время работы, а персонажи его скульптур, оживая, кружатся вокруг умирающего автора.

Какое-то время Выспяньский подумывал также и о сочинении музыки, веря в возможность применения к своим сценическим замыслам какой-то индивидуальной композиторской техники. Но вскоре он отказался от этой мысли, осознав невозможность сочинения музыки без профессиональной подготовки. Тем не менее мечты о создании музыкальной драмы не оставляют его в покое, и он хочет сделать из Опеньского соавтора музыкально-драматических произведений, отводя ему роль, в какой-то степени близкую к простому исполнителю своих замыслов.

Но Опеньский, изучавший тогда по желанию родителей химию в пражском Политехническом институте, не мог посвятить себя серьезным занятиям музыкой. Создание музыки к очень смелым композициям Выспяньского, который посылал другу все новые и новые драматические эскизы, было задачей свыше его сил и технических возможностей. Попросту он не был в состоянии справиться с его требованиями. Это можно считать счастливым стечением обстоятельств, потому что неизвестно, как сложилась бы судьба Выспяньского-драматурга, если бы Опеньский решился писать музыку к либретто друга. Почувствовав наконец равнодушные Опеньского, он отказывается от идеи «Фантастов» как оперного либретто.

Накал творческой лихорадки продолжался вплоть до отъезда Выспяньского в Краков.

Осенью 1892 года Выспяньский, лишившись получаемой им небольшой стипендии, возвратился в Краков, где вскоре получил заказ на проект витража для львовского собора. Темой витража была «Клятва Яна Казимира». Комиссия с заказом обратилась также к Матейке, Мехофферу, Тетмайеру, Макаревичу и Батовскому. Выспяньский выполнил эскиз. Комиссия, в состав которой входили ксендз Ян Пузына и историк Владислав Лозиньский, признала его отвечающим требованиям и выплатила аванс. Выспяньский принял за работу над картоном в мастерской, которую Матейко, несмотря на то, что был недоволен поездкой своего ученика в Париж, выделил ему в одном из залов краковской Школы изящных искусств. Однако Выспяньского непреодолимо влечет столица художников — Париж, и в середине февраля 1893 года он выезжает в Париж, решив выполнить там картон витража. Его очень тяготил авторитет Матейки, который был недоволен эскизом своего ученика, и он хотел иметь свободу творчества в соответствии с собственными концепциями. Встретившись с Опеньским во время своего недолгого пребывания в Кракове, он старался поддержать его в намерениях начать серьезное музыкальное образование, а также обсуждал с ним свои оперные планы. Вероятно, Опеньскому из всех присланных ему Выспяньским набросков драматических либретто более всего нравилось либретто «Даниила», и именно оно стало главной темой переписки друзей во время второго пребывания Выспяньского в Париже.

В начале марта он добрался до Парижа и устроился в пустой мастерской Гогена. Этот второй, а вскоре и третий парижский период имели важное значение для его личной жизни и творчества.

СНОВА ПАРИЖ И СНОВА ДРАМЫ

Первый эскиз к «Клятве Яна Казимира» Выспяньский сделал в декабре 1892 года в Кракове; 5 марта 1893 года он писал Рыделю из Парижа о работе над витражом:

«Сейчас я обдумываю различные детали этой композиции, например верхнюю группу, где архангел Михаил ведет легион рыцарей, и над ними Польшу в коронационной мантии. Вместо нескольких фигур я ввожу толпу сельского люда, крестьянок и мужиков [...]. Вчера рисовал фигуру Обессиленной Польши»¹.

Из письма видно, что в первые же дни по приезде в Париж он с огромным подъемом занялся витражом, и работа, вероятно, продвигалась, поскольку 6 сентября он писал Станкевичам: «Через какой-нибудь месяц часть моей работы поедет уже во Львов», а 21

сентября сообщал им же: «Готово уже пол-окна, в цвете и в натуральную величину»². Однако он не закончил работу и к декабрю, когда по вызову комиссии выехал в Краков, чтобы показать готовые части картонов и попросить отсрочки.

В том, что работа над картоном не продвигалась так быстро, как можно было ожидать, повинны были в какой-то степени изменения, внесенные в условия конкурса. Выспаньскому сперва предложили выполнить картон для одного окна пресвитерии львовского собора; в нижней части витража он поместил сцену клятвы Яна Казимира перед алтарем, в верхней части — королевское видение «Обессленной Польши» (таков эскиз, находящийся в собрании Национального музея в Кракове). Позднее произошли изменения в заказе, и композиция должна была охватить два окна. Тогда Выспаньский нижнюю часть своего первоначального проекта переработал в витраж для одного окна, а сцена видения Польши должна была заполнить второе. Таким образом эта сцена в ущерб обоим витражам начала самостоятельное существование, она получила название «Полония». В связи с этими изменениями самая интенсивная работа художника над витражом приходится на ноябрь 1893 года, а затем на март — август 1894 года.

Но выполнение этой огромной и трудоемкой работы задержали не только изменения в заказе. По приезде в Париж Выспаньского охватила прежняя театральная лихорадка. Как и прежде, Выспаньский посещает в основном «Комеди Франсэз», на оперу не хватало денег, так как выполнение картона обходилось очень дорого.

«В театре я видел «On ne badine pas avec l'amour» и «Monsieur Scapin» — оба спектакля в одном «matinée» в «Комеди Франсэз», — пишет он Рыделю, — и прекрасную «Лизистрату» с госпожой Режан в «Гран Театр», «Les Demoiselles de St. Cyr» Дюма-отца, а также в одном из маленьких театров в предместье историческую драму на сюжет из времен Людовика XIII, естественно с королем, Анной Австрийской, Марией Медичи, всем двором и Лувром. В опере еще не был, а жаль, потому что играют «Juive», «Гугенотов», «Le Propriétaire» с Жаном Решке, «Самсона и Далилу» Сен-Сапса. В «Опера Комик» «Вертера» и «Манон». «Манон» я знаю уже давно, но, кроме нее, ничего нового не видел. Злость берет, грызу пальцы... и утешаюсь тем, что вы тоже ничего не видите»³.

8 марта следует новая театральная сводка:

«Собираюсь в «Комеди Франсэз». Завтра играют «Japhet d'Arménie» Скаррона и еще какую-то пьесу. С волнением сердца жду, когда же придет стипендия, чтобы окунуться в театр и посмотреть пьесы, которые играют, а я, увы, не могу их видеть...»

Но надежды на стипендию не оправдались, равно как и надежды получить значительную сумму в долг от краковских друзей, растаяв-

ли деньги, полученные в качестве аванса за картон. В течение нескольких месяцев Выспяньский едва находит деньги на жалкое существование, о театре приходится только мечтать. В середине 1893 года жалобы на безденежье и в связи с этим на вынужденное бездействие театрала становятся все более горькими.

Театр ему необходим хотя бы потому, что он возвращается к работе над «Даниилом». Весь свой творческий порыв он обращает на это либретто.

Оперная заданность «Даниила» сказалась на его литературной форме — рефрены диалогов, длинные монологи и повторения слов солиста хором, а также на сценическом облике — монументальность сценической композиции, расположение группами, замедленный темп. Сценическое оформление «Даниила», написанного под влиянием опер, увиденных в Париже, особенно «Мага» Массне, четко подчинено традициям этого сценического жанра. Однако это уже опера нового типа, музыкальная драма в вагнеровском стиле, призванная выразить идейное, политическое и национальное содержание. Ее символика легко расшифровывается, образы царей-победителей и покоренного народа вызывают ассоциации с Польшей после разделов. Царь Валтасар, признающий только насилие, заключает союз с двумя другими державами. Некоторые сыновья поработанного народа думают исключительно о своих выгодах (Валтасар говорит о них: «Благоразумие привело их к трону моему»), другие ради хлеба готовы отказаться от мечты о свободе, но большая часть народа верит, что «дворцы должны рухнуть», что «из-под развалин воспрянет беднота». Перед нами четкая картина польского общества, поделившегося на сторонников лояльного отношения к завоевателям, исходя из политического «благоразумия» или утилитарных взглядов, и на бунтарей, верящих в возможность сбросить ярмо рабства. Даниил является тем, кто сокрушит когда-то оковы. Он — олицетворение поэзии, единственной силы, способной, по мнению Выспяньского, заронить в умы людей жажду борьбы за освобождение. Создавая образ Даниила, Выспяньский прославляет поэзию, предвестницу свободы, привести к которой может только действие и которая сама по себе не наступит. В этом идейный смысл произведения. Выспяньский подчеркивает эту мысль в последних сценах пьесы, когда царь приказывает молодому поэту Даниилу прочесть надпись «Мане, Текел, Фарес», которую чертит на стене таинственная рука. После осквернения Валтасаром священных сосудов разражается гроза, «слышится гром, наступает мрак». Среди пирующих вельмож начинается паника, Валтасар со своими придворными выбегает на авансцену, погруженную во мрак. Верхняя часть задника освещается, «в глубине сцены, над столами вспыхивает солнечный свет, по стене движется рука и пишет». Когда в зал вводят Даниила, он при виде

солнца «бежит вверх в неистовой радости». Он поднимается все выше, достигает верхней террасы дворца, за ним поднимается толпа. Он стоит на возвышении, освещенный солнечным сиянием, воплощая поэзию — силу, несущую идеи свободолюбия. Даниил говорит о себе:

«Кто я? Только воображенье,
лишь поэзии воплощенье,
дух всего лишь, всего виденье...

.....
Я и думы смятенной
и фантазии сын,
я исчезну, развеюсь
в облаках ваших снов,
но с собратьями вместе
появлюсь, возрожденный,
в веренице веков».

Доведя действие оперы до этого апофеоза, автор сразу же переключает его: «Толпа разбегается, повелители выходят, сыновья покоренного народа протягивают к Даниилу руки — приходит стража, хватает Даниила и опять уводит его в темницу».

Это либретто, слишком короткое для многоактной оперы (его могло бы хватить только на один акт, даже при введении в оперу балетных сцен), захватывает не только идейным содержанием, но и зрелищностью авторского замысла. При всей эскизности литературной стороны произведения поражает богатое и с размахом задуманное сценическое оформление, сочетание различных музыкально-пластических эффектов. Либретто было построено в соответствии с принципами поэзии французских символистов, с которыми Выспяньский столкнулся в Париже и которые стремились к музыкальности поэтической экспрессии. Увлечение лозунгами молодых писателей, находившихся под влиянием поэтики Верлена, провозглашавшей «*de la musique avant toute chose*», позднее отразится в стремлении Выспяньского к музыкальности стиха, сейчас же он осуществляет другие постулаты этой группы. П. Верлен и С. Малларме стремились к объединению музыки и поэзии, интересовались творчеством Вагнера (что нашло отражение в «*Revue Waghérienne*»), старались, связывая различные области искусства, вызвать у читателя определенное настроение путем пластических, декоративных и музыкальных элементов, призванных приблизить произведение к символу. Именно эти тенденции символистов и использует Выспяньский в «Данииле», связывая драматическое содержание с музыкой.

Своеобразная связь существует между «Даниилом» и картиной П. Веронезе «Брак в Кане Галилейской». Эта связь не случайна и

не единична. Впечатления от произведений искусства, увиденных в те годы в Лувре и других музеях, постоянно сказываются в драматических произведениях Высянянского. Живописные пластические композиции, основные планы, мотивы, переработанные и дополненные фантазией, становятся элементами сценического построения многих его драм.

Первой драматической интерпретацией собственного живописного произведения была «Королева Короны Польской», тесно связанная с его работой над витражом для львовского костела. Драматическая сцена возникла в период наиболее интенсивного переживания живописной композиции. Она родилась как потребность дополнить композицию словами, развить ее. Поскольку витраж возник раньше, то в данном случае литературный замысел был вторичен.

Витраж, как уже упоминалось, предназначался для пресвитерии львовского собора и должен был украсить готическое окно, разделенное каменным уступом на две неравные части: меньшую нижнюю и большую верхнюю. Высянянский в эскизе проекта изобразил в нижней части историческую сцену клятвы, в верхней — видение, представшее королю. Содержание клятвы Яна Казимира известно: он отдавал себя и всю страну под покровительство пресвятой девы Марии, обещая улучшение крестьянской доли. На витраже Высянянского король в черном одеянии, украшенном кружевом, со шляпой в руке и шпагой сбоку, стоит справа. Подняв голову и всматриваясь в образ Богоматери, он повторяет слова клятвы. Перед Яном Казимиром, повернувшись в его сторону, стоит епископ Анджей Тшебицкий в полном облачении, рядом с ним Ежи Любомирский и Станислав Ревера-Потоцкий. Несколько позади короля, в стороне, гусар поднимает знамя с белым орлом. Над головой гусара виднеются руки с саблями наголо, очевидно, это оружие гусар Чарнецкого, который стоит в глубине, за королем.

Верхняя часть окна (на эскизе) изображает фигуру Польши-мученицы в плаще, украшенном орлами, с короной на голове и с мечом у пояса. Она как бы в обморочном состоянии возносится над головой короля. Лицо ее полно боли. Две крестьянские девушки припали к ней, судорожно обняв ее. Над левым плечом Полонии видна голова мужчины, в ужасе всматривающегося в ее лицо, выше группа нагих мальчиков, в мольбе протягивающих руки к Мадонне (вверху, слева), которая сочувственно взирает на трагедию гибнущей Польши. У ног Польши расположены еще две горестные фигуры: мужская и женская. Над Польшей, в самом верху окна, парит архангел Михаил, он протягивает меч, как бы олицетворяя помощь Польше. Рядом с ним несколько рыцарей, руки которых покоятся на рукоятках сабель. Эта сцена видения короля имеет точный литературный эквивалент в «Королеве Короны Польской», где Высянянский в

сцене клятвы описывает верхнюю часть своего витража со всеми ее деталями, воспроизводя абсолютно точно все вплоть до цвета.

«Толпа ее несет, колеблет,
плечи обнажены...
Волосы треплет
ветер...

Багряница ее распахнулась,
слезы взор ее застилают,
смерть ее, верно, объемлет.

.
Вверху надо мною
руки она разметала, рея,
у светловолосой распустились косы,
упали на плечи, на шею.
Мантия веет над нею,
усеяна мантия орлами —
белые птицы,
меч у бедра серебрится —
это шчербец,
черное платье на ней.
Над толпою она проплывает,
уносимая этой толпою.

.
Народ ее подхватил, поддержал,
кверху ее возносит,
Польшу нашу измученную,
Польшу нашу попранную.

.
и святой Михаил на радуге
раскинул крыла...
За ним ангелов сто
витают в доспехах,
руки на рукояти сабель».

В «Обессиленной Польше» поражают прежде всего два момента: Вышнянский изобразил Польшу как королеву народа, крестьян, а не шляхты, как мать, которую оплакивают крестьянские девушки и юноши. В историческую сцену он ввел самую актуальную проблему, изобразил национальную боль своего поколения и того общественного класса, с которым нераздельно связано его понятие родины, — крестьян с их горькой долей и отчаянием. Богатая фантазия и ее оригинальность выразились в полной мере именно в этой наиболее ценной части витража, в том фрагменте, который больше

всего волновал его, будил его творческое вдохновение, во всех деталях демонстрировал его бесспорное своеобразие и впервые раскрыл его талант художника человеческих душ. Нижняя же часть витража, историческая сцена, содержит отголоски произведения Матейки «Клятва Яна Казимира». Влияние картины Матейки сказалось в расположении и характеристике отдельных фигур, в введении таких деталей, как знамя с белым орлом в руках гусара. Ощущается влияние Матейки и в драматическом фрагменте «Королева Короны Польской», сценическая композиция которого заимствована из его картины и имеет всю ее сложную структуру. Выспаньский одновременно как бы воссоздает и собственную историческую сцену и картину Матейки. Как и у Матейки, у Выспаньского мы видим богатую архитектуру костела, сперва слабо освещенного лампой в королевской ложе и свечами в алтаре, а потом, когда врываются солнечные лучи сквозь витражи и зажигаются все свечи, поражающего своим великолепием. Автор заполняет сцену своей драмы процессией с яркими хоругвями, толпой панов и придворных в ярких праздничных одеждах. «Клятва Яна Казимира» Матейки поражает настроением решительности, в витраже Выспаньского этого нет, зато в драматическом фрагменте это настроение создается диалогом.

Свою драму Выспаньский начинает с беседы группы духовных лиц и магнатов о положении в стране. Король находится в это время в своей застекленной ложе. Сцена богослужения, состоящая из нескольких не очень связанных картин, не имеет эквивалента в живописном творчестве Выспаньского, точно так же как и конец произведения, после королевской присяги. С витражом связана только центральная часть «Королевы Короны Польской», где король, стоя перед алтарем, рассказывает о своем видении и произносит клятву, обещая «принести свободу в крестьянские хаты», и признает «братьев у плуга» равными себе. Шляхта как будто возмущена тем, что король «не уважает рождения нашего», однако она хорошо знает, что Ян Казимир свою клятву не сдержит. Монологи короля в момент видения и присяги написаны белым стихом с рифмой в конце, диалоги горожан и шляхты написаны прозой. Зрелищность этого драматического произведения столь же велика, как и «Даниила». По мере развития действия автор усиливает освещение вплоть до полного, точно так же происходит усиление звуков от приглушенного пения толпы до мощных звуков труб и барабанов.

«Королева Короны Польской» была опубликована впервые 18 апреля 1908 года, а на сцене поставлена только 11 ноября 1919 года.

В конце декабря 1893 года Выспаньский, вызванный комиссией в связи с витражом, выехал в Краков, чтобы предложить готовые картонные модели и получить пролонгацию для выполнения работы. Пробыв в Кракове несколько недель, он завязал контакт с театром и написал

портрет Хонораты Лешчиньской в роли Катарины в «Укрощении строптивой», портрет, пожалуй, самый «матейковский» во всем его живописном творчестве. Как вспоминал Ежи Лешчиньский, Вышнянский во время работы над портретом упал однажды в обморок от голода.

Третий парижский период Вышнянского — это период метаний между театром и необходимостью как можно скорее закончить картины, и все это происходило в катастрофических материальных условиях. Время его последнего пребывания в Париже было коротким, всего лишь с 20 марта до августа 1894 года, в связи со сжатыми сроками, предоставленными комиссией, следовало спешить с работой над витражом. Но, несмотря на это, он тянул с окончанием проекта, ища как бы разрядки после изнуряющего труда. Чтобы иметь возможность бывать на всех интересующих его спектаклях, он решил стать корреспондентом журнала «Час» и посылать в него рецензии. Он старался завязать более тесный контакт с краковским театром и намеревался высылать Павликовскому, который с сентября 1893 года был директором театра, информацию о пьесах, играемых в Париже, которые можно было бы поставить в Кракове.

«Чтобы иметь возможность постоянно ходить в театры, — писал он в одном из писем Рыделю, — мне нужны деньги, и вполне хватило бы, если бы мне ежемесячно выплачивали вперед (апрель, май) 50 гульденов на театр, а я бы за это посылал им четыре еженедельные информации, обширные, но не слишком длинные, объясняющие содержание пьес, игру актеров и содержащие критику или обоснованную похвалу. Чтобы дать представление о том, как бы я писал, я напишу теперь о «Лицемерах» и «Мадам Сан-Жен», напишу об «Изей» и через пару дней отправлю на твой адрес или на адрес Эренберга [...] Для меня важно не пропускать ни одного спектакля, и таким образом удовольствие, доставляемое мне театром, было бы мне обеспечено»⁴.

Если в 1891—1892 годах Вышнянский жаждал узнать прежде всего классический репертуар, теперь он старается познакомиться в первую очередь с репертуарными новинками. Правда, предложенные Вышнянским рецензии на парижские спектакли не были одобрены журналом «Час», но несостоявшийся рецензент превосходно узнал репертуар, особенно «Комеди Франсэз». Частично по постановкам, частью по книгам он познакомился с драмами Ибсена, Гауптмана, Бьёрнсона, Метерлинка.

Не менее важными были и его открытия в живописи. В ноябре 1893 года он увидел произведения Гогена, летом 1894 года в Париже состоялась выставка работ Грассе, с теориями и деятельностью которого он познакомился ранее. Эти два художественных переживания, дополненные другими, годами накапливаемыми впечатлениями,

окончательно формируют его взгляды в области живописи. Работы Выспяньского, выполненные поздней осенью 1893 года, и картоны для витражей демонстрируют принципиальный перелом в его творчестве, поворот от натурализма к декоративности. Причиной изменения художественного мировоззрения, безусловно, явилось творчество Гогена и Ван Гога, но это был не единственный импульс. На формирование его живописного творчества оказали также влияние новые декоративные идеи, провозглашаемые художниками, поставившими целью разрыв с подражанием историческим стилям в области декоративного искусства. Их усилия были направлены на создание оригинального стиля, который своим характером мог бы выразить своеобразие эпохи. Одним из наиболее дискуссионных вопросов было создание нового стиля орнаментики. Эти художники выдвинули лозунг возвращения к природе, они предлагали черпать орнаментiku непосредственно из форм природы. Колыбелью реформы декоративного искусства была Англия. Рёскин, Моррис и художники школы прерафаэлитов стремились возродить художественные промыслы. Во Франции эта роль выпала на долю Эжена Грассе. Наряду с витражами и декоративными панно он занимался всеми областями декоративного искусства, а в своих теоретических работах высказывался против всяческого подражания историческим стилям. По мнению Грассе, витражи и настенная роспись должны отличаться антинатуралистическим характером и быть плоскостными. В такой плоскостной декоративной работе отдельные формы следует подчеркивать выразительным контуром. При создании новых форм орнаментики художник, по мнению Грассе, должен искать вдохновения в природе, и особенно во флоре.

Выспяньский уже в проекте театрального занавеса впервые воспользовался растением и цветком как декоративными элементами. В 1893 году ему пришло в голову цветочным мотивом обогатить сцену видения в «Клятве Яна Казимира». Он разместил цветы под фигурой Полонии, у ног Мадонны и над фигурой архангела Михаила. Хотя в своих письмах он и не часто говорил о новых принципах в области декоративного искусства, тем не менее, как видно по витражу, он использовал их в своих композициях. Во время последнего пребывания в Париже он познакомился с творчеством чешского художника-декоратора Альфонса Мухи, принципы которого тесно связаны с понятиями стилизации, плоскости, орнаментальной линии. Линии плавные, извилистые, повторяющие линию стеблей вьющихся растений и водорослей, становятся основным композиционным элементом стиля сецессии в настенной и станковой живописи. Мы встречаем их во французской пластике у Тулуз-Лотрека, в композициях и портретах Ван Гога. Именно в Париже, где в то время творили Пюи де Шаванн, Ван Гог, Гоген, Сезанн, Тулуз-Лотрек,

Грассо, окончательно рушатся матейковские формы в творчестве Выспяньского. Вспышки бунта против Матейки превращаются в упорное стремление освободиться от школьных влияний, порвать с академическими канонами. В 1893 году он пишет Станкевичам: «Я освобождаюсь от всяческой имитации, и многое я уже преодолел», Машковскому он пишет: «Надо быть иным, чем предшественники, иным, чем окружающие». Разрыв с матейковской формой выразительнее всего проявляется в нескольких вариантах «Клятвы Яна Казимира». Первый законченный эскиз (еще для одного окна, объединяющий сцену клятвы и видения) ближе всего творчеству Матейки. Близок ему еще и картон, уже разделенный на две части, точнее, та часть, которая изображает сцену клятвы. Моделировка фигур короля и его придворных, роскошная одежда шляхты, переданная с большой точностью, богатое знамя над алтарем, композиция многофигурная и в то же время последовательно связанная — все это еще свидетельство влияния учителя. Но вторая часть, видение Полонии, значительно от него отличается. Яркие, близкие народным узору одежды, заурядность женских лиц, столь далеких от типа матейковских лиц, и прежде всего декоративность стеблей цветов, в которые художник вкомпоновал обнаженные руки мальчиков, — это уже индивидуальные черты искусства Выспяньского. В рамках одного произведения происходит поворот к декоративности, от пространственно-живописной формы к линейно-плоскостной с сильным звучанием орнаментики. Победил Париж, и то, что было в нем наиболее современным, наиболее модернистским, определило живописную форму Выспяньского. Переняв у Гогена и Ван-Гога определенные формы пластической моделировки, Выспяньский, однако, не потерял присущей ему оригинальности. Хотя его идеи в области пластики обнаруживают серьезное сходство с художественными направлениями того времени, в которых композиция определяется линией, усиливающей экспрессию пластического выражения, в картинах Выспяньского она всегда остается оригинальной линией Выспяньского, а не Гогена или Ван Гога, несмотря на то, что именно с Ван Гогом Выспяньского связывают многие сходные тенденции, проявляющиеся как в пейзаже, так и в портрете.

«Театральная лихорадка» и разрыв с матейковской формой привели к тому, что работа над картонами серьезно затягивалась, а это была уже катастрофа. Нижнюю часть проекта Выспяньский отправил слишком поздно. Узнав, что ящик с его работой даже не был распакован, Выспяньский срочно выехал во Львов. Парижа он уже больше никогда не увидел, хотя спустя несколько лет и намеревался переехать в Париж навсегда.

Пребывание в столице Франции определило перелом в его живописном творчестве, а богатый театральный опыт, непосредственный

контакт с величайшими произведениями искусства, знакомство с различными эстетическими и литературными направлениями сформировали Выспяньского — человека театра, драматурга и театрального художника. В Краков он вернулся с сознанием своих целей и своего призвания, вернулся как художник в полной мере современный, отбрасывающий все косные шаблоны и отжившие формулы, художник, заглядывающий в будущее и связывающий свое искусство со всем тем, что было новым завоеванием, новым достижением, будь то в области театра или пластики. Именно Париж помог раскрыться его влечению к стилизации в монументальной и портретной живописи. Париж пробудил в нем страсть интерпретатора, направленную на то, чтобы каждый миг жизни улавливался и воспроизводился искусством. Наконец, Париж дал ему ощущение творческой свободы, без которой его оригинальная индивидуальность не могла бы начать свою эволюцию.

«ИМЕЮ ЗДЕСЬ ВСЕ...»

Комиссия отклонила проект львовского витража, и это перечеркнуло надежды Выспяньского на получение большой суммы денег, а стало быть, и на новую поездку в Париж. Разочарования, упорно преследующие его в Кракове в течение последних двух лет, углубляют тоску по Парижу и жажду оказаться там любой ценой. 8 августа 1896 года он пишет Опеньскому:

«Мой милый Генрик! Всеми силами стараюсь решиться на такой шаг, чтобы из Кракова убраться далеко, а именно в Париж и навсегда. Где и как я это сделаю, тебя в данном случае не касается. Но в Кракове я дольше абсолютно не могу быть...»¹.

Именно тогда он подает просьбы о заграничной стипендии и надеется, что получит ее. После богатых театральных впечатлений, после лихорадочной и напряженной творческой работы первые месяцы в Кракове тяготят его своей пустотой и однообразием.

«Я как бы усыплен и не получаю никаких новых впечатлений. Мне все время кажется, что что-то кончилось, и что все разошлось по домам, и что медленно гаснут и гаснут огни, и, когда погаснет последний, все кончится»².

Но художника угнетает не только отсутствие впечатлений, не только сонная атмосфера города. Причиной депрессии служат не столько материальные затруднения, с ними он всегда умел смиряться, сколько полное отсутствие художественных перспектив. За время поездки в Париж, так много давшей ему как художнику, он оторвался от учебы. Вернувшись, некоторое время он подумывает об университетской карьере, пытается подготовить докторскую диссертацию на

тому о витражах доминиканского костела, но в соответствии с установлениями он не имел права сдавать экзамен на получение степени без подтверждения о прослушивании двухгодичного курса лекций (перед выездом в Париж он не собрал достаточного количества подписей в университетской ведомости). Он пытается заработать на жизнь живописью, пишет несколько портретов, но вскоре убеждается в полном равнодушии критики и публики, тем более что уже не было в живых Матейки, который мог бы ему помочь в получении заказов. Об этом периоде Выспаньский рассказывал позднее:

«Осенью 1894 года я вернулся в Краков. У меня было огромное желание опять уехать в Париж, но мне отказали в стипендии. Началась, возможно, самая печальная пора моей жизни. Без мастерской, без денег, терзаемый критикой, которая просто глумилась надо мной, вынужденный пользоваться любезным гостеприимством родственников, приютивших меня под крышей своего дома, я продолжал писать пастельные портреты разных моих краковских знакомых — естественно, бесплатно».

Ко всяческим хлопотам добавились еще семейные осложнения. По возвращении из Парижа Выспаньский поселился в доме Станкевичей «на Зачише», где имел собственную комнату для работы, но уже весной 1895 года Станкевичи вынуждены были выехать по случаю ремонта в другую квартиру, на Колеёвой улице. А там 5 августа умирает дядя Выспаньского — Казимеж Станкевич. Будучи в очень стесненных материальных обстоятельствах, Иоанна Станкевич ликвидировала и эту квартиру, переселяясь с племянником на Посельскую улицу. О том, как тяжело переживал Выспаньский свои материальные затруднения и то, что он не имел «положения» в краковском обществе, говорит письмо Опеньскому от 16 декабря, в котором он с отвращением описывает окружающую его мещанскую атмосферу:

«Краковские обыватели — это такое глупое скопище, что стыдно признаться, что это наши родственники, знакомые, все они бездушны к нам. Всю их душу сожрал 1863 год. Они ничего, кроме этого, не видят, ничем не интересуются. Кроме своих идеалов они видят только материальное благосостояние, доходы, положение, посты, не понимают никаких наших идей. Былая молодость этих людей для меня свята, но сейчас я их ненавижу и чувствую к ним отвращение»³.

Несмотря на неблагоприятную обстановку, Выспаньский пробует работать для каких-то будущих выставок, кроме портретов он набрасывает композиции. Темы ему доставляет литература. Через пару месяцев по возвращении он пишет Рыделю:

«Закончив «Иерусалим», который читал по-французски, теперь читаю Ариосто, по-французски, в прозе. Дошел уже до восемнад-

платой песни. Что за чудо, какой юмор, какая фантазия! Делаю наброски из Ариосто, собираюсь сделать ряд эскизов для gobеленов как из Тассо, так и из Ариосто. Есть сцены, которые у меня еще от твоего прошлогоднего чтения стоят перед глазами и не выходят из головы... через пару лет смогу выставить целый ряд картонов, например, в Берлине»⁴.

Но эти мелкие пастельные наброски и портреты не могут выразить всех стремлений и замыслов, которые начинают бурлить в фантазии художника. После нескольких месяцев бездействия («которую неделю умираю от отчаяния и сожаления, что невозможно работать»), вызванного отсутствием заказов и денег на живописные материалы, в 1895 году ему удалось завязать контакт с комитетом по реставрации костела францисканцев. Его обновлял архитектор Экельский, он предложил Выспяньскому выполнить полихромии костела. Благодаря этому скромный с точки зрения архитектуры костел стал одним из прекраснейших памятников Кракова.

Выспяньский жил в это время с теткой на Посельской улице, в доме № 8, примыкавшем к саду францисканцев, именно там он и начал работать над полихромией. Каждый день он доставлял рабочим новые картоны с образцами, мастерская его была завалена рулонами бумаги, всюду лежали рисунки и эскизы. У стен он не позволял ставить мебель, на них он развешивал большие картоны с проектами полихромии, которая должна была заполнить узкие простенки между окнами пресвитерии.

«Две главные композиции для францисканцев,— писал он накануне начала работы,— это сад полного счастья, где так любо, так мило, и лес сомнения, борьбы, трудов... где страшно, ужасно. Работая над этими композициями, главный акцент он сделал на цветы.

Он любил цветы и хотел их видеть всюду. Во время работы над полихромией им создается огромное количество зарисовок и заметок, которые он хотел позднее опубликовать как материал для стилизации.

Творческой основой работы, которая долгое время волновала Выспяньского, послужило знание готического искусства, которым он занимался в Польше и за границей. В соответствии с принципами готики в полихромии доминируют геометрически-линейные элементы. Однако он не повторял известных форм и мотивов, а создавал собственные. Так, например, в качестве образца для росписи звезд на своде он взял снежинку, а при росписи нервюр впервые ввел орнамент, напоминавший четки. Если цвет определял декоративность, то общая пластическая выразительность определялась линией. Главным мотивом были цветы, стилизация которых и линейное расположение отвечали стилю костела. Выспяньский, как и Грассе, в стили-

защиты растительных мотивов исходил из готического орнамента, но при этом прежде всего его интересовала отечественная флора. Экспрессия его растительных композиций заключается в гибкой, деформируемой линии, своеобразной линии Выспяньского. Они напоминают готические растительные орнаменты и тем не менее отличны от них. Кроме того, народная стилизация придает росписи черты национального стиля.

В отчетной статье, напечатанной в журнале «Тыгодник иллюстравань», Рыдель так описал полихромия:

«Окна обрамлены бордюром из стилизованных цветов, ромашек, подсолнухов, васильков, маков, куколей, у каждого окна свой цветок. В глифах, или оконных нишах, — иные цветы: коровяк, незабудки, лютики, фиолетовые вики, голубые лесные колокольчики и так далее»⁵.

Цветами украшены также фигурные композиции «Caritas» и «Мадонна», заполняющие простенки между окнами пресвитерии. Фигура Мадонны стилизована в народном духе. Она одета в деревенскую кофту из узорной ткани. Окна пресвитерии окаймлены цветами, имеющими символическое значение, цветущим терновником, виноградной лозой, бессмертниками и гирляндой белых лилий. «Caritas» как бы появляется из охапки ирисов. Мадонна изображена среди васильков; на стенах, в нижней части написаны настурции, анютины глазки и розы, вписанные в квадраты. Цветы украшают также витражи, которые вскоре были заказаны Выспяньскому.

В главных оконных витражах, пылающих красками стилизованных цветов, Выспяньский поместил полные экспрессии и суровой средневековой простоты фигуры святого Франциска и блаженной Саломеи. Темно-фиолетовые колючие тернии окружают святого Франциска, расцветая золотистыми розами, а рядом с фигурой Христа — темными ирисами. Светло-желтые калужницы и лилии на голубовато-зеленом фоне окружают фигуру Саломеи. На боковых витражах, олицетворяющих четыре стихии, Выспяньский «изобразил в виде лилий, пунцовых и огненных маков огонь, ирисы же и плосколистные гребенники утопают в воде»⁶.

Заполняющий большое окно в западной стене костела витраж «Восстань» с чудесной гармонией огненных, раскаленных, желто-оранжевых красок и плавными, ритмичными линиями, изображает фигуру Создателя. Это одно из величайших произведений Выспяньского. Первоначально витраж назывался «Бог создает миры из хаоса», и в соответствии с этой концепцией Создатель предстает здесь не в человеческом облике ренессансных произведений, а в полуреальном образе, почти лишенном человеческих черт. Величественная фигура, возникающая из хаоса стихий, пафосом и монументальностью жеста близка Создателю Микеланджело в Сикстинской капелле.

Выспяньский полностью осознавал своеобразие и неповторимость своего произведения.

«Францисканские витражи — это моя последняя такого типа работа, которую я отдаю даром, за все беру 350 гульденов, но поскольку хочу видеть эту работу законченной и точно знаю, что другой такой в Европе нет, то очень радуюсь», — писал он Рыделю⁷.

Все в костеле францисканцев он хотел пропитать своим художественным видением, охватить одной общей концепцией, выразить, как он определял, «сущность францисканства», но столкнулся с непониманием церковных властей. Над бордюром из цветов он хотел сделать фриз с полихромией, изображающей птиц, но монахи не согласились на это. В эскизах остались также проекты люстр из стилизованных водяных кувшинок. Уже закончив роспись боковых стен, он решил в пресвитерии написать ангелов и вскоре предложил несколько эскизов на картонах. На них возносились ангелы с крыльями и в ореолах, но в потрепанной одежде, сношенных сандалиях, с церковными колокольчиками в руках, ангелы с печальными лицами убогих деревенских детей. Святые отцы возмутились главным образом при виде рваных кружев и потребовали их удаления. В ответ Выспяньский сжег все картоны. Когда полихромия пресвитерии, поперечного нефа и центральной части главного нефа была закончена и оставалось расписать только часть главного нефа, работы вдруг были неожиданно приостановлены.

В результате всех этих сложностей полихромия францисканского костела не была доведена Выспяньским до конца, но все же он смог там в первый (и последний в тот большой период) раз продемонстрировать свои способности в монументальной росписи. Однако и в дальнейших своих живописных работах, когда пытался реализовывать большие пластические настенные композиции, он сталкивался с постоянным непониманием и равнодушием. Его большому таланту декоратора нужны были стены общественных зданий, чтобы высказаться в полной мере, но все его творческие концепции разбивались о злую волю людей, которые либо не умели оценить его замыслы, либо использовали их в своих целях. Так, например, отвергли почти готовые эскизы полихромии старого костела в Вече, не оценили должным образом и его глубокие познания, которые он вложил в реставрацию доминиканских витражей.

Очень характерной была также история полихромии костела Святого Креста. В 1896 году Выспяньский получил предложение выполнить эту полихромия. Его сразу же охватила творческая лихорадка, рождавшая все новые и новые замыслы. Когда, однако, в ходе работы под слоем известки были открыты фрески эпохи Ренессанса, в душе Выспяньского победили страсть реставратора и любовь к памятникам Кракова. Собственный проект полихромии представ-

лялся теперь ему несущественным, и он сразу же с энтузиазмом приступил к реставрации ренессансных фресок. Когда он выполнил картоны, восполняющие погибшие части фресок, архитектор, руководивший реставрационными работами, отдал картоны для снятия копий владельцу художественно-декоративной мастерской, который использовал их при реставрации росписей как якобы собственные замыслы. Единственно, что осталось от этих смелых реставрационных планов, так это работа Выспянского, опубликованная в «Трудах Общества почитателей Кракова», посвященная костелу Святого Креста, а также статья «Святой Крест», напечатанная в седьмом номере журнала «Жыче». О своей работе в этом костеле художник писал так: «После целого дня работы над рисунками, под вечер в сумерках, когда осенняя тень уже быстро охватывает все здание внутри, приятно сидеть на лесах под сводом в каком-нибудь старинном барочном кресле и смотреть, как на огромный балдахин дивного свода бьют отблески огня из коксовой печи, освещая нарядное кружево каменных переплетений, сделанных по итальянской моде. Огонь в сумраке тускло отражался на стенах, и тени епископских фигур смотрели огромными глазами, полными задумчивости, ужаса, тишины; выразительные головы старцев с запавшими щеками, с длинными бородами, седыми бородами Сатурна... смотрели мгновенные глазами Хозиуша, Кшицкого, Томицкого и, сгорбившись под тяжелыми складами плащей, слушали... как в голосах вечернего звона Ангела Господня долетал с Вавеля приглушенный голос того большого колокола короля, что жил тогда. Печь догорала, зарево бледнело, и в сумраке исчезали тени и видения мощного Ренессанса»⁸.

В это же самое время Выспянский реставрировал в костеле доминиканцев витражи, относящиеся к XIV — XVI векам. По его планам отреставрировали из-за недостатка средств только три витража. На выставке проектов витражей на его работы не обратил внимания никто из художников и публики, что очень расстроило художника:

«Теперь я выставил доминиканские витражи, — писал он Рыделю, — и ты думаешь, что нашелся кто-нибудь, чтобы познакомить с ними людей? Это — первая такого рода в Польше порядочная работа, в то время как все, что было сделано прежде в этом направлении, была одна глупость»⁹.

Эту небольшую реставраторскую работу позднее дополнила статья Выспянского «Доминиканские витражи», напечатанная с иллюстрациями во втором томе «Краковского Ежегодника» в 1899 году. Именно эта тема не была у него принята в качестве докторской диссертации, как и до этого работы о готических французских соборах.

В довершение всех неудач в 1896 году, в том самом, когда окончательно отпал заказ на полихромиию в Бече, ему отказали в профессуре в краковской Промышленной школе, поскольку побаивались его «склонности к реформам».

Не удивительно, что, несмотря на всю душевную стойкость, Вышнянский под ударами стольких жизненных и творческих неудач начинает впадать в депрессию. В письме к Опеньскому от 8 августа 1896 года он пишет, что впору, «сменивши палитру на котурны», вступить в труппу пана «Рыгера — Моора». Решение вступить в полудубродячую труппу Рыгера, работающую за пределами Галиции, было, конечно, шуткой, но эта печальная шутка хорошо передает отчаянное настроение художника. Реставрируя доминиканские витражи, вместо того чтобы создавать собственные, он раздражается жалобой: «Что за жестокость мучить меня каким-то олухом XV века, который недостоин у меня топить печи со всей его религиозностью... И своим дорогим временем, своим единственным временем должен бесцельно топить печь, которая не согреет, не утешит никого, губить мою молодость, которая ко мне не вернется... Отчаяние мое растет с каждым днем»¹⁰.

В этот период, столь богатый замыслами в области живописи, затухает, однако, его литературная деятельность. Возникшие еще в Париже первые наброски «Легенды» («Ванда»), «Варшавянки», «Мелеагра» ждали развития и завершения, ждали последнего прикосновения автора, чтобы начать свою сценическую жизнь. Отход от драматургического творчества был только временным и как бы насильно навязанным самому себе. Он продолжается только два года, но и в период наиболее интенсивного живописного творчества время от времени в Вышнянском прорывалась эта глубоко затаенная страсть. «Целыми днями сижу на Белянах, — пишет он весной 1896 года Рыделю, — рисуя растения, лазаю по Паненьским Скалам над Вислой, по Кшемёнкам, смотрю и замечая, какой же огромный этот мир, и как мало мы его знаем. В голове у меня опять снуют драмы...»¹¹.

В эти же годы, когда он создает полихромиию францисканского костела, цветы которой, чарующие красками и формой, определяют тематику других декоративных проектов, возникает его знаменитый «Гербарий», альбом, занимающий 54 страницы, заполненные рисунками растений, в основном дикорастущих растений Польши, и снабженные замечаниями об их цвете и форме. Рисунки, выполненные им главным образом в деревне Райгрот, стали сокровищницей мотивов для всех его декоративных композиций. Введение растительных мотивов в живописное творчество не было результатом подражания художественной моде того времени, оно выражало его глубокую страсть. «Не могу дождаться весны и цветов и представляю себе мое неистов-

ство, когда вся комната будет полна аромата и красок, зелени, трав», — пишет он Рыделю. «Цветы — это целый мир», они рождают планы использования их при создании «ламп, подсвечников, колонн, фасадов, фризов, стен»¹².

В 1897 году он с гордостью сообщает Рыделю, что располагает уже большим запасом материалов для задуманного им издания, содержащего растительные орнаменты как образцы для стилизации, причем добавляет, что нарисовал их не хуже Грассе.

Цветы и листья становятся у него также одним из мотивов на женских и детских портретах того периода. В этих портретах ощущаются изменения, вызванные влиянием Парижа. Если его ранние детские головки, относящиеся к 1890—1891 годам, носят четкую печать школы Матейки, то теперь она начинает исчезать. Если, например, портрет Кшимуской («Девушка с бархоткой на шее», 1894) или групповой портрет трех девиц Бобрувек, а также портрет Хонораты Лешчиньской, отличавшиеся массивностью моделировки, выразительностью деталей и статичностью композиции, обнаруживали сходство с матейковской школой, то портреты крестьянских девушек, написанные в 1896 году, и особенно детские портреты, такие, как «Две девочки», «Девочка с миртом», «Девочка с букетиком фиалок», — свидетельство собственного стиля художника, близкого живописным произведениям Ван Гога. Подвижная, беспокойная, зачастую переплетающаяся линия является эмоциональным средством экспрессии, позволяющим выявить индивидуальные черты портретируемых. Портреты, лишённые аксессуаров и живописных шаблонов в виде драпировок, столиков, эффектной одежды, отличались прежде всего простотой и, может быть, именно поэтому не нравились снобистски настроенной краковской публике, привыкшей к барочному богатству живописных средств Матейки. Но именно эта простота была свидетельством овладения техникой и выражением его представлений о красоте, соответствующих тогдашней эстетике Запада.

Родство с европейскими художественными направлениями ощущается также в иллюстративном творчестве Выспяньского этого периода. Эхом увлечения поэзией символистов прозвучали рисунки к «*Serres chaudes*» Метерлинка, которые были скорее линейными эквивалентами лирических поэм, чем зрительной конкретизацией сцен, описанных в стихах. Каждая страница содержала несколько карандашных рисунков на полях, например, наверху пробегающие женщины, внизу страницы — собаки, рвущиеся на поводках, и так далее. Благодаря этому каждый фрагмент стиха, который держится на одном эмоциональном стержне, нашел свой эквивалент в рисунке. По словам Пшибышевского, «это не были иллюстрации, это было слово, преобразенное в линию и форму [...] внешне не имеющую

ничего общего с самой поэмой, но являющуюся по существу самым таинным иероглифом слова»¹³.

В том же 1896 году Выспяньский приступает к иллюстрированию «Илиады», первую книгу которой переводил в то время Рыдель. Выспяньский глубоко и творчески переживал гомеровский эпос. В будущем ему предстояло перевести на язык драмы «Илиаду», тогда же он мечтал быть хотя бы иллюстратором перевода Рыделя. Еще будучи в Париже, он познакомился с двумя французскими археологами, Поттье и Фрошнером. Познания, полученные с их помощью в этой области, помогли ему при создании иллюстраций к «Илиаде», которые были изданы сперва частично в журналах «Гы-годник Илюстрованы» и «Жыче», а позднее, в 1903 году, в издании Альтенберга, с греческим текстом первой книги эпоса, подготовленным профессором Штернбахом.

В своих импровизациях на тему гомеровской Греции Выспяньский, черпая детали из произведений искусства Древней Греции, дает волю линии, волнистый характер которой приближает его рисунки к композициям в стиле сецессии. Абсолютно современным мыслилось ему и графическое решение «Илиады»:

«Идеально было бы издать «Илиаду» в небольшом формате, так чтобы на каждой странице было полстраницы текста снизу и полстраницы рисунка сверху», — писал он Рыделю 17 июня 1896 года, а в другом письме: «...не поверишь, мне безумно хочется все произведение сделать рисованным, так, чтобы всё, что только можно представить, читая Гомера, нашло пластическое выражение». И дальше: «[...] можно было бы сделать такую вещь, которая была бы единственной, которой до сих пор абсолютно нет, и которую можно было бы издать на всех языках света, принимая во внимание, что к каждой странице «Илиады» имеется образно выполненный рисунок»¹⁴.

При иллюстрации перевода Рыделя наряду с чтением Гомера, сочинений древних авторов и изучением лексикона мифологии Рощера Выспяньский черпал вдохновение в греческой скульптуре, живописи и керамике, служивших ему образцами для подражания. Так, на рисунке «Гнев охватывает Палладу», на котором изображена Афина, хватающая за волосы Ахилла, некоторые детали скопированы с аттической чернофигурной вазы. Рисунок «Аполлон поражает моровой язвой» обязан своей композицией группе Геракла с фронтона эгинского храма. Гелиос, появляющийся с Авророй из волн океана на иллюстрации «Эос, Фосфор, Геспер, Гелиос», напоминает подобный же мотив с фронтона Парфенона. Изображение вечерней звезды Геспер взято, вероятно, с чернофигурной аттической вазы, репродуцированной в лексиконе Рощера. Чтение работы Гельбига «Das Homerische Epos» подсказало Выспяньскому несколько орнаментальных мотивов для олимпийского зала, в котором Аполлон

играет на лютне («Аполлон и Мельпомена»). В рисунке «Фетида появляется из волн перед своим сыном» использован излюбленный мотив сецессии: морские волны и выходящая из них богиня. Со стилем сецессии его сближает также ведущая роль линии и ее волнообразность. В то же время здесь обнаруживается некоторое сходство с фресками Геркуланума. Сочетание элементов греческого искусства с современным можно заметить также в стилизации рисунков «Агамемнон восстает против Ахилла и Менелая» и «Аполлон на Олимпе», где художник достигает экспрессии благодаря богатству волнистых параллельных линий. Ритмичностью расположения линий усиливается настроение рисунка, как бы передающего музыку Аполлона. Здесь ощущается родство с идеями французских символистов, стремившихся к синтезу различных областей искусства. Близки стилю прерафаэлитов Аполлон в рисунке «Аполлон и Мельпомена» и легкая, стройная Эос из иллюстрации «Эос». В композиции «Гермес ведет души героев из глубин Гадеса» использовано типичное для стиля немецкой сецессии вертикальное расположение фигур. Самыми простыми средствами художник добился здесь глубокого трагического звучания.

Наряду с сочетанием античных источников и современной формы эти рисунки интересны и тем, что они являются как бы синтез польского характера с античностью. Этот синтез осязатен в прорисовке деталей, типов лиц (например, в рисунке «Гнев охватывает Палладу» Ахилл похож на краковского крестьянина). Это был смелый отход от псевдоклассического шаблона, принятого в такого рода работах. Концепция «польской античности» проявится значительно сильнее в поздних греческих драмах Выспяньского, но уже в рисунках к «Илиаде» художник отчетливо высказал ее. Еще до появления иллюстраций к «Илиаде» в книжном издании редакция еженедельника «Тыгодник Илюстрованы» согласилась поместить их на страницах своего журнала. После переговоров, длившихся более полугода, иллюстрации были напечатаны в такой последовательности: «Аполлон-лучник» (октябрь 1896 года), «Ахилл и Паллада» (ноябрь 1896 года), «Агамемнон» и «Зевс и Фетида» (ноябрь 1896 года). «Апострофа», «Души героев» и «Эос» были отвергнуты журналом.

Столь же глубоко, как и в мир героев Гомера, Выспяньский вживался в произведения Мицкевича. Интерес его к «Дзядядам» возник еще в Париже, задолго до того, как он начал работать над их постановкой в краковском театре. Творческим стимулом на этот раз послужил конкурс еженедельника «Тыгодник Илюстрованы». 20 апреля 1897 года Выспяньский сообщал Рыделю: «Намереваюсь на конкурс журнала «Тыгодника Илюстрованы» выставить ряд картонов, где изображу все те сцены из произведений Мицкевича, которые только теперь могут быть соответственным образом оценены и продуманы»

и пластическом искусстве [...] Хочу прежде всего в линии и силе света воссоздать «Баллады и романсы» — и у меня есть столько свежих лиций с натуры для этих баллад и романсов»¹⁵.

В это время он пишет «Сезам» и «Топь», картины, фантастическая природа которых сближала их с мицкевичевскими «Свитезянкой», «Гулаем» и «Лилией». Он пишет Рыделю: «Может, еще вырвусь в Литву за фоном для «Свитези». Хочу дать Густава, дать сцены из «Дзядов» [...] одним словом, показать, сколько в Мицкевиче сидит современной поэзии, ведь «Дзяды» можно читать сегодня как только что написанную поэму»¹⁶.

Над иллюстрациями Выспяньский трудился долго и тщательно, но работа эта, как и многие другие, закончилась неудачей; на конкурсе, состоявшемся в январе 1896 года, первую премию получил Альхимович. Рисунки к «Дзядам» и «Балладам и романсам», выполненные на небольших картонах, Выспяньский развесил в квартире тетки Станкевич, потом они пропали, но эхо этих работ отозвалось позднее, в постановке «Дзядов» на сцене краковского театра.

Нереализованные творческие устремления, недовольство мелкими работами, в то время как большие декоративные замыслы, запечатленные в кальках и картонах, не осуществляются, приводит время от времени к взрыву жалоб на бесполезную трату молодых лет. Их полно в письмах к друзьям: «Остались только праздные размышления и угрызения совести, что так ничего я и не осуществил, а ведь так легко, так много мог сделать. Это архистрашно». «Все время сожалею, что постепенно должны рассеиваться все мои надежды», а полгода спустя он пишет: «Меня мучит и терзает невозможность извлечь из себя все, что я могу дать». «Руки так и чешутся взяться за какие-нибудь огромные работы, скульптуры, фантастические миры, которые я смог бы воплотить, а сейчас никоим образом не могу...»

«Подумай только, — пишет он Рыделю, — какая досада, к сему времени у меня за плечами могли бы быть уже Грюнвальды, потому что я бы смог это сделать, меня бы на это хватило... так ничего же нет, для меня бы это ничего не стоило, я знаю, что способен на многое, а я не увижу ни одного моего Грюнвальда, потому что это дорого стоит. Вот это меня мучает, и ничто другое»¹⁷.

Он лихорадочно ищет такую область пластики, где мог бы развернуться при своих ограниченных материальных средствах: «Для будущей выставки я готовлю чудо. А именно целый раздел архитектуры в моем понимании с проектами, планами, картонами, резными орнаментами»¹⁸.

Его увлекает скульптура. Еще в Париже он пытался работать в этой области. В Кракове в 1896 году он сделал отливку «Caritas», скульптурный вариант пастельного наброска «Низверженные анге-

лы» и планировал во время работы по выполнению копий и реставрации фресок в костеле Святого Креста создать для этого костела барельеф «Христос в саду». Из красного пластилина он сделал копию своей картины «Материнство», из серо-зеленого — портрет Зыгмунта Старого и начал моделировку «Аполлона-лучника». В связи с этими скульптурными опытами его заинтересовал алебастр, добываемый в окрестностях Кракова:

«Сегодня буду отливать «Caritas», — писал он Рыделю, — и вот что мне пришло в голову: в алебастре можно ваять, из него можно высекать. При этом алебастр бывает различных цветов, с прожилками, жилами, и, будучи местами отполирован, он выглядит прекрасно. Я должен попробовать сделать что-нибудь из алебастра, куски которого легко достать на Подгоже вблизи Камёнок, и самые красивые глыбы которого, иногда цветные (как оказывается), раскальваются, потому что не умеют использовать их ни на что иное, как на гипсовый песок. Вот что делается, когда нет скульпторов... Просто страшно, что же у нас уничтожается»¹⁹.

Причины метаний Выспяньского из одной области искусства в другую крылись не только в той легкости, с которой он овладевал самыми разными пластическими техниками (живопись, графика, скульптура, витраж, искусство мебели, сценическое оформление), в живом воображении и всесторонней одаренности, но и в необходимости осуществлять свои творческие замыслы при очень небольших финансовых затратах. Не получая заказов на большие декоративные и станковые произведения, он не имел и денег, но не хотел при этом принимать их ни от кого из друзей даже тогда, когда помощь ему предлагалась. Бескомпромиссный в вопросах искусства, он не умел добиваться заказов, а свои рисунки раздавал даром.

«Он не протестовал, — пишет Эстрайхер, — когда его декоративные проекты отклонялись один за другим, и их исполнение поручалось таким художникам, чей низкий художественный уровень был очевидным... Неудачи первых лет безмерно ранили его, и многое из его иронии и горечи, звучащих в его пьесах [...] имеет свой несомненный источник в той атмосфере непризнания, в которой он творил в течение ряда лет, проявляя свою глубокую артистическую индивидуальность и воспроизводя красоту для слепых и глухих»²⁰.

Одной из причин разрыва между Выспяньским и краковским обществом были требования, которые он предъявлял себе и окружающим. В отличие от своего отца, который отчаивался при каждой жизненной трудности, он был человеком небывалой работоспособности и энергии и, хотя был слаб физически, обладал железным упорством и требовал того же от других. Опасаясь, что его заподозрят в поисках протекции, он не искал расположения влиятельных особ. В этой атмосфере «непризнания», о которой говорит Эстрайхер, и

рождается его желание уехать за границу, случаются даже минуты, когда разочарования и отсутствие поля деятельности заставляют его думать о выезде из страны навсегда. После опыта последних лет он начинает понимать, что в Кракове, в условиях раздела Польши и пренебрегающего отсюда отставания в усвоении польским обществом новейших европейских культурных течений, его творчество имеет значительно меньше возможностей для развития, чем в какой-либо из европейских столиц. Он мечтает о свободной, независимой жизни художника, о возможности полностью высказаться, о чем не может быть речи в провинциальном городе, в котором отвергаются все интереснейшие его предложения, поскольку никто не в состоянии оценить их новаторство. Он мечтает о поездке в Италию, в Пизу, во Флоренцию, в Париж, Швейцарию, Берлин. Будучи уверенным в высокой общественной функции искусства, он отдает себе отчет в том, что на родине он не может служить талантом своей стране так, как мечтал бы. И все же побеждают патриотические чувства, побеждает желание действовать у себя на родине в надежде пробудить жизнь нации. В 1897 году он написал Рыделю знаменательные слова, которые стали как бы клятвой родной стране: «Я должен остаться... Никакой Италии, никакой Швейцарии, ничего, только родина, я имею здесь все, и я найду себе все».

Приняв такое решение, он, возможно, пожертвовал международной славой во имя труда на пользу отчизны, и именно с тех пор в его творчестве начинает доминировать один из основных мотивов общественно-патриотической мысли: наряду с борьбой против лицемерия, ограниченности и усыпляющих иллюзий польской жизни в неволе стремление укрепить культуру Польши и возродить ее как культуру исторической нации.

Назначение Выспянского на пост художественного руководителя журнала «Жыче», первый номер которого появился в Кракове с датой «Краков — Львов 24 сентября 1897 года», а также приглашение Общества «Штука» вступить в круг его художников пробуждают в нем надежду, что он найдет хоть какое-то поле деятельности в родном городе. 1897 год, когда уже стали очевидными изменения, происходившие вот уже несколько лет в интеллектуальной атмосфере Кракова, стал также годом особенно интенсивного творчества Выспянского, как бы подтверждая закон, что творчество художника развивается в тесной связи с потребностями общества. Изменения происходят во всех областях культурной жизни города. Новый директор Школы изящных искусств Юлиан Фалат приглашает в школу новых профессоров: Леона Вычулковского, Яцека Мальчевского, Яна Станиславского, Константина Ляшчку, Панкевича, Теодора Аксентовича, людей знакомых с новейшими направлениями европейской живописи. По инициативе Яна Станиславского

создается Общество «Штука», которое объединяет художников краковского модерна и секретарем которого становится Выспяньский. Активное и предприимчивое Общество вскоре же организовало ряд выставок, пользовавшихся большим успехом. Замечательный театр Павликовского, театр литературного авангарда, электризует краковскую публику новинками европейского репертуара и совершенством постановок. В университете наряду с преподаванием гуманитарных наук начинается изучение естественнонаучных дисциплин. Из других областей Польши, находящихся под властью стран-разделительниц, в Краков приглашаются молодые ученые, полные решимости вести преподавание на польском языке: Казимеж Моравский, Кароль Потканьский, Казимеж Костанецкий. Летом 1897 года в Краков также приезжает писатель Людвик Шчепаньский, который основывает еженедельник «Жыче». В этот переломный для него год Выспяньский заканчивает и выпускает собственным изданием «Легенду», завершает начатых еще в Париже «Мелеагра», «Протесилая и Лаодамию», пишет ряд пастельных портретов и пейзажей и большую фантастическую композицию «Сокровища Сезама», иллюстрирует «Илиаду» и «Баллады и романсы», создает первое большое произведение, витраж «Восстань» для костела францисканцев. После многих разочарований ему наконец удается сломить этим произведением равнодушие критики: за проект витражей он в августе 1897 года получает премию на краковском конкурсе и в Обществе поощрения изящных искусств в Варшаве. Его иллюстрации, в которых он стремится модернизировать книжную графику, обращают на себя внимание Людвика Шчепаньского. Сам Шчепаньский так писал об этом: «Летом 1897 года я приехал в Краков, чтобы основать еженедельник «Жыче», и с предложением сотрудничать обратился прежде всего к Выспяньскому. Мне было тогда двадцать пять лет, а Выспяньский был на три года старше, но уже тогда его очень ценили в небольшом кругу молодых адептов искусства и литературы как смелый и оригинальный живописный талант, обладающий большой фантазией и блестящей техникой, но никто еще в то время не предвидел расцвета его поэтического гения»²¹.

Эстетическую программу еженедельника «Жыче», в котором начинали деятельность такие известные позднее поэты и драматурги, как Влодзимеж Пежиньский, Тадеуш Мичиньский, Адольф Новачиньский, Ян Август Киселевский, представил Артур Гурский (Квазимодо) в серии статей «Молодая Польша». В соответствии с этой программой подлинное и большое искусство может существовать только как проявление ничем не скованной творческой индивидуальности. Произведения, проникающие в самую гущу нации, являются плодом эпохи, когда существует гармония между художником и обществом, но такие эпохи повторяются редко. Гармонию между

художниками и теми, кому адресовано искусство, затрудняет явление чуждого искусству филистерства, поэтому «место массы заняла индивидуальность, наивысшая ценность на земле, а место общественной этики — этика души, эстетическая мораль».

Выспяньский согласился сотрудничать в еженедельнике «Жыче», и уже в первом номере журнала были опубликованы два его рисунка, «Фонтан» и «Пламя», скомпонованные в форме длинных, узких полос вдоль всей колонки страницы. В следующих номерах появились: «Скала Ниобид», «Дьяволы», «Аполлон-лучник», «Души героев» и «Панна Стася». Негодование краковских филистеров вызвал «Фонтан», изображающий несколько обнаженных фигур в беспокойной и фантастической композиции. «Глос Народу» сетовал, что «Жыче» «проявляет исключительную склонность к непристойности». Однако, поскольку именно в это время Выспяньский получил первую премию за работы, выставленные в Варшаве, Щепаньский мог не без удовольствия написать в журнале «Жыче»:

«Признание, которое получил краковский художник и наш постоянный и доброжелательный коллега, радует нас вдвойне. «Жыче» первый из польских журналов сумел оценить талант Выспяньского, как он этого заслуживает. Пусть же решение варшавского жюри [...] станет школой эстетического вкуса для некоторых наших доморощенных критиков, неоднократно ополчавшихся как на «Жыче», так и на художника»²².

При разработке графического оформления журнала «Жыче» Выспяньский пользовался собранными для «Гербария» мотивами растительной орнаментики. В декоративном украшении шрифтов он приближается к прерафаэлитам и их продолжателям Экману и Грассе. Проявляя большую изобретательность и смелость, он в то же время избегает обилия украшений, характерного для книжных бордюров У. Морриса и Д.-Г. Россетти. В тот период, когда Выспяньский возглавлял художественный отдел журнала «Жыче», он испытывал влияние английских графиков Уильяма Блэйка, Уолтера Крейна, Артура Рекхема, но и здесь, как и в живописи, он заимствовал только то, что было близко ему. Ибо хотя его чрезвычайно впечатлительная натура легко впитывала различные тенденции и поддавалась влияниям, он умел преобразовывать их в соответствии со своим вкусом и талантом. Если Крейн и Моррис в области книжного искусства боялись сойти с пути, указанного средневековыми иллюминаторами и миниатюристами, а затем и мастерами гравюры по дереву XV—XVI веков, то Выспяньский идет собственным путем. Он смело перешагивает через классические каноны плотной и замкнутой украшениями печатной колонки средневековых кодексов и ренессансной печати. Белая поверхность страницы имеет для него равные права с печатным текстом, поэтому он сознательно разбивает колонку на ряд черно-белых, рит-

мически и декоративно действующих элементов, вторгаясь таким образом в область печатника.

В первые годы существования журнала «Жыче» под влиянием Выспяньского принципиально меняется не только способ верстки колонок, но и использование белых пятен бумаги, которые создают декоративное единство. Это уже не французский или английский стиль, а специфический стиль Выспяньского, на котором несомненно сказались изучение деятельности Крейна, Рёскина, Морриса и Грасе, но который проистекает из тайны его художественной индивидуальности, высказывающейся неповторимо по-своему.

Когда Выспяньский начал издавать свои книги, в их оформлении поражало не столько богатство растительных форм, сколько оригинальная стилизация и выбор мотивов. Это те самые полевые цветы, которые он перерисовывал из «Гербария» и которыми украсил стены костела францисканцев; переводя эти цветы в мотивы печатного оформления, он, несмотря на то, что превращает их в орнамент, не убивает в них живости и простоты. Цветок тесно связывается с печатной колонкой, вырастает из текста, как из почвы, не играет роли заставки, а являет собой декоративную часть целого. Кроме растительных орнаментов Выспяньский использовал также фантастические мотивы, и их он умел так впаивать в страницу книги, что они становились единым целым с текстом. Вводя растительный орнамент в печать, Выспяньский в какой-то степени продолжал традицию оформления книг, издаваемых Унглером в XVI веке, титульные страницы которых украшались бордюрами с мотивами польских цветов. Цветы украшали также сборники стихов Рыделя, изданные в 1899 и 1901 годах, «Во мраке звезд» Мичиньского и многие другие книги.

Можно смело сказать, что новая эра польской книги как искусства графики начинается с Выспяньского. В 1905 году жюри конкурса, организованного в связи с полиграфической выставкой Общества польского прикладного искусства, наградило его серебряной медалью и оценило его как «художника, который современную полиграфию вывел на путь настоящего искусства».

«ЛЕГЕНДА»

В 1897 году Выспяньский видит перед собой ясный творческий путь. Миновал период метаний и неуверенности. Очень знаменательно в этом смысле письмо к Рыделю:

«У меня сейчас период «Sturm und Drang», я ощущаю, что во мне все кипит, бушует и что из этого может родиться прекрасное, широкое, открытое, большое искусство. Еще далеко, далеко, но оно идет и будет большим»¹. В другом письме он пишет: «Столько замыслов, столь-

во образов, что я как безумный живу этими картинами, обособляющими меня от людей, и только теперь я по-настоящему врос в мир моей фантазии». И еще: «Толпы, толпы этих фантастических картин идут..., волнуются. Я смотрю, провожаю их взглядом, и формулирую образы, и рисую, и записываю, и удерживаю их. Только теперь я начинаю делать то, что был должен [...] Теперь уж я знаю, что должен делать»².

Состояние творческой лихорадки продолжается начиная с первых месяцев года; все реже бывают моменты депрессии, они уступают место творческому горению, которое разгоняет мрак даже убогих условий жизни:

«Самое главное, что я уже совсем не чувствую себя бедным, наоборот, я ощущаю себя богатым, дивно богатым, и буду делать все, что хочу и что должен делать... Почти ни с кем не разговариваю, если кто приходит, отделяюсь полусловом и жду, скорее бы он ушел [...] потому что когда я один, только тогда я не один. Мои гости жалятся на холод у меня и, едва сняв шубы, сразу же их надевают, а я в летнем сюртуке, и мне жарко, душно; у меня совсем не отапливается, но топить и не надо — открываю окно и слушаю, как звонят колокола... Снаружи мороз, улицы темные, серые, а у меня наверху в комнату врывается солнце двумя снопами, светло, весело, по-летнему, патетически», — пишет он в январе Рыделю³. В первой половине года он перерабатывает начатую в Париже «Ванду — Легенду», работает над рядом полотен с растительно-анималистическими мотивами. Не дожидаясь весны, выбирается в леса Кальварии, делает там зарисовки выкорчеванных деревьев, причудливо изогнутых ветвей елей. «Пару дней назад был в кальварийском лесу, где делал зарисовки для моей картины, которую сейчас пишу... а скорее, подготавливаю в пастели прежде, чем окончательно написать. Зарисовками доволен; вложу в картину несметное множество набросков и дам вещь новую, которая многим только снилась, но ни один не сделал».

Он начинает работу над целым циклом картин, которые давно задумал. Это «Сезам», «Воздушные замки» и «Хлопоты любви». «Я делаю наброски к картинам, из которых скоро составлю целую серию, ими и расскажу себе и другим, каков мой мир. «Сезам» я разовью в целую серию картин меньшего размера, это будет мой постоянный репертуар, в котором я скажу все, что думаю и что представляю. Это будет искусство. Будущее радует меня. Оно будет моим и нашим. Оно должно быть и будет чудом и дивом. Живописные драмы, живописные романсы, живописные и диковинные поэмы. Иногда я даже боюсь того, что принесет мне воображение»⁴.

«Сезам», выполненный для выставки Общества «Штука», состоявшейся в июне 1897 года, как пастельный эскиз, после закрытия выставки был поврежден, так что оценить его художественные досто-

инства во всей полноте трудно. Он воспроизводился в 47-м номере журнала «Жыче» в 1898 году и изображал сказочный мир растительно-анималистических форм и фантастических персонажей. Почти всю поверхность большой квадратной картины, выдержанной в зеленовато-голубых тонах, занимает вывороченное дерево причудливых форм.

Вывернутые корни, спускаясь вниз, создают бородатое лицо старца, появляющееся из темного фона. На нижние корни, как бусы, нанизаны серебряные воздушные пузырьки. Внизу картины в полосе света несколько стѣжившихся спящих обнаженных женских и детских фигур. Справа полускрытый камышами козлоногий Водяной играет на свирели. Всюду проступают кошмарные очертания человеческих лиц, внизу разбросаны сосуды с золотом. О том, что хотел выразить этой картиной Выспяньский, рассказывает в обширной статье его кузен Зенон Парви: «Вот ее содержание: ночью в лес, в котором только что разыгралась буря, приходит мальчик, которого заманило сюда предание о том, что тот, кто увидит цветущий папоротник, найдет несметные богатства. В самом деле, в двух шагах от ног стоящего за деревом мальчика буйно цветет папоротник, а под корнями вывороченного бурей дерева полно золота, жемчуга, кораллов, горшок с дукатами [...] в яме лежат обнаженные женские тела. Два лесных дьявола как бы заманивают испуганного мальчика. Переплетенные ветви деревьев образуют какие-то диковинные существа».

Близка этой картине была и погибшая «Топь», содержание которой нам излагает тот же Парви: «Эта картина выполнена пастелью. Огромное болото, в котором, если присмотреться, можно увидеть фигуры людей и чудовищ. Из живой трясины выныривают обнаженные русалки, полно лилий, по берегам кусты, в которых укрыты фантастические лесные обитатели, с адской усмешкой смотрят они на обнаженных русалок»⁵.

Это описание дополняет статья Шчепаньского, опубликованная в журнале «Жыче» 18 декабря 1897 г.: «В «Тоши», где русалки хватают деревенского мальчика, утонувшего в болоте, вода болота лежит тяжелой, гнилая и затхлая. [...] Вода, затягивающая утопленника, в фантазии художника принимает облик страшного чудовища, которое становится ее содержанием, ее сущностью, ее душой, ее символом».

Вероятно, Выспяньский написал и другие картины из задуманного им цикла. «Нова Реформа» уже после его смерти сообщала: «Его огромное полотно «Сокровища Сезама» и картина «Воздушный замок», которую художник потом забрал и уничтожил, были произведениями огромной, пророческой фантазии»⁶.

«Час» также упоминал о «Царстве сказок».

С живописным творчеством этого периода тесно связана «Легенда», где изображен мир русалок, водяных, утопленников. Эта тема близка фантастике картин Бёклина, фрескам Клингера и иллюстрациям

Шульца, по этому сходству нельзя приписывать чрезмерного значения. Сильнее всего здесь воздействовали собственная фантазия художника, характерное для того времени пристрастие Выспяньского к чудесному миру растений, деревьев, окружающей его природе, к миру, который он своей фантазией заселял лесными и водяными существами. Все эти существа появляются в «Легенде», и отдельные поэтические образы как бы повторяют образы его живописных работ.

Истоки этой драмы, которая первоначально мыслилась как опера, следует искать еще во время первой поездки Выспяньского за границу, а именно в 1890 году, когда он увидел в Мюнхене или Байрейте «Кольцо Нибелунгов» («Золото Рейна»). Начатая в Париже в 1892 году как оперное либретто, «Ванда» является драматическим замыслом более ранним, чем «Даниил» и «Королева Короны Польской». Она, однако, претерпевает ряд изменений и в своем окончательном сценическом варианте завершается Выспяньским 9 сентября 1897 года (именно тогда Выспяньский хотел отдать ее Павликовскому для постановки в театре). Музыкальные элементы в «Легенде», названной позднее «Легенда I», так сильны, что она в принципе остается наброском оперы без музыки и несет яркий отпечаток музыкально-драматической техники Вагнера. Переработанная поэтом в 1904 году в связи с якобы «песенничностью», а скорее, с трудностями технического исполнения, она полностью меняет свой драматический облик. Это уже почти новая драма. Названная теперь «Легенда II», она обладает, правда, более четкой композицией, зато значительно менее поэтична. Во всяком случае, «Легенда» — это произведение, которое в нескольких вариантах проходит почти через весь период поэтического творчества Выспяньского.

Блистательная фантазия Выспяньского придала старому славянскому мифу о Ванде и ее смерти в Висле облик сценического произведения. Богатая картина растительного мира и необыкновенный мир подводного царства превращаются у него в таинственное, сказочное видение. Это первое большое драматическое произведение было в то же время взрывом самых разнообразных живописных и литературных замыслов, вдохновленных северными легендами. Он писал об этом Рыделю еще в 1896 году: «Читаю северные легенды, средневековые поэмы, из которых можно было бы создать цикл драм столь же великодушный, как шекспировский цикл. Это просто шедевры...»⁷.

Выспяньский знал в переводе «Эдду», «Песню о Нибелунгах» и «Гудрун» и сожалел, что приходится читать в переводе. Несмотря на эти отголоски, «Легенда» сохраняет свой самобытно польский, народный характер благодаря насыщению ее диалектом, обрядовостью, народными поверьями, благодаря развитию действия пьесы на фоне родного привисленского пейзажа, у подножия Вавеля, первоначальный облик которого поэт старается воссоздать.

Особенно интересен второй акт пьесы, зрелищно связанный с традицией краковского народного гулянья в ночь Ивана Купалы, это своего рода драматическая интерпретация известного обряда. «Легенда» становится одной из первых попыток создания театрального народно-обрядового зрелища, опирающегося на фольклор Малой Польши.

Старая легенда о Краке и Ванде была воспринята Высяньским очень специфически. По его концепции, были два Крака, отец и сын. Отца водяной царь Вислян превратил в дракона. Сын, покинутый отцом и выросший среди крестьян, убил дракона, не зная, что это его отец, и отсюда проистекает ряд преступлений и наказаний, преступлений, совершаемых бессознательно, как в греческих мифах, например мифе об Эдипе, который, возможно, послужил прототипом Крака-сына. Крак-сын встретил однажды Висляну, плодом их недолгой любви была Ванда.

Первый акт начинается смертью короля Крака (сына), песнями Лопуха и Смеха и размышлениями умирающего о посмертной жизни. Борьба с врагами, напавшими на город, происходит вне сцены, только эхо ее доносится до умирающего короля. Чтобы спасти город, Ванда приносит себя в жертву богине Живии, и буря отгоняет нападающих. За телом короля приходят божества вислян — водяные, русалки, вурдалаки, козлоноги — и трагической пантомимой свершают обряд над умершим королем. Русалки обряжают его и уносят из городища, ступая по лунному пути между серебристыми ивами над рекой. Первый акт поэт завершает появлением женщины-рыцаря Ванды в доспехах и «шлеме золотом». Волшебный веночек, возложенный на нее русалками, «заколдует мысль ее» и придаст сил в борьбе за родину.

Сценическая композиция второго акта напоминает вагнеровское «Золото Рейна». У Вагнера мы видим скалистое дно Рейна. У Высяньского эти скалы превращаются в окаменевших рыцарей. В следующей картине драмы Вагнера изображается замок Вотана над Рейном. В «Легенде» обе эти картины объединены; сцена по горизонтали разделяется как бы поверхностью воды, в нижней части сцены мы видим глубины Вислы, наверху деревянный Вавельский замок и паром, спущенный на воду. Совершается обряд венков, девушки поют, украшая паром цветами. В глубине реки, над Краком, покоящимся на каменных глыбах, проплывают русалки, водяные, чудища. Когда Ванда вступает на паром и разворачивается собственно драматическое действие, глубины погружаются во мрак. Но уже через мгновение начинается борьба между земным миром и подводным. Русалки уничтожают паром, люди разбегаются, Ванда прощается со свитой, бросается в воду и на руках водяных опускается на дно. Русалки окутывают ее камешным плащом и укладывают спать в изголовье Крака. Серия великолепных живописных сцен, создающих волшебную красоту

второго акта «Легенды», завершается живой картиной, своеобразной интерпретацией скульптуры Кужавы «Висла и Вавель». В них можно заметить очень характерное для Высяпяньского в этот период слияние собственных сценических и живописных концепций с запечатлевшимися в памяти произведениями других художников, например, такими, как «Морская тишина» и «Игры нимф» Бёклина, «Битва амазонок» Рубенса. Еще теснее связана «Легенда» с его собственным живописным творчеством этого периода, с такими картинами, как «Сокровища Сезама» и «Топь», с цветами, украсившими страницы «Гербария» и стены францисканского костела. Мир Высяпяньского этого периода — это мир растений, цветов, таинственной природы, оживляемой лесными и водяными существами, мир сказки и польской легенды.

Сам Высяпяньский не был доволен драматическим обликом «Легенды». После опубликования в «Библиотеке Варшавской» статьи Марии Кшимуской, в которой положительно, хотя и не без оговорок оценивалось изданное произведение, поэт отправил автору статьи благодарственное письмо, в котором признавался: «Я все время жалею (и к этому я, кажется, вернусь), что историю рода Крака я преподнес под завесой таинственности, вероятно, слишком густой, раз Вы смогли пройти мимо причины, почему Ванда нарушает покой рода Крака. Так вот, Ванда — дочь Крака и Висляны, и поэтому она русалочьей породы; о своем происхождении она узнает, когда умирают братья, и с тех пор живет с сознанием этого, именно такой она у меня предстает с первого момента появления на сцене. В моей «Легенде» Крак появляется только два раза, в последние минуты своей жизни. Но именно Дракон-Змий, о котором есть упоминание у меня в балладах, и есть тот самый Крак-отец, который, будучи превращен королем мислян в страшного змея, живет в поре под рекой и стережет меч, похищенный у Водяного. Сын же его, рожденный вечно молодой Висляной, выброшенный на берег и воспитанный крестьянами, и не знал, что, убивая Дракона, убил своего заколдованного отца. Висляна выходит из воды оплакивать своего старого возлюбленного, и ее утешает молодой Крак, влюбляется в нее и силой похищает. Здесь позднее Висляна оставляет в камышах Ванду-ребенка. А молодой Крак, женатый на дочери крестьянина, имеет уже двух сыновей. Подкидыша Ванду он воспитывает у себя, и вот вам причина хаоса, и вот вам целый ряд преступлений и виц, сознательных или бессознательно совершаемых. Так вот к существующей духахтной «Легенде» я намереваюсь дописать предшествующие ей четыре акта»⁸.

Только после этого авторского комментария становится яснее драматургическая концепция «Легенды I», ее заимствованно античный характер и сильная связь с «Царем, Эдипом» Софокла, которым так восхищался Высяпяньский в Париже. Письмо к Кшимуской позволяет

также предполагать, что содержание, объясняющее драматический узел «Легенды», было заключено в «Ванде», в тех «предшествующих четырех актах», которые автор хотел позднее дописать к изданному произведению, чего он, впрочем, не сделал.

«Легенда» не была поставлена в краковском театре из-за отсутствия технических возможностей, хотя дело с постановкой «Легенды» в Кракове и продвинулось довольно далеко. Пять лет, отделявшие этот вариант «Легенды» от парижской редакции, оторвали текст от музыки, однако Выспяньский продолжал надеяться на то, что его друг напишет музыкальные иллюстрации хотя бы к некоторым частям пьесы, чтобы настроение, создаваемое музыкальным сопровождением, подчеркнуло ее драматическое звучание.

«Пару дней спустя после твоего отъезда, — писал он Опеньскому 27 сентября 1897 года, — я переработал «Легенду» так, что устранил литературный, разговорный язык в первой части и дал язык крепкий, старый [...] и расширил движение по всей сцене, после чего три дня тому назад прочитал все директору Павликовскому, и он принял пьесу. Она пойдет, вероятно, лишь в декабре, потому что с декорациями и освещением долгая история».

«Остаются еще только две недели для раздумий над тем, займешься ли ты музыкой к «Легенде», — говорится в письме без даты, очевидно, относящемся к концу октября, — поскольку эти две недели я буду заниматься подготовкой декораций и сооружением маленькой шопки, которая может дать представление о том, как должна выглядеть сцена, особенно во второй части [...] Так вот немедленно ответь мне, займешься ли ты музыкой и прежде всего уложишься ли в срок, то есть до первого декабря, я же в следующем письме, как только улажу с Павликовским вопросы декораций, сообщу тебе, каков крайний срок постановки «Легенды», и назначу время, когда ты должен прислать музыку».

Далее в том же письме поэт дает Опеньскому точную инструкцию относительно того, какой должна быть музыка к определенным фрагментам произведения, какие использовать инструменты для оркестровой, хоровой и сольной музыки.

Музыка, однако, так и не была написана, и вся музыкальность «Легенды» сохранилась лишь в стихах, в которых Выспяньский главный упор делал на акустические феномены стиха, на оноματοпею их звучания.

Семь лет спустя, в 1904 году, по просьбе Павликовского, который хотел поставить «Легенду» во львовском театре, Выспяньский написал новый вариант пьесы, собственно говоря, совсем другую пьесу. Переделке подверглось большинство сцен. После окончательного отказа от музыки исчезли широта и плавность диалогов, особенно в начале первого акта, и произведение приобрело более плотное драматическое

построение. Поэт исключил всю длинную сцену кончины Крака, его философские размышления на тему жизни после смерти и диалоги с Лопухом. О смерти Крака мы узнаем теперь из эпической интродукции. В новом варианте драмы больше драматических элементов, больше движения и динамики действия, однако нет тех прекрасных народных песен, которые, несомненно, придавали обаяние первому варианту. Наибольшим изменениям подвергся характер сценического оформления произведения. Бесследно исчезает влияние опер Вагнера, поэт снимает описание покоев, столь похожих на декорации к «Валькириям», во втором акте исчезают реминисценции «Золота Рейна», теперь нет подводного царства, его изумительных красок и фантастических очертаний, остается равнина с серой, широко разлившейся рекой. В то же время много говорится о внешнем облике замка, который Выспяньский очень точно воссоздал в эскизах декораций. Колорит сцены становится приглушенным, мрачным, серым. Фигуры воинов теряют свой германский характер, они становятся более призрачными и туманными, висяне, раньше добрые божества загробного мира, живописные и полные фантазии, превращаются в кровожадных существ, мстящих за преступление Крака. Во втором акте бёклиновские и рубенсовские картины подводных игр исчезают вместе с концепцией подводного царства, а коралловый Крак из первого варианта превращается в соломенное чучело (хохол). Вместо эффектных балетных сцен в глубинах вод поэт ввел народный обряд затопления мертвеца, соединяя обычай выбрасывания в воду куклы, символизирующей зиму, с вынесением Краку приговора за то, что в старости он взял на себя «немощи грех». Лишая Крака роли стража замка и города, замалчивая надежду, связанную с волшебством Вислы, устраняя ее поэтическую красоту, столь знаменательную для первого варианта «Легенды», Выспяньский как бы демонстрирует перемены, происшедшие с ним и заставившие превратить исторического «Гения города» в хохла. Традиции стали уже «мертвецом»...

Иной стала роль Ванды. Из героини, пассивно поддающейся воле судьбы, Выспяньский превратил ее в героический персонаж, выступающий, как и мифологические божества из других его пьес, со сверкающим сиянием над головой. Теперь она уже активно действует. Изменился и финал пьесы и его символика. Статичность уступает место динамике.

Суммируя все эти изменения, сделанные Выспяньским во втором варианте «Легенды», можно сказать, что наряду с драматической лаконичностью произведение приобрело более польский колорит как в костюмах, так и в пейзаже и обрядовости. Преодолев многочисленные реминисценции из опер Вагнера, из картин Бёклина, Фантен-Лятура, из иллюстраций Рекхема, из произведений в стиле сецессии, своих и чужих, Выспяньский сделал «Легенду II» произведением более

литературным, более самостоятельным, но в то же время лишил его сценически-зрелищного очарования.

В обеих редакциях «Легенды» ощущаются поиски исторических аналогий, аналогий с современностью, стремление придать персонажам черты поляков XIX века. Когда Водяной во втором акте «Легенды I» описывает умершему королю Краку запустение, царящее в Вавельском замке, в котором «светлицы пусты и жить в них некому», «на стенах оседает пыль», «ржавчина пожирает засовы», поэт дает верную картину Вавеля в 1897 году, в разрушенном и запущенном замке которого располагался гарнизон австрийских войск. Соглашательство, пассивность общественно-политической жизни Кракова, сонное прозябание, в котором нет места активной деятельности против завоевателей, символизируют Крак и скалы в виде человеческих фигур, лежащих на дне реки. Антитезой прозябанию, пассивности, пиетету перед традициями является подлинная активная жизнь, воплощенная в образе Ванды (особенно в «Легенде II»), которой волшебный цветок дает силу для борьбы с врагом. Но символическая корона власти, принятая Вандой, в то же время олицетворяет принесение жизни в жертву. Присущее Выспяньскому трагическое восприятие судеб нации связывается в пьесе с трагической судьбой Ванды, которая должна умереть именно потому, что достигает вершин героизма. Трагизм зиждется здесь на внутренней связи противоречий. Во второй редакции «Легенды» Выспяньский углубляет трагизм произведения, перенося центр тяжести с проблемы «преступление — наказание» на проблему «жертва — спасение». Во втором варианте пьесы трагична осознанная жертвенность Ванды во имя долга. Героиня произведения поднимается до величия своей судьбы, смертью завоевывая славу.

Отягощен «трагической виной» во втором варианте Крак-Мертвец. За то, что он «принял немощи грех», на него падает кара: «Будешь ты лежать в оковах». Трагична здесь сама концепция произведения, заключающаяся в изображении прошлого нации в образе Хохла-Мертвеца.

Выспяньский не был доволен второй редакцией пьесы. В письме к А. Холоневскому он признавался в желании проверить пьесу на сцене: «Все, что происходит на берегу Вислы, так слабо, так безгранично убого, что берет отчаяние». Премьера пьесы, состоявшаяся 26 января 1905 года в постановке Сольского, была очень старательно подготовлена, но тем не менее пьеса шла всего четыре раза, несмотря на то, что эскизы декораций и костюмов создавались самим автором, несмотря на прекрасный актерский состав. В спектакле были заняты Сольский (Крак), Семашкова (Ванда), Роман, Гостыньска, Фельдман, Венгжин. Музыкальные иллюстрации к спектаклю были заказаны Рачыньскому, но он не успел их написать к премьере, вследствие чего от них вообще отказались.

Театральное новаторство Выспяньского наметилось уже в этой эпопее драме своеобразными поисками исторических аналогий близкой произведениям авторов современного европейского театра, таких, как Кокто, Жироду, Ануи. В скрытых намеках «Легенды», в многозначительности символов, в аналогии исторических ситуаций, в которых поэт пытался изобразить пассивность и маразм современного ему общества, кроется поразительное сходство с некоторыми тенденциями современного театра. В художественном же оформлении первого варианта драмы Выспяньский опередил Пискатора с его «Stagenbühne» на добрых несколько десятков лет, предложив концепцию симультанности сцены, которую в Польше реализовать не смогли.

НАКОНЕЦ ТЕАТР...

Переговоры с Павликовским относительно постановки «Легенды» были одной из многочисленных попыток Выспяньского завязать контакты с краковским театром. Первую такого рода попытку он сделал в начале 1894 года, когда увидел прекрасную постановку «Угрошения строптивой» Шекспира в костюмах и декорациях, выполненных по полотнам Тициана. Более тесный контакт с театром он пытался завязать из Парижа через Рыделя, в переводе которого в Кракове в 1893 году была поставлена драма Метерлинка «Мать». Эта попытка была связана с предложением Выспяньского рецензировать для краковского театра парижские постановки. В 1897 году он выступал в качестве посредника между Павликовским и Рыделем в переговорах относительно постановки одноактной пьесы Рыделя «По доброте сердечной».

Если первый «авторский» контакт Выспяньского с театром не дал желаемых результатов, то в этом был несколько повинен сам поэт. Павликовский, желая облегчить ему авторский дебют, выбрал для этого «Варшавянку». Но Выспяньский изменил намерения и решил дебютировать «Легендой», постановка которой так и не состоялась. Это отодвинуло авторский дебют почти на год (в конце концов он дебютировал все-таки «Варшавянкой»), но не прервало контактов с театром, первой работой в котором стало сценическое оформление «Эпилога» Рыделя, написанного к мицкевичевским торжествам.

Выспяньский сразу же оценил Павликовского, человека интереснейшей творческой индивидуальности, которому удалось превратить краковский театр в самую передовую сцену Польши. Несмотря на молодость (он стал директором театра в тридцать два года), Павликовский имел серьезную художественную подготовку. Он изучал за границей музыку и театр. Первоначально специализировался как скрипач, позднее обучался дирижерскому искусству в Лейпциге,

Вене и Веймаре и одновременно увлекался драматургией. В Веймаре он был свидетелем театральных экспериментов знаменитого Иосии Савица, но подлинным откровением для него явился мейнингенский драматический театр, завоевавший тогда широкую славу. Руководителем театра был Георг II, правивший небольшим княжеством Саксен-Мейнинген. Он стремился к созданию гармонического целого из всех элементов сценического представления: режиссуры, сценического оформления, актерской игры, и именно эта монолитность его спектаклей и представляла непреходящую ценность его театральной реформы. Режиссером театра был Людвиг Кронек. Павликовский ассистировал ему в осуществлении его режиссерских замыслов. По возвращении на родину Павликовский вступил в провинциальную труппу, игравшую в Галиции, а затем вернулся в Краков и начал писать театральные рецензии. Поездка в Париж с целью ознакомления с системой Антуана в «Театр Либр» завершила его театральное образование, там он познакомился с новой европейской драматургией.

Когда в 1890 году в Кракове вспыхнула литературно-художественная «революция», новые течения, называемые модернизмом, неоромантизмом, декадансом, победили в искусстве и литературе «Молодой Польши», пошедшей вслед за «Молодой Скандинавией», «Молодой Бельгией», «Молодой Германией». В Польше (и не только в Польше) период модерна был временем, когда усилились литературные влияния, такие, как влияние русского романа на французскую литературу, чешских символистов на польскую лирику и бельгийской и скандинавской драматургии на драматургию всего мира. Польское поколение драматургов переживало огромный наплыв космополитических течений самого разного толка.

«Мы всю брали,— писал Я. Вишневский,— у Бодлера [...] черпали из богатой бельгийской школы, из Роденбаха, из Верхарна и особенно из гениального символиста Метерлинка, затаив дыхание вслушивались в музыку Вагнера [...], в наши мысли и души въедался поэтический, резкий, образный Ницше, близки нам были Пюи де Шаванн и Г. Моро, наше творчество направляли прославленный вождь парнасцев Леконт де Лиль, Малларме и Верлен, на нас влияли Карлейль, Шопенгауэр, нас ласкал страстный, усыпляющий шепот д'Аннуцио [...], в самые глубины души проникали Вильер де Лиль Адан, Барбе д'Орвиль, Гюисманс, Ула Хансон, Оскар Уайльд, нам исповедовался Цейер, наши взоры приковывали Достоевский, Толстой, а наряду с ними Стриндберг и Якобсен [...], с нами общался побратим Врхлицкий»¹.

В Польше западные влияния попали на хорошо подготовленную почву. Лозунги польского позитивизма не оправдали возлагаемых на него надежд, впрочем, это было течение, не имеющее определенной художественной доктрины. Лозунгом молодых стало исключение из

литературы тенденциозности и утилитаризма. Особенно острая борьба между молодым поколением и старым, которое видело в новом искусстве только элементы распада, разыгралась в 1898 году, когда Станислав Щепановский опубликовал во львовском журнале «Слово Польске» статью «Дезинфекция европейских течений», направленную против модернистов. Вслед за ним против молодых выступил профессор Ягеллонского университета М. Здзеховский. Молодые не оставили без ответа статью Щепановского и лекцию Здзеховского. На страницах журнала «Жыче» появилась статья Людвика Щепаньского под названием «Национальное искусство», а после нее целый цикл статей Артура Гурского «Молодая Польша», в которых он объяснял и обосновывал, почему некоторые особенности западной литературы с таким энтузиазмом восприняты молодыми писателями:

«Индивидуализм характерен для всех современных литературных течений и связан с определенными формами общественной жизни. Мы живем в эпоху великого банкротства идей, которые недавно приодили в движение умы, вызвали весну народов, вдохновляли поэтов. По мере разочарования в общественной жизни и типичном ее продукте, современном филистере, разрывались связи между личностью и обществом, возрастала неприязнь и протест против банальности и бездушия организованной массы [...] Впечатлительные и глубокие умы, потеряв уважение к филистеру и симпатии к общественным движениям, начали уходить от жизни и искать иные, более стойкие ее ценности. Обратились к изолированной человеческой душе, начали ценить индивидуум как таковой, как личный, в себе замкнутый мир, подчиненный своим наивысшим законам [...], возникли новые литературные и художественные направления, неоднородные, не укладывающиеся в одни рамки, но имеющие между собой общим то, что все они были оппозицией против объективного и материалистического понимания человеческой души. Наивысшим объектом художественного созерцания стала изолированная, изучаемая только на базе загадки бытия человеческая душа, а главным мотивом творчества стало то, что для человеческой души вне рамок обыденности и превратностей жизни представляет и будет представлять источник глубочайших внутренних потрясений: смерть и любовь»².

После этого разъяснения, бывшего манифестом поколения, становится понятным влияние на польскую драматургию индивидуалистического взгляда на жизнь Генрика Ибсена. Спиритуализм, ведущий к крайнему индивидуализму и разрыву всяческих общественных связей, характерен для героев пьес Станислава Пшибышевского, Мачея Шукевича, Яна Августа Киселевского, Люциана Рыделя, Владислава Рабского и других писателей, героев, отражающих образ мышления молодежи, которую гнетет то бессилие, то избыток сил. Часто предметом психологического анализа становится душа художника, поскольку

ку неоромантизм, усматривающий в искусстве высшее проявление человеческого духа, считал художника осью жизни. Влияние ибсеновского индивидуализма шло прежде всего через творчество Германа Зудермана, Герхарта Гауптмана, Артура Шницлера (Павликовский в начале своей деятельности ставил больше пьес Зудермана, нежели Ибсена). Усложнение модернистской души должно было привести к большему, чем прежде, психологизму, к выявлению сложности психики каждого человека. Психология модернистов не замыкалась какими-либо рамками, она уходила к самым истокам физиологии, изучала скрытые проявления инстинктов, раскрывала отрешенность и изломы болезненно-чувствительной психики. Этот тип драмы представляет Стриндберг, а также находившийся под его влиянием Пшибышевский. Любовь в пьесах последнего трактуется как космическая сила, использующая мужчину и женщину в качестве орудия эволюции. Это вызывает ощущение трагического кошмара, нагнетать который так умел Пшибышевский. Вместе с Зеноном Шпесмыдким (Мириамом) он выступил в качестве посредника между новыми направлениями и польской литературой. Появление Пшибышевского в Польше привело к вторжению немецко-скандинавских и французских влияний. С другой стороны, перевод драматических произведений Мориса Метерлинка, осуществленный Мириамом, раскрыл «Молодой Польше» сущность символизма, существование двух сознаний, чувственного и трансцендентального, являющихся основой драматического творчества Метерлинка. Вводя в драму новые элементы, он придает ей новую форму. В таких произведениях, как «Чужак», «Там, внутри», «Принцесса Мален», «Слепые», он связывает чувства и поступки людей с явлениями природы. Действие и диалоги у него ограничены до минимума, реплики полны повторов и недомолвок. Вместо драмы, основная черта которой действие, возникает статическая драма, действие которой происходит вне видимого мира. В раскрытии души и ее таинственной жизни у него преобладает лиризм.

Впервые драматургическую технику Метерлинка использовал выдающийся лирик Казимеж Тетмайер в драме «Сфинкс», а вслед за ним к ней прибегли Мачей Шукевич, Ян Август Киселевский, Люциан Рыдель, Тадеуш Риттнер и Владислав Оркан.

Интерес к сверхъестественному привел к тому, что драматурги все чаще стали обращаться к приему, который применяли романтики. Они вводили народные представления о сверхъестественных чудесах, связывающих человеческий мир с природой и внеземным миром, как, например, в «Легенде». Этими представлениями пользовались или впрямую, или в качестве символов. Пьесы такого типа, принадлежащие перу Герхарта Гауптмана («Ганнеле», «Потонувший колокол»), оказали существенное влияние на нашу драматургическую литературу. Подобная форма антинатуралистической пьесы позволила

в Польше обратиться к шедеврам романтической поэзии, таким, как «Балладина» и «Дядя», и вновь открыть их театральные достоинства. Позволила, кроме того, использовать в театрализованных народных легендах красочность фольклора и слить его с модернистской эмоциональностью. Поэзия вновь завоевывает для сцены утраченную страну сказок и снов, а для толкования неясных и запутанных явлений она все чаще вынуждена прибегать к символике. В течение нескольких лет вырастает целая плеяда поэтов, пишущих для сцены, возрождаются все старые формы драматургической поэзии: фантастическая легенда, мистерия, лирическая драма.

Модернизм, опирающийся на крайний субъективизм, не мог создать единого эстетического направления, он распадался на множество течений. В результате в творчестве драматургов «Молодой Польши» смешались все направления самого различного происхождения, включая и такие элементы (заимствованные у позитивизма), как общественная тенденциозность, склонность к нравственной сатире, что в результате привело к тому, что «Молодая Польша» стала более натуралистической, чем собственно польский натурализм. Польские драматурги, такие, как Шукевич, Жулавский, Ритнер, Рыдель, Киселевский, расщепляли свое творчество на два столь противоречивых направления, как натурализм и мистицизм, создавая попеременно пьесы в том либо другом стиле. Такая натуралистически-модернистская синхронность была возможна потому, что творчество многих писателей представляло переходную форму от натурализма к эмоциональности, а именно импрессионизм, который в России нашел своего выразителя в лице Чехова. В драматургической технике это находит выражение в эксцентрической композиции, пренебрегающей установленными рамками. Драма нового типа, как символическая драма Метерлинка, так и драма Чехова, отказывается от структурных средств в пользу непосредственности лирического выражения. При такой драматургии новый стиль игры, заключающийся в полутонах, недомолвках, догадках, сложившийся в трактовке персонажей пьес Ибсена, Метерлинка и Чехова, ревностно усваивался драматургами польского модерна.

Однако вскоре в драматургии «Молодой Польши» произошло существенное изменение. Наряду с безволием, разочарованием и пессимизмом, навязываемыми зарубежной литературой и в принципе чуждыми польской психике, вновь зреет утверждение жизни, рождаются мечты о силе, мощи духа. Выступление Выспяньского, который, преодолев космополитические влияния, обратился к национально-исторической тематике, меняет характер драматургии. Успех Выспяньского как выразителя традиций заключается в том, что ему удалось соединить проблемы, типичные для всех польских поколений, обращавшихся к истории, с художественными средствами, отвечаю-

щими именно его поколению. За Выспяньским пошли другие. Первым с драмой национально-исторической проблематики («Завиша Черный») выступил Тетмайер. Эта проблематика, часто скрытая в аллегориях и символах, проходит в драмах Рыделя, Стаффа, Жулавского, Бжозовского, Каспровича. Польские драматурги обращаются к «новому тону», по примеру Станислава Выспяньского пишут на своих знаменах «Польша — это великое дело». Этот перелом очень важен для польской драматургии, он фактически означал победу «Молодой Польши».

В период наметившихся изменений в литературно-художественной жизни Павликовский неоднократно высказывался на страницах печати и на литературных собраниях так, что в умах представителей модерна создалось убеждение в том, что на их долю выпала миссия европеизации и возрождения краковской сцены. В 1893 году, когда Павликовский добивался поста директора театра, его поддерживало большинство в городском совете, демократические круги города и прежде всего поэты, художники, журналисты. Молодые требовали от будущего директора нового репертуара, надеясь, что европейская драматургия возродит театр. В памятные дни, когда на площади Святого духа заканчивалось строительство нового здания театра, подавляющее большинство краковских интеллигентов прилагало усилия к тому, чтобы руководство новой сценой возглавил Павликовский. Правда, новое здание не имело такой функциональной сцены, которая позволила бы создать принципиально новый театр, соответствующий основным направлениям в драматургии, с их реализмом и зрелищностью, но по краковским условиям новое здание было сенсацией, и художественная молодежь возлагала на новый театр большие надежды.

Павликовский, возглавив руководство театром, в самом же начале своей деятельности пытался использовать интерес публики для популяризации исключительно польского репертуара в соответствии со своим тезисом, выдвинутым в том же 1893 году в Литературном союзе. Он хотел создать театр с национальным репертуаром, образцы которого являли тогда «Комеди Франсэз» и венский «Бургтеатр». После торжественного открытия сезона фрагментами «Балладины» и «Барских конфедератов» в течение пяти недель шли произведения Фредро, Мицкевича, Заблоцкого, Коженевского и других авторов. Были поставлены всего двадцать три пьесы тринадцати польских авторов. Краков не понимал, что происходит, и домогался «европеизации» репертуара. Павликовский вынужден был пойти на смешанный репертуар. Одной из первых европейских пьес пошла французская пьеса с пролетарской тематикой, «Рабочие» Манюэля, что было воспринято консервативными кругами как социалистическая агитация.

Беря в свою творческую мастерскую произведения различных направлений и жанров и особенно произведения представителей «мо-

дерна», поскольку театр Павликовского в своих принципах был театром литературного авангарда, новый директор на первый план ставил отечественную драматургическую литературу, исходя из убеждения, что театр должен служить творчеству своей страны. В течение шести лет он поставил восемьдесят четыре пьесы польских авторов, при этом увлекали его прежде всего новые творческие явления.

Стремясь поставить как можно больше пьес молодых драматургов, Павликовский был не всегда достаточно требователен, поэтому не все из поставленных им пьес завоевали прочное место на польских сценах. Но он понимал, что многие произведения, даже не совсем зрелые, должны пройти через сцену, должны быть испытаны практикой театральной жизни, чтобы родился один шедевр. Каждый дебютант мог рассчитывать на то, что его произведение будет поставлено, причем с использованием всего богатого арсенала театральных средств, которыми располагал Павликовский.

Театр впервые в истории города стал центром литературной и художественной жизни, и долго еще ему было суждено сохранять это привилегированное положение. В период зарождения и брожения драматургии «Молодой Польши» Павликовскому выпала роль подготовить публику к пониманию всех тех элементов, которые внесло вскоре театральное творчество Выспяньского. Реформаторские тенденции Павликовского, выразившиеся будь то в трехмерности декораций, подлинности костюма или в работе со светом, проложили путь позднейшей театральной реформе Выспяньского.

Открытие памятника Мицкевичу на краковском Рынке 27 июня 1898 года театр отметил великолепным представлением, состоявшим из нескольких фрагментов. Спектакль завершился «Эпилогом» Рыделя и «Апофеозом» Выспяньского, причем разработка постановки и декораций к «Эпилогу» принадлежали тоже Выспяньскому.

В символическом торжественном финале сверху спускались огненные цветы настурций, из-под земли вырастали лиловые и белые присы. Вся сцена сверху донизу заполнялась цветами. В центре оставался только большой медальон с портретом Мицкевича. После дождя из васильков исчезали и сцена и медальон, а в глубине, за сплетениями ветвей и цветов, открывалась зеленоватая синева усыпанного серебряными звездами неба, на фоне которого поднималась вверх и останавливалась золотая лира.

Идея воздания почестей поэту с помощью стилизованных цветов, идея простая и полная поэзии, произвела ошеломляющее впечатление, занавес поднимался несколько раз. Дебют Выспяньского как театрального художника встретил восторг и похвалы краковской критики и в истории мирового искусства сценического оформления остался чем-то совершенно исключительным. Декорация к «Апофеозу» была выполнена, вероятно, по рисункам для костела францисканцев.

Это были те же самые цветы, те же стилизованные настурции и розы, которые известны по главному нефу костела, но на сей раз Выспяньский декорировал ими сценический склеп Мицкевича. Перенесение растительных мотивов в сценическое оформление было замыслом исключительно оригинальным и не имеющим прецедента в истории европейского сценического оформления. Этой феерией цветов, бывшей его первой работой в театре, начиналась реформа сценического оформления в театральном творчестве Выспяньского.

ДРАМЫ НОЯБРЬСКОГО ВОССТАНИЯ

Весной 1898 года Выспяньский представил Павликовскому экземпляр «Варшавянки». Успех Выспяньского как художника был тогда уже бесспорным: первая премия в Салоне на выставке, организованной в 1897 году Обществом «Штука», первая премия варшавского конкурса, наконец, почетный диплом, полученный в январе 1898 года за витражи и роспись францисканского костела. Однако заказов по-прежнему не было, запреты церковных властей не позволяли Выспяньскому работать в области большой декоративной живописи. Материальные условия поэта были более чем скромными, даже мастерскую на Марианской площади, 9, холодную и неотопливаемую, оплачивал дядя Роговский.

«Варшавянка» была опубликована в еженедельнике «Жыче», который в то время издавал Пшибышевский, в номерах 45 и 46 от 26 ноября и 3 декабря 1898 года, а также вышла отдельным изданием. 26 ноября состоялась премьера «Варшавянки» в краковском театре в исполнении прекрасного актерского коллектива: Кнаке-Завадский (Хлопицкий), Юзеф Котарбиньский (Скшинецкий), Мария Пшибылко (Анна), Людвик Сольский (Старый солдат). Актеры, а не статисты были заняты даже в немых ролях, например, Бажиковского играл известный актер Стемповский.

«Варшавянку» Выспяньский начал писать в Париже 12 августа 1893 года. Тогда возник первый набросок произведения, законченного 12 ноября 1898 года, но истоки драмы, названной «песней 1831 года», следует искать в музыкально-патриотических переживаниях детских лет, когда поэт слушал песню Делавиня, которую на «бренчащих клавикордах» играла ему старая панна Леонтина Бохенек. Впечатляющая мелодия песни, написанная Каролем Курпиньским к поэме «La Varsoivienne» французского романтика и полонофила Казимира Делавиня и считавшаяся одной из популярнейших национальных песен, стала зародышем замысла пьесы. Музыка подсказала Выспяньскому картину Гроховской битвы и павшего войска. Первый акцент драмы, как бы экспозиция ее подлинного смысла, звучит вслед за музыкой,

второй начинается драма. Музыка слышна сразу же после поднятия занавеса. Диалоги, открывающие пьесу, малозначительны, разговор перескакивает с одной темы на другую, но вот звучит первая строфа песни: «Этот день борьбы и славы [...], нас ждет могила, или ждет победа нас». И сразу же начинается большой монолог Хлопицкого, как бы комментарий к последнему стиху строфы:

«Так вот где зерно поражения! Нам нужно,
чтоб Марс непреклонный летел по полям,
а здесь живописною смерть представляют,
и в этом гайтся миазм разложений. У них голова
романтикой всякой забита!»

Бунт Хлопицкого против «живописной смерти» выражал неприятие самим Выспяньским романтической «обрученности со смертью», романтического взгляда на борьбу Польши. Слова «уцелевших ждет свобода, кто погиб — свободным стал» поэт расценивает как отход от жизни, как непонимание всей сложности задач и сути движения за свободу. Монолог Хлопицкого, в котором он несколько раз возвращается к мысли о неуместной романтике и стремлению к бессмертию в смерти противопоставляет силу своих солдат времен наполеоновских походов, столь патетичен и страстен, что только предшествующий монологу музыкальный момент может подготовить переход к нему от банальной беседы.

Поэт последовательно сделал песню Делавина неотъемлемой частью драмы, связал ее текст с диалогами и действием произведения так, что их невозможно изменить или переставить. Песня стала лейтмотивом, повторяющимся на протяжении всего произведения, подчеркивающим основные моменты пьесы. У Хлопицкого она вызывает протест против романтики, у Марии — протест против Хлопицкого. Хлопицкий считался превосходным стратегом, и его способность предвидеть ход военных событий Выспяньский показывает в начале пьесы. Хлопицкий предвидит, что дивизия генерала Жимирского, отправленная в Ольшинку Гроховскую, будет разбита в течение получаса, и его предположение оправдывается, он же, однако, не возражает против ошибочных приказов, отказывается возглавить командование. Он жертвует целой дивизией, а в определенной степени и судьбой восстания в стране в угоду оскорбленному самолюбию. Выспяньский обвиняет здесь и Хлопицкого и всех военачальников, интриги которых стали причиной поражения ноябрьского восстания. Виновиком поражения считает Хлопицкого и Мария, которая, провожая жениха в бой, не отдавала себе отчета в том, что позиция, на которую посылает его Хлопицкий, потеряна, что Юзефа ждет только смерть. Песня Делавина с рефреном, который ввел Выспяньский: «Эй, поля-

ки! За свободу и за Польшу смело в бой!» — звучит непосредственно перед выходом на сцену Старого солдата с донесением о разгроме дивизии и окровавленной лентой — подарком Марии Юзефу. Призыв «За свободу!», ассоциирующийся с фигурой Старого солдата из-под Олыпанки, — это второй серьезный драматический акцент пьесы.

С точки зрения построения драмы немая сцена со Старым солдатом имеет особый смысл. В то время как генералы сводили личные счета, сражались и гибли простые солдаты, верные делу национальной свободы. В следующий раз «песня в своем исступлении пророчит несчастье». Мария, пораженная известием о смерти жениха, как в полусне повторяет строки: «Храбрецам своим отныне даст могилу Польша-мать». Но постепенно бунт Марии против бессмысленной гибели тех, труда которых ждет отчизна, переходит в отчаяние. Она перестает ощущать свою духовную связь с усилиями нации, превращается в отчаявшуюся женщину, в Кассандру, предсказывающую поражение:

«Виду край наш родной: он в крови, он распят,
разорен» —
говорит она Хлопицкому, потеряв веру в смысл борьбы. Смерть оказалась сильнее:

«Как могла состязаться я с Нею?
Чего я добилась? Проклятую не задержала,
и она мое сердце схватила рукой ледяной,
и согнула меня,
и, как хрупкий цветок, поломала».

Когда армия уходит в бой, а Мария аккомпанирует на клавикордах хору и пальцы ее попадают на окровавленную ленту, лежащую на клавишах, в этот момент возвращается мелодия «Варшавянки» и трижды повторяется рефрен:

«Мчись, орел наш, к небосводу,
чтоб над Польшей свет сиял,
Уцелевших ждет свобода,
Кто погиб — свободным стал».

Текст песни отвечает энтузиазму солдат, идущих в бой. Хор проходящих под окнами солдат повторяет один и тот же текст, и этим музыкальным финалом кончается драма, в которой музыка подчеркивает эмоциональное значение важнейших моментов произведения.

С музыкально-литературной композицией «Варшавянки» согласовано и ее сценическое оформление. Декорация, выполненная Выспяньским, внешне напоминала театральные интерьеры того периода,

но по существу принципиально от них отличалась, а своим синтетическим характером опережала декорации интерьеров по крайней мере на несколько десятков лет. Ее отличал почти полный отказ от цвета, выдержана она была в бело-черных тонах: белая гостиная, за большими тюлевыми занавесками белый, снежный пейзаж и по контрасту с этой белой — темный, почти черный пол, черные клавикорды и потемневшие портреты на стенах. Единственное цветное пятно — фиолетовый атлас обивки мебели в стиле ампир. Как в колористике, так и в манере решения всех деталей виден сознательный выбор таких элементов декорации, которые могли бы создать фон, подчеркивающий скорбную атмосферу драмы. Ничего лишнего, ничего традиционного. Декоративный эффект финала подчеркивал трагическое звучание пьесы: в момент, когда Анна и Мария уходят от окна, за которым видно уходящее войско, с обеих сторон сцены опускались черные траурные завесы. Когда Мария, поддерживаемая Анной, уходила, траурные завесы закрывали всю сцену, и только тогда опускался занавес. Этот эффект не прозвучал бы, если бы колористика декораций была иной, в данном же случае финал производил на публику ошеломляющее впечатление. Столь же продуманным было размещение входных дверей в глубине сцены, справа. Благодаря этому выход Старого солдата, который шел прямо на публику и после того, как, отдавая честь, уходил тем же путем, смог стать величайшей ролью Сольского, исполнением тем более поразительным, что актер при этом не произносил ни единого слова. Сольского в роли Старого солдата Выспяньский изобразил дважды; один эскиз относится ко времени львовской постановки 1901 года, второй — к 1904 году. Оба портрета позволяют понять, какое впечатление производило это зрелище человека в забрызганном грязью и засыпанном снегом мундире, с усилием отдающего честь генералу.

Гармония музыкальных, живописных элементов и литературной композиции «Варшавянки», ритм и зрелищная полифония, лаконизм декорации, подчиненной духу произведения, — все это выходило за рамки времени, когда жил Выспяньский, и позволяло рассматривать его как создателя абсолютно современного театра. Тип синтетической декорации, экономай с точки зрения колористики, служащей спокойным фоном для разыгрывающегося на сцене действия, много лет спустя Гордон Крэг возвел в принцип современного сценического оформления. Необычным сценическим оформлением «Варшавянки» Выспяньский опередил позднейшую реформу театра, предвосхитил идеи Крэга, Рейнхардта и Аппа.

Павловичский очень серьезно отнесся к постановке «Варшавянки». Реквизит был подобран по рекомендации автора, стильную мебель директор театра предоставил из собственного дома. Выспяньский сам написал портреты Костюшки и князя Юзефа, целую ночь лепил бюст

Наполеона. Павликовский отдавал себе отчет в том, что «Варшавянка» не будет произведением легким для понимания, поэтому постарался обеспечить ей наилучшее сценическое исполнение и оформление. Насколько верными были его предположения, стало ясно после премьеры, когда появились рецензии. Критика, в общем доброжелательная, не смогла оценить это произведение во всей его полноте. Консервативный «Час», не поняв его театрального новаторства, так писал о постановке «Варшавянки»:

«Слишком о многом приходится догадываться и, кроме того, напрягать внимание, чтобы уловить смысл [...] Произведение следует расценивать как опыт молодого поэта, ищущего новые художественные формы. С театральной точки зрения «Песнь», скорее, неудача, но автор, вероятно, и не писал ее для сцены [...] Несмотря на это, мы благодарны автору за то, что пережили патетическую минуту в нашей серой будничной жизни»¹.

«Нова Реформа» упрекала Выспянского в «перегрузке туманной фразеологией», в том, что мысль автора теряется «среди философических дебрей и утомляющих своей растянутостью размышлений Хлопицкого»². Как писал позднее Альфред Высоцкий, «немая роль была шедевром гримировки и искусства Сольского. Он выдвинул свой символический персонаж на первый план действия [...] Но превращения Марии в какую-то скорбную ворожею, в Кассандру, ее борьбы с генералом Хлопицким и его патетических тирад премьерная публика попросту не поняла». Что же, по мнению Высоцкого, спасло дебют Выспянского в глазах публики? «Мундир польского солдата, чарующий музыкальный фон волновали всех [...] заинтересовало также необыкновенно стильное оформление сцены и живописность действия»³.

Итак, можно предположить, что «Варшавянка» встретила бы более холодный прием, если бы не старания Павликовского. Именно они позволили публике освоиться с необычными и нелегкими для восприятия литературными и идейными достоинствами произведения.

Как утверждает А. Гжимала-Седлецкий, «Варшавянка» была воспринята Польшей как пища, бодрящая душу»⁴, хотя Выспянский в ней со всей беспощадностью сводил идейные счеты с поколением 1831 года.

Следующим этапом размышлений поэта над историей ноябрьского восстания была драма «Лелевель», написанная в феврале 1899 года, несколько месяцев спустя после постановки «Варшавянки». Вообще ноябрьскому восстанию посвящены три пьесы Выспянского. Тема «Варшавянки» — Гроховская битва 25 февраля 1831 года, «Лелевель» изображает события 15 августа 1831 года, когда якобинцы и патриотические клубы выступили против Жонда Народового, «Ноябрьская ночь» рисует само восстание, а именно его первые сутки, то есть собы-

ти 29 ноября 1830 года. Некоторые исторические личности, такие, как Лелевель, Чарторьский, Хлопицкий, Высоцкий, Немоевские, переходят в этом драматическом триптихе из пьесы в пьесу.

Выспяньский понимал, что серьезной постановкой «Варшавянки» Павликовский открыл ему путь на сцену как автору и театральному художнику. Очевидно, именно поэтому он посвятил ему своего «Лелевеля». Павликовский, особо ценивший пьесы патриотического и проблемного содержания, осуществил постановку пьесы в сравнительно короткий срок. Премьера «Лелевеля» состоялась 20 мая 1899 года. В спектакле были заняты серьезные актеры, такие, как Сольский (Лелевель), Котарбинский (Чарторьский), Кнаке-Завадский, Собеслав, Стемповский.

Образ выдающегося польского историка и общественного деятеля Лелевеля, оказывавшего почти гипнотическое влияние на виленскую молодежь, — традиционен. Однако Выспяньский делает его противоречивым. Движимый стремлением освободить родину, Лелевель переходит из одного лагеря в другой, чтобы вовлечь в борьбу то народ, то правительство, то партию Чарторьского, то армию. В своих стремлениях ему приходится преодолевать мертвое сопротивление инерции, рутину чиновников-статистов, закосневших среди параграфов. Драма о Лелевеле первоначально называлась «Статисты», возможно, потому, что поэт хотел в ней изобразить борьбу человека живого с теми, кто, вращаясь в кругу мертвых формул и косных традиций, не понимает неотвратимости наступающих событий, изменений, какие несет жизнь. Эта борьба против прогрессирующего оцепенения, растущей вокруг косности, борьба даже с самим собой — основа драмы. В этой пьесе, как и в «Варшавянке», автор хотел показать и пагубность политического безумия некоторых повстанческих кругов.

Соперничество Лелевеля с Чарторьским, их идейно-политический конфликт, основанный в какой-то степени на личной неприязни, начинается на заседании Жонда Народового (в котором представлены соперничающие повстанческие группировки), в тот момент, когда генерал Дембиньский сообщает о разгроме экспедиционного корпуса в Литве. Разгром этой экспедиции, которой придавалось большое политическое значение, перечеркнул надежды на создание в тылу царской армии очага восстания. Выслушав рапорт Дембиньского, Лелевель и Чарторьский занимают противоположные позиции. Чарторьский, трезвый политик и дипломат, не понимает романтических взлетов Лелевеля.

На фоне различий в складе ума и характеров антагонистов Выспяньский обрисовывает несходство их идейно-политических убеждений. Чарторьский, руководитель консервативной и англофильской части лагеря повстанцев, представитель «фамилии», которая сыграла столь большую роль в истории Польши накануне разделов, претен-

дует на трон независимого государства, при этом рассчитывает на поддержку аристократических семей Франции и Англии, связанных родством с Чарторьскими. Лелевель — друг радикалов и якобинцев. Когда Чарторьский тайно договаривается со своими сторонниками и приказывает им привезти из Пулав королевские регалии, якобинцы перехватывают его письма и вручают их Лелевелю. Чарторьский упрекает профессора в симпатиях к клубу якобинцев в презрительных словах: «Нацию ты ищешь слишком низко... Толпа, круг, собравшийся вокруг Вашей светлости, это крикуны какие-то, польские якобинцы». Лелевель же считает революционное движение необходимым элементом борьбы: «В вас мало революции; взбунтовался еще мало наш край. Нужна революция!»

Монархические планы Чарторьского для него измена, поскольку он убежден, что будущее борьбы зиждется на власти народа. Слово «измена» — болезненный удар для Чарторьского, он покидает заседание и решает либо выйти из Жюнда Народового, либо совершить переворот. Обвинение Лелевеля представляется ему несправедливым, хотя сам он чувствует, что его политические планы не свободны от стремления к личной выгоде. Покидая зал заседаний Жюнда Народового, Чарторьский сознательно или бессознательно, но добывается перевеса в борьбе. Немоевский, Бажиковский и Моравский, сперва занимавшие позицию арбитров, переходят на сторону Чарторьского. Немоевский отправляется во дворец Чарторьского, чтобы склонить его к отказу от поста члена Жюнда. В беседе с Чарторьским он узнает, что обвинения Лелевеля, касающиеся монархических планов князя, отвечают действительности. Немоевский, несмотря на то, что некогда возглавлял либерально-оппозиционную фракцию, теперь в этих планах видит возможность возврата к «золотому веку Ягеллонов». Только арест Лелевеля может помочь реализации этих планов, и Чарторьский отдает приказ об аресте. Однако приказ перехватывают члены конспиративной якобинской группы и сообщают Лелевелю. Чтобы воспрепятствовать аресту, якобинцы стараются взбунтовать варшавскую улицу. Но в этот драматический момент происходит неожиданный поворот. В ходе беседы Чарторьский и Лелевель отказываются от своих планов; Лелевель склоняет князя открыто отречься от своих честолюбивых намерений, советуя ему думать, скорее, о «царстве духа», и Чарторьский принимает его совет. Создается впечатление, что князь руководствуется благороднейшими устремлениями, и это сразу же находит отклик в сердце Лелевеля. Он хочет идти вместе с ним, но вот вбегают члены клуба. Лелевель прячется, князь заверяет якобинцев, что профессор не будет арестован. Якобинцы уходят, но вскоре возвращаются и с пением «Марсельезы» уводят Лелевеля. Далее драма показывает последствия этой политической бури. Чарторьский, обвиненный общественным мнением в планах и намерениях,

которых он, впрочем, не осуществил, переодевшись в чужое платье, бежит из Варшавы. Дембинский обвиняет Лелевеля в том, что тот патривил на князя якобинскую банду, и намеревается отдать его под суд. Напрасно Лелевель объясняет, что хотел спасти своего старого противника. Когда наконец убеждаются в его невиновности, уже поздно, слышна кононада, в которой Дембинский узнает «пушки москалей».

Анализ психологии двух героев драмы, их конфликта, имевшего столь фатальные последствия для ноябрьского восстания, не во всех частях произведения одинаково последователен и ясен. Поэт выразительнее показал внутренние противоречия Лелевеля, его неуверенность, оправдываемую, впрочем, поисками путей освобождения родины, чем мотивы неожиданной капитуляции столь честолюбивого и трезвого человека, каким был Чарторыский. Однако основной конфликт, происходивший в польском обществе 1831 года, Выспяньский обрисовал ясно и пластично. С одной стороны мир старшего поколения, воспитанного на классицизме, мир легионеров и бонапартистов, мир аристократизма и законности. А с другой стороны молодые, мир революционеров, воспитанных на бунтарских идеях «Валленрода» и произведениях Мохнацкого, круги подпольных союзов Лукасиньского, масонов, тамплиеров, польских якобинцев, мир рождающейся демократии и борьбы за свободу.

«Лелевель» не имел такого новаторского художественного облика, как «Варшавянка», его идейно-политическое звучание не было оценено, и после четырех спектаклей он сошел с афиши. Однако Выспяньского слишком волновала проблема ноябрьского восстания как революционного движения, имевшего в истории Польши наибольшие возможности увенчаться успехом, чтобы он мог остановиться на этих двух драмах. К теме ноябрьского восстания он возвращается еще раз в «Ноябрьской ночи», которая богатством художественных замыслов превосходит «Варшавянку» и «Лелевеля». Первый фрагмент нового произведения возник в то время, когда конкретизировался план «Лелевеля». В конце 1898 года Выспяньский отправился на несколько дней в Варшаву на выставку своих картонов витражей. Это было единственное его пребывание в столице, оно продолжалось всего около трех дней, но произвело на него незабываемое впечатление. Как вспоминает его современник, художник Антони Шабельский, сопровождавший Выспяньского в его прогулках по Варшаве, поэта заинтересовали памятники Старого Мяста, напоминавшего Краков, но больше всего его взволновали Лазенки. Насколько глубоко его поразило очарование Лазенковского парка, засыпанного тогда снегом, можно судить по композиции «Ноябрьской ночи». Из десяти сцен драмы только три разыгрываются в центре города, все остальные в Лазенках или в непосредственной близости от них. Здания, скульптуры и различные

аксессуары дворца и парка определили ход действия драмы и ее концепцию, в драматическое действие втянуто все окружение Лазенок — памятник Яну III, Театр на острове, Школа подхорунжих, Бельведер; поэт оживил и включил в действие находящиеся в парке скульптуры древних мифологических божеств. Именно атмосфера этого мифологического мира в сочетании с атмосферой времени и места действия и создают особое, ни с чем не сравнимое обаяние пьесы.

Во время посещения Варшавы Выспяньский буквально жил тематикой восстания. Он готовил тогда сценическое оформление «Варшавянки», в голове у него звучали первые диалоги «Лелевеля». Историческую литературу, касающуюся восстания, он уже серьезно изучил, получив в качестве гонорара за свои первые печатные труды комплект исторических произведений. Он проработал «Историю ноябрьского восстания» Бажиковского и «Восстание польского народа в 1830—1831 годах» Маурицы Мохнацкого. Особенно большое влияние на него оказала книга Мохнацкого.

Исходя из литературы о восстании, Выспяньский сделал вывод, что ноябрьского восстания нельзя было избежать. Заговор варшавской Школы подхорунжих был как бы продолжением деятельности руководимого Валерианом Лукасиньским «Патриотического общества». Восстание, имевшее целью национально-освободительную борьбу, было ускорено известием о планах отправки польской армии на подавление революционного движения на Западе и приказом царя, дающим его брату, великому князю Константину, полномочия на аресты и высылку революционеров. История осуждения Лукасиньского и нарушения законности в отношении конспираторов, признанных судом сейма невиновными, лишали подхорунжих последних надежд на компромиссное решение вопроса. Им грозили аресты и военный суд. Мотивировка необходимости восстания и его ход показаны у Выспяньского во многих аспектах, но всегда с полной объективностью. Он вспоминает о жестокости царя, о нерешительности и трусости князя Константина, о системе шпионажа, о деле Лукасиньского, но в то же время показывает слепые действия заговорщиков, убивающих Жандра и выпускающих из рук великого князя, отступничество Красиньского и Потоцкого, нерешительность Хлопницкого, кровавое опьянение толпы.

Зная свойства фантазии Выспяньского, можно представить, как поэт, в памяти которого еще была свежа «История ноябрьского восстания», блуждая по аллеям Лазенковского парка, переживал сцены восстания, разыгравшиеся именно там!

Выспяньский писал «Ноябрьскую ночь» четыре года, а если считать с момента возникновения замысла — шесть лет. За это время был создан ряд лучших его произведений, в том числе и «Свадьба». В 1903 году он вернулся к новой редакции пьесы, которую, как он говорил,

хотел бы написать так, чтобы «Свадьба» была ничем в сравнении с «Ноябрьской ночью». После всех переделок лишь 31 мая 1904 года он передал в печать свое произведение, а 19 июня прочел его во Львове Павликовскому. 10 июля он дописал уже в корректуре последнюю часть восьмой сцены (Кора в Лазенках) и текст молитвы Лукасиньского, чтобы усилить оптимистический акцент произведения. 12 сентября он получил печатные оттиски. Таким образом эта драма, как и многие другие, создавалась этапами и часто на целые годы откладывалась в ящик, когда поэта захватывали замыслы других пьес.

Драма польской судьбы, драма порыва к свободе, волны которого непрерывно возвращаются, как жизнь весною, ассоциировалась у него с элевсинской мистерией и захватывала его мысли при виде очолившей зимней природы. Первой сценой, которую Выспяньский написал в 1900 году как фрагмент будущего произведения, была сцена прощания двух богинь, Кору и Деметры, выражавшая философский смысл «Ноябрьской ночи». Это — размышление на тему жизни и смерти, построенное на основе древнего мифа о похищении Кору Плутоном (и ее уходе в подземный мир мертвых. Согласно мифу, Кора уходит в подземный мир только на зиму, чтобы весной вновь вернуться к своей матери Деметре.

«Умрет все то, что будет жить...

когда во время роковое
падет, погибнет все живое,
то эта смерть родит весну».

(Сцена «Деметра прощается с дочерью Корой»)

Основная проблема драмы — возникновение восстания, его ход и поиски причин поражения. Ее персонажи — древние боги — тесно связаны с ходом восстания и выполняют роль идейно-философского комментария. Как элевсинские богини, так и гомеровские боги и богиня победы Ника со всеми их сложными проблемами не являются только каким-то орнаментальным дополнением к собственно тексту, а служат углублению смысла и расширению рамок драмы, придают ей характер общечеловеческой драмы. Польское ноябрьское восстание в свете их действий обретает связь с проблемами, извечно стоящими перед человечеством, такими, как смысл борьбы и смысл смерти, значение героизма и значение политической мудрости. Так, например, если Паллада олицетворяет конспирацию и повстанческое движение, то Арею, богу войны, безразлично, на чьей стороне бороться, лишь бы была борьба, лишь бы чувствовать запах крови. Этот инстинкт войны, выраженный древними греками в символе Арея, мы находим в одном из актов

«Ноябрьской ночи», когда по Краковскому предместью к Бельведеру идут во главе с Жимирским военные части, чтобы стать под командование великого князя, с ними идет бог военного неистовства Арей. Во время этого трагического марша только поручик Чеховский покидает шеренги и сворачивает в сторону арсенала, чтобы осуществить единственно мудрый план и овладеть арсеналом. Только он решается на это, чтобы оставить без оружия великого князя. Желая объяснить внутреннее решение Чеховского, Выспаньский на углу улицы ставит Палладу. Когда она видит, что во главе взвода идет Чеховский, она отдает приказ: «Налево, марш!» «Послушал меня лишь один, мой верный, мой истинный сын», — говорит далее Паллада. Этот момент указывает на то, какую силу восстания представляет Паллада — она как бы олицетворяет ум военных действий и являет собой полную противоположность Арею и силам, которые парализовали восстание, — Хлопицкому с его колебаниями, Красиньскому, Потоцкому и Курнатовскому с их чувством субординации в отношении великого князя.

Паллада появляется с первых минут драмы в коридоре Школы подхорунжих, ведь заговор — это сфера ее деятельности. Она появляется и призывает крылатое племя богинь Ник, вестниц славы и бед в битвах под Марафоном, под Саламином, под Фермопилами, Нику, что вела императоров Рима, и Нику, что была под Троей. Наконец, прибывает самая главная — Ника Наполеонидов, свидетельница триумфов под Самосьеррой, под пирамидами, Иеной, Аустерлицем, та, которая была вдохновительницей мужества многих людей восстания, и прежде всего Хлопицкого. Она — сторонница открытой борьбы и возмущается, когда Паллада заявляет, что заговорщики хитростью похитят великого князя. Для Паллады не существует рыцарства открытой борьбы, ей безразлично, как бороться, с помощью предательства или хитрости, для нее главное — завоевать свободу и победу. Выспаньский противопоставляет мир представлений наполеонидов, старшего поколения, миру современных идей борьбы. С этими двумя противоположными взглядами мы встречаемся уже в самом начале драмы. Их воплощают Паллада и Ника Наполеонидов.

Ника отступает перед аргументами Паллады, часть легитимистской группировки переходит на сторону заговора. В краткой символической сцене происходит именно то, что в самом деле случилось на следующий день после восстания: правительство и консервативная часть общества, напуганные развитием событий, берут движение в свои руки. Паллада становится вдохновительницей Петра Высоцкого, возглавляет поход заговорщиков и руководит разоружением царских полков. Все, что выходит за рамки принятого, — дело рук Паллады. Но ей не удается овладеть душами всего общества. Ей не

внемлет и Арей, как не внемлет голосу революции, голосу родины 20 ноября польский генералитет. И вот Паллада решает усыпить Арей любовью; запертый с женщиной в пустом Лазенковском дворце, Арей забывает обо всем и погружается в любовную дремоту.

Здесь в художественных образах предстало отчаяние Мохнацкого, писавшего в своей книге о спящей Варшаве. Спящий Арей — это не только город, почивающий в минуту начала восстания, это сон народа, который мог бы найти в себе силы на огромные жертвы. Арей спал в миллионах человеческих душ, восстание было обречено на акции одной армии. Паллада запуталась в собственных сетях. И тогда на Олимпе ей выносится приговор. Зевс отзывает ее с «земли слез». Паллада уходит, бросая Польше предсказание: «Народ будет биться с народом».

Как понимать эти слова Паллады? Выспяньский не имел в виду борьбу польского народа с русским, поскольку это был период сближения и братания обоих народов, именно благодаря тем людям, которые осуществили заговор 1830 года. Не случайно на своих знаменах они поместили лозунг: «За нашу свободу и вашу!» — за польскую и русскую свободу. Политика Польши накануне 1831 года разграничивала русский народ, в котором она находила и своих союзников и приверженцев русского трона. Следует предположить, что даже в Польше 1830 года Выспяньский видел как бы два народа, борющиеся друг с другом. Один — это народ Петра Высоцкого, Лукасиньского, народ, безгранично преданный делу освобождения, второй — недоверчивые люди, не верящие в успех революции, не нашедшие в себе силы принять решение. Один из представителей этой «равнодушной Варшавы» — Лелевель, совершенно иной, чем герой предыдущей драмы. На сей раз это Лелевель Мохнацкого, представитель той группы общества, о которой с досадой и болью пишет автор «Восстания». Когда посланный конспираторами Ксавери Брониковский призывает знаменитого историка присоединиться к движению, которое серьезно выиграет от его участия, Лелевель отказывается, прикрываясь болезнью отца. Кароль Лелевель, врач и педагог, действительно умер в ночь восстания. Драмой Лелевеля становится выбор между сыновней любовью и любовью к народному делу, но это скорее прикрытие его сомнений, его неверия. «Ты здесь Паллады не отыщешь, ты здесь надежды не найдешь», — говорит он Брониковскому.

Вернемся еще раз к элевсинскому мифу, являющемуся глубоким философским комментарием «Ноябрьской ночи». Кора, дочь богини плодородия Деметры, только весной и летом пребывает на земле. Когда же приближается осень, она должна расстаться с матерью и спуститься в подземное царство к своему супругу Плутону. Она спускается туда каждый год, чтобы сохранить там семена будущих

всходов. Это ее миссия и жертва. Впервые в драме она появляется в той сцене, где заговорщики ждут сигнала у памятника Собескому. Они ждут в таком напряжении, что их охватывает состояние оцепенения и галлюцинаций. Перед их взорами разыгрывается осенняя мистерия, сцена прощания матери с дочерью и переживаний богини, уходящей в подземный мир. Кора говорит:

«Одну из тайн моих узнай:
иной он, этот край,
там жизнетворные есть силы
и жизни всей основы:
когда рассвет заблещет новый,
воскормят, воспоют росток
и тучный плод родят.
Когда наступит срок,
оденется цветами сад.

Умрет все то, что будет жить...»

(Сцена «Деметра прощается с дочерью Корой»)

Устами Кору в этот момент говорит дух тех, которые стоят на мосту и видят эту сцену. Они осознают, что через минуту могут погибнуть, но не погибнут их дела, даже если само восстание не удастся. Стражи благородных зерен патриотизма сохранят память чувств до того времени, «когда наступит срок». Такой урок дает молодым героям, стоящим у памятника Собескому, богиня самопожертвования Кора. И поэтому трагическая ошибка Паллады не порождает безнадежности. Уплывут в подземный мир на ладье Харона души погибших, разыграются события на земле, высохнет земля от крови и слез, и где-то глубоко-глубоко будет теплиться огонь будущей жизни народа, потому что не может быть будущего без самопожертвования. Сцена с Лукасиньским подтверждает смысл слов, сказанных Корой:

«Столетия те, что будут,
Да, эти зерна жизнь дадут!

Деянья внукам передам,
горды, как предки, явятся потомки,
блеснет в грядущем вольность вам!»

(Сцена «В Лазенковском дворце»)

Эти слова подтверждают серьезный сдвиг идейных принципов поэта в сравнении с предыдущими пьесами о полярском восстании

и в то же время объясняют, почему Выспяньский придавал такое большое значение именно этому произведению. «Ноябрьская ночь» призвана была подтвердить убеждение в необходимости вооруженной борьбы независимо от ее исхода, подтвердить необходимость революционного порыва, заключающего зачатки будущих свершений.

Сопоставление трех драм, посвященных ноябрьскому восстанию, позволяют проследить не только эволюцию исторической мысли Выспяньского, но и развитие художественно-театральной формы.

«Перенести Кору в Варшаву 1830 года и поставить ее рядом с памятником Собескому в Лазенках, заставить ее повторить здесь извечную мистерию, добавить в качестве аккомпанемента ее словам музыку осеннего ветра, связать мистерию с историей взрыва ноябрьской революции и отразить все это в зеркале истории — это поистине замысел необычный и не встречавшийся прежде в литературе. Сплав различных элементов, входящих здесь в игру, создает эмоциональную ткань особой тонкости», — пишет Вацлав Боровый⁵. Выспяньский использует в пьесе художественные средства из различных областей искусства; они воссоздают пластическую выразительность образов, раскрывают значительность содержания, а также широту настроений, напоминающих музыку. Именно так Выспяньский трактовал своих мифологических персонажей, то есть как художественные средства, с помощью которых он выражал сложные сплетения чувств и мыслей.

В отличие от «Варшавянки» и «Лелевеля», еще очень статичных в театральном смысле, «Ноябрьская ночь» полна возрастающей динамики действия и калейдоскопической смены картин. Пьеса состоит из девяти сцен, а в одной сцене, в театре «Розмайтосьти», декорации меняются пять раз. В пьесе доминирует необыкновенно пластическая картина Лазенок с парком и дворцом, но ряд сцен разыгрывается в других местах Варшавы. Действие первой сцены происходит в мрачном коридоре Школы подхорунжих, там появляется Паллада, туда слетаются Ники, с самого начала сцена полна движения. Место действия второй сцены — дворец Бельведер. За окнами Лазенковский парк и «садник белокаменный», играющий столь важную роль в разговоре великого князя с женой. Действие третьей сцены происходит перед статуей Собеского, и с театральной точки зрения это одна из прекраснейших сцен, особенно там, где Гименей и его свита с факелами и музыкальными инструментами провожают Кору к Плутону. Четвертая сцена идет в погруженном во мрак дворце, в покоях великого князя, куда врываются заговорщики. Пятая сцена, действие которой разворачивается в театре «Розмайтосьти», чрезвычайно интересна с театральной точки зрения и очень характерна для позднейшего периода театрально-художественной реформы Выспяньского, для его шекспировской склонности

к «умножению театра», к вписыванию театра в театр. Поэт показывает здесь кулисы театра, сзади, в глубине сцены, виден зрительный зал, ложи и партер, заполненный зрителями. Все время видны механизмы сцены и рамы, на которых крепятся декорации. На сцене одновременно происходят события с тремя совершенно различными мотивами. Первый сюжет — это официальное представление, парафраза из «Фауста» Гёте. Второй — «*commedia dell' arte*», импровизированные сценки, разыгрываемые сатирами и связанные с особой великого князя и Хлопицким. Третий мотив — это беседы во время антрактов между актером и сатирами, мифологическими персонажами, которых актер принимает за переодетых для балета статистов. Во время представления сатиры в пантомиме разыгрывают знаменитую сцену сдирания погон великим князем. Кудлич поет куплеты, парафразирующие слова царя, и, когда обеспокоенная публика встает, вбегает Ника Наполеонидов, которая возглавляет восстание и призывает к оружию. За ней вбегают офицеры. Сцена кончается партией карточной игры между Никой и Хлопицким, ставкой в которой служит командование восстанием. Действие шестой сцены переносится на квартиру Лелевеля, седьмой — на узкую улочку у Краковского предместья, по которому проходят отряды войск. Здесь происходят первые вооруженные столкновения, здесь убивают Жандра, Макрота, Новицкого и Потодкого. Эта сцена полна динамики и драматического напряжения. Восьмая сцена — встреча Иоанны и Арея, в девятой мы вновь видим театр, на сей раз Театр на острове в Лазенках, поразительное сочетание архитектуры и природы. Классическая форма амфитеатра, его расположение, полное романтической красоты, стали фоном заключительной сцены гомеровского сна «Ноябрьской ночи». На Лазенковском пруду, как на Ахероне, собираются души павших. Драма олимпийских богов завершилась, Арей получил свою дань, появляется Харонова ладья, подплывает к сцене театра, души павших ступают в нее. Очарование и спокойствие этой сцены, одной из прекраснейших в пьесе, связаны со словами павших, сущностью которых является вера в постоянное возвращение всего вездесущего. Кончается волнение изменчивых настроений этой осенней ночи, которая началась лихорадкой вдохновения, прошла через разные стадии порыва и закончилась уходом возвышенного вдохновения. Судьбы героев восстания складываются в соответствии с развитием событий этой ночи, прошедшей по Варшаве. Ночь выявляет сущность психологии и личности Высоцкого, Лелевеля, великого князя, Хлопицкого. Десятая сцена — не эпилог драмы, а скорее блестящая аллегорическая картина. Она начинается диалогами великого князя Константина с Иоанной и Красиньским в Аллеях Уяздовских, перед Бельведером. В финале этой сцены Валериан Лукасиньский, слепой, в лохмотьях, с кандалами

на руках и ногах входит, ведомый стражей, его привязывают к пушке. Лукасинский слышит звон колоколов из Варшавы.

«Становится он на колени.
Дрожит от рыдания грудь,
и радостен он и вдохнуть
всю силу надрывных молений
он хочет в простые слова:

«Когда-нибудь, дух мой,
и ты возликуешь,
и эта окупится казнь.
Набата глухое гуденье,
мой дух, тебе весть подает»

Здравствуй, Заря из-бав-ле-нья,
воль-но-сти Солн-це вста-ет».

Этой картиной кончается драма.

При жизни автора «Ноябрьская ночь» не была поставлена. Выспяньский читал ее 19 июня 1904 года во Львове Павликовскому и режиссеру Сольскому и, возможно, под влиянием беседы с ними дополнил в ходе печатания текст Кюры и Лукасинского. Павликовский принял пьесу к постановке во львовском театре на осень того же года, но по неизвестным причинам не поставил ее. С краковским театром Выспяньский в это время отношений не поддерживал, поэтому только после того, как директором театра стал Сольский, он возобновил постановки пьес Выспяньского и решил поставить также и «Ноябрьскую ночь», рассчитывая показать ее в сезоне 1906/07 года. Приготовления к постановке продолжались долго и затруднялись болезнью поэта. В 1905 году Ян Шпитцар, художник-декоратор краковского театра, изготовил ряд макетов на основании указаний и пожеланий Выспяньского. Сам автор сделал эскиз для четвертой сцены, макет для восьмой и пастельный набросок для третьей. Премьера «Ноябрьской ночи» состоялась лишь 28 ноября 1908 года, в первую годовщину смерти поэта. До этого исполнялись лишь некоторые сцены в краковских школах. В театре драма сразу же завоевала большой успех и до конца сезона была сыграна двадцать пять раз.

Сочиня «Ноябрьскую ночь», Выспяньский хотел создать произведение, рядом с которым «Свадьба» «была бы ничем». Его намерение следует понимать в том смысле, что только шедевр мог соответствовать величию ноябрьского восстания. «Свадьбу» она не превзошла, но, как справедливо писал в 1930 году Бой-Желеньский: «Да, со

всеми своими странностями «Ноябрьская ночь» стала одним из сокровищ всех театров мира [...] Как чудо мифологизации действительности, слияния в одну поэму камня и людей, зданий, событий и природы, этот сон ноябрьской ночи является чем-то несказанно прекрасным, единственным. И, может быть, более всех произведений она выражает всего Выспяньского»⁹.

РАННИЕ АНТИЧНЫЕ ДРАМЫ

Творчество Выспяньского нельзя понять, не проследив роль античности в его произведениях. Он был продолжателем великих классических традиций, искал вдохновения в Элладе и Риме, был поклонником Гомера. Заимствование тем из греческой и римской античности было в то время своего рода литературной модой. «Альтея» Ф. Фаленьского или «Электра» и «Эринии» Ф. Плажека, в которых авторы использовали сюжеты греческих трагиков, — произведения, современные Выспяньскому и в какой-то степени созвучные трагическому видению его античных драм. К классическим мотивам обращалась поэзия «Молодой Польши» во главе с Тетмайером и Рыделем. Усвоение античности искусством «Молодой Польши» шло не через непосредственное обращение к древности, а через более поздние традиции, особенно через романтическую, причем немецкую. Самым распространенным приемом использования античности в литературном творчестве было введение ее в произведение в качестве орнаментального элемента или установившегося символа определенного содержания. Так использовали античность в своем творчестве Тетмайер, Стафф и другие поэты. В западноевропейской литературе в это время также имеют место многочисленные попытки облекчь в драматургическую форму греческие мифы. Произведения такого рода пишут д'Аннунцио, Гауптман, Гофмансталь. Но если французские, итальянские, немецкие и английские писатели, используя античные мифы, создают вневременные произведения, вне национальные, то античность Выспяньского глубоко индивидуальна и связана с национальными проблемами польского народа. Он пользовался ею не ради литературной орнаментации, а для углубления картины изображаемого мира. Античные мотивы функционально вписывались в конструктивный план драм, в которых ставились широко понимаемые национальные проблемы. Элевсипский миф о смерти Кору и ее воскресении весной становится широкой метафорой, касающейся ноябрьского восстания. Из классической Греции звучит начало мотив палингенеза в «Ноябрьской ночи», который звучит в сцене прощания Деметры и Кору как символ веры в возрождение Польши к свободной национальной жизни. Мы находим

у Выспяньского чисто греческое, заимствованное у Гомера и из греческой трагедии, понимание смерти как освобождения от жизни, отягощенной преступлением. Такой характер имеет в «Легенде» смерть Крака. По греческому образцу воссоздается фатализм судеб героев трагедий Выспяньского «Мелеагр», «Протесилай и Лаодамия», «Легенда» и даже таких драм, как «Проклятие» и «Судьба». Фатализм этих произведений приближается к пониманию древними греками предопределения человека, к убеждению, что судьба воздаст за грехи и преступления людей, что они сами своими действиями подтверждают приговор судьбы.

Если сравнить античные мотивы у Выспяньского с использованием мифологической тематики в произведениях таких писателей, как Кокто, Сартр, Жироду, Элиот, О'Нил, то легко можно заметить, что их произведения весьма свободно связаны с греческой трагедией и миром мифов. У Выспяньского же это не только драматургическая традиция, не только тематический материал, а органический компонент творчества, попытка перенести античные мысли и понятия в современное восприятие мира.

«Мелеагр», первый фрагмент которого возник в Париже в 1892 году, был завершён 9 мая 1897 года и напечатан в 1898 году в типографии Ягеллонского университета как собственное издание автора. «Мелеагр», созданный по образцу греческой трагедии, как в своей композиции, так и в сценической пластике ещё подвержен театральной традиции, касающейся античных пьес, автор ещё прибегает к принятым в постановках греческих трагедий элементам архитектуры и пейзажа. Однако сама композиция сценической картины, характеристика персонажей, манера передачи главной мысли драмы уже говорят о том, что это произведение современного писателя. Греция Выспяньского в «Мелеагре» отличается от традиционной Греции, ясной, полной света, чувственной. Его краски гуще, освещение более таинственное и мрачное. «Мелеагр» — дитя французских парнасцев, с «настроением» Метерлинка, с таинственным колоритом освещения картин Бёклина.

Главная тема «Мелеагра» — неизбежная бренность жизни, непрочность человеческого бытия. Страх перед смертью, бунт против сгорания жизни были, вероятно, отражением личных размышлений поэта, который именно в это время чрезвычайно тяжело переживал свою неизлечимую болезнь. Человеческое бытие ассоциируется у него с образом тлеющей головы:

«Каждое волокно отдельно узнает о своем существовании и гибнет, пораженное жгучим ядом пламени»... «Жизнь так же как огонь, который пожирает все сохи, всю плоть этой головы по куску, она сжигает нас, давая нам свет и тепло на одно преходящее мгновение».

Уже в этой юношеской драме понятие жизни неразрывно связано с понятием сгорания, и эта ассоциация будет звучать во всех его произведениях. По Выпяньскому, только максимально интенсивная жизнь, в каждый момент полная напряжения всех внутренних сил, и есть настоящая и ценная жизнь. Но именно потому, что она так стремительно пылает, она обречена на неизбежную гибель, ее интенсивность, составляющая наивысшую ценность человеческой жизни, и содержит в себе зародыш уничтожения.

Такова основа трагизма в «Мелеагре», трагизма судьбы двух юных существ, прекрасных и влюбленных друг в друга, мечтающих о совместной жизни и счастье. Мелеагр погибает в результате мести собственной матери, Аталанта должна умереть, задетая отравленной стрелой, пущенной дядей Мелеагра. Но трагичнее всего страсть Альтеи, матери Мелеагра, годами хранившей головню, в которой сокрыта жизнь ее сына. И вот в момент гнева и оскорбленной гордыни она бросает ее в огонь, разрушая усилия всей своей жизни. Некогда ей во сне явились три Парки и предсказали, что ее дитя проживет не дольше, чем будет тлеть головня в очаге. Испуганная Альтея прячет головню в ларец, пытаясь таким образом продлить жизнь сына. Никто из окружения Альтеи не верит в исполнение этого предсказания. Ойней, царь Калидона и муж Альтеи, и даже Мелеагр и Аталанта считают это предрассудком и тем самым подрывают освященный и установленный богами порядок в мире. Их позиция вызывает целый клубок преступлений, совершаемых бессознательно или сознательно, и наказаний, являющихся естественным продолжением преступлений. Трагедию сына вызывает именно Ойней, враг мстительной богини Дианы. Это он стал причиной нарушения клятвы невинности, данной Диане от имени Альтеи ее матерью, посвятившей свою дочь богине, и затем свой грех он передал по наследству сыну. И вот Мелеагр, затеяв охоту на вепря, бывшего орудием гнева Дианы против его отца, сам восстал против богини. Он устроил охоту, чтобы покрасоваться перед любимой силой и мужеством. Аталанта же, завоевывая любовь Мелеагра, нарушила обет невинности, данный Диане в благодарность за победу в охоте, и поэтому должна умереть. Ее победа вызывает недовольство дядей Мелеагра, они пытаются убить Аталанту, и тогда Мелеагр, защищая любимую, убивает братьев своей матери. Он должен быть наказан как человек, преступивший закон крови. Альтея в приступе мести и ненависти к Аталанте, которую ее сын дарит большей любовью, чем свою мать, вынимает тлеющую головню из ларца и бросает в огонь.

Аталанта и Мелеагр погибают в расцвете сил, молодости, любви, погибают именно потому, что их жизнь благодаря любви и борьбе стала интенсивной и полной. В этом заключается трагизм их судьбы.

Сценическим откровением в «Мелеагре» было создание пространственно архитектурной декорации, воспроизводящей греческую сцену. Именно такую декорацию Выспяньский видел в «Комеди Франсэз», — в «Антигоне» Софокла — и ввел ее в свою драму с небольшими изменениями, но в то же время с новым освещением и контрастом планов, что очень обогатило ее живописный эффект. Он описывает ее в ремарках к драме: «Сцена представляет террасы Акрополя. Справа царский дворец с колоннадой, посреди сцены каменный жертвенник. В глубине, за балюстрадами, видны высокие тополя и кипарисы обширного царского сада. Вдали тянутся поля, а на горизонте чернеет лес». Хор старцев толпится вокруг большого жертвенного алтаря. В бронзовых креслах перед колоннадой сидят Ойнея и Альтея, одетые в пурпурные плащи. Когда серп луны застывает над высокой сосной, из покоев выходят девушки, «одетые в белое, в гирляндах и венках из дубовых листьев на белых покрывалах, с оливковыми ветвями, сосновыми венками и раковинами». «Девушки разводят огонь на жертвеннике посреди сцены и сыпят пахучие травы на пылающие угли». Входят Мелеагр и Аталанта в голубых одеждах. Две пары персонажей, выступающих в драме, автор связывает цветом и покроем одежды. Голубые одеяния молодых символически ассоциируются с Дианой, с луной, в то время как пурпур плащей Ойнея и Альтея имеет связь с пылающей головней. Аталанта одеждой и прической напоминает скульптуру Дианы-охотницы. Мелеагр похож на юношу, возвращающегося с охоты, на картине П. Герена. Написанная одновременно с другими драмами, имеющими характер оперных либретто, трагедия «Мелеагр» изобилует сценическими картинками, которые, по мысли автора, должны были глубоко запечатлеться в памяти зрителей, поэтому большинство сцен статично. Даже тогда, когда возрастает динамика действия, когда ситуация требует стремительных движений, жесты остаются замедленными. Раненая Аталанта убегает, спускаясь по террасам в сад. Мелеагр «бежит за Аталантой, шатаясь от боли; рвет платье на груди, падает на колени. То словно что-то хватает руками перед собой, в воздухе, то снова отгоняет...». Момент погони решен статично, скульптурно. Насколько силен был восторг Выспяньского перед скульптурами с тимпана храма в Эгине (находящимися в Мюнхене), можно судить по этой сцене, в которой коленопреклоненный Мелеагр с вытянутой вперед рукой напоминает одну из эгинских скульптур.

Хотя своей мыслью и красотой сценической формы «Мелеагр» значительно превосходит многие «античные» трагедии французских, английских и немецких авторов, слишком изощренная композиция произведения была трудна для понимания зрителей, не имеющих классического образования. «Мелеагра» при жизни автора на сцене

не ставили, поставлен он был лишь в 1908 году, позднее тоже редко появлялся на польских сценах. Трагическая поэма о саморазрушении не нашла своего режиссера и художника, способных воплотить всю ее драматическую и пластическую красоту.

Более свободной с точки зрения интерпретации античности была вторая ранняя драма Высяньского с греческой тематикой «Протесилай и Лаодамия». Он закончил ее в феврале 1899 года, писалась она, вероятно, в 1898 году. В 1899 году пьеса была опубликована в журнале «Пшеглэнд Польски», а вскоре появилась в книжном издании. Эта пьеса — собственно, монодрама, большой монолог героини, которая ни на минуту не сходит со сцены. Сам мотив этой монодрамы, скорее вагнеровский, чем античный, напоминает мотив любви и тоски Изольды из «Тристана и Изольды» Вагнера. Темой пьесы опять является жестокость жизни к любви и счастью. Перед нами драма чувств, которых смерть не в состоянии убить, которые горят в душе Лаодамии и сжигают ее, терзаемую тоской по умершему мужу и тягой к нему, к его тени.

Действие пьесы начинается уже после смерти Протесилая. Существовало предсказание, гласившее, что Троя будет завоевана, если первый ахейский воин сойдет с военного корабля на троянскую землю и своей смертью проложит путь соотечественникам. Упоенный мечтой о бессмертной славе, Протесилай вырывается из объятий любящей жены, чтобы принести себя в жертву и прославиться. Это та же самая романтическая жажда славы, которая в «Варшавянке» вырвала из объятий Марии ее жениха Юзефа. Разница заключается в том, что Лаодамия не желает приносить в жертву своего супруга и его трагическую смерть считает злом, причиненным судьбой их любви. Но

«Протесилай не внемлет
мольбам своей супруги;
объято сердце пылом,
тот пыл любви сильнее.
«Меня ждет слава, слава,
я родину покину,
с возлюбленной супругой
расстаться надлежит.
Не жди — погибну первым».

О судьбе Протесилая повествует бродячий певец. Героическую смерть Протесилая автор изображает во сне Лаодамии, который разыгрывается как «Сцена, сверкающая лазурью», сцена-пантомима, показанная на занавесе, растянутом посреди покоя Лаодамии:

«На фоне сапфирового моря по волнам плывет большой алый корабль с кормилом, гребцами, мачтой; плывет на полных парусах

среди стрел и дротиков, метаемых невидимой рукой. На палубе, подняв щиты и копья, стоят вооруженные воины. На носу корабля молодой герой в сверкающих золотом доспехах высоко поднял несколько копий [. . .] По сходням, спущенным на берег, сбегает герой, бесплодную бежит навстречу дротикам и стрелам. За ним никто не следует; люди на корабле сразу же поднимают сходни и убирают их на корабль. Протесилай отрезан, оставлен один — шум битвы, герой падает».

Он погибает, лишенный возможности спастись. Чтобы сценически выразить состояние Лаодамии, Выспаньский вводит в качестве персонажей Сон, Скуку, Кошмар, Гермеса и тень мужа. Они поэтически отражают настроение и состояние героини. Скука, медлительная, с безвольными движениями, повторяющими каждый жест Лаодамии, персонифицирует однообразные, повторяющиеся минуты пустой, механической жизни Лаодамии. Тень Протесилая, такая близкая и неуловимая, олицетворяет тоску Лаодамии. Сон, казалось бы, на минуту приносит успокоение. «Руки твои обнимают меня, — говорит Лаодамия, — Сон, Сон... мой мир... мой лучший мир». Но Сон приносит также картину смерти мужа, которую она столько раз переживала мысленно, приносит все нарастающее чувство несправедливости и преступления, жертвой которого стал ее муж. В удел ей остаются только магические заклинания. Когда она совершает их, «открывается темная яма гробницы. Выходит Гермес, он ведет за руку Протесилая; Протесилай идет с опущенной головой, одетый в доспехи героя [. . .] Гермес соединяет руки Протесилая и Лаодамии и удаляется, исчезая в саду». Однако оказывается, что слезы Лаодамии тревожат душу ее любимого и не дают ей достичь загробного покоя:

«Вступить в священные сады
ей не дают мои стенанья.
Что ей назначено? Скитанья.
То возродится, то умрет».

Лаодамии остается единственный путь, смерть, которая соединит ее с любимым. Сила и глубина чувств приводят ее к смерти. Выспаньский опять повторяет высказанное в «Мелеагре» убеждение, что наивысшее напряжение сил и чувств таит в себе предвестие гибели. Когда Лаодамия умирает, «в глубине сцены, по саду идут обнявшись души Протесилая и Лаодамии; они медленно направляются к гробнице и исчезают в темном ее чреве, бронзовые двери захлопываются за ними».

Этой прекрасной сценической композицией, напоминающей памятник Бартоломе «Monuments aux morts», заканчивается трагедия, блестящий психологический этюд о любви и отчаянии.

Необычность этой пьесы, дающей широкие возможности актерам, заключалась в том, что она предусматривала при постановке ряд неожиданных эффектов. Если бы кто-либо из режиссеров задумал осуществить эти эффекты так, как указано в ремарках, то пришлось бы прибегнуть к самым современным постановочным средствам, использовать концепцию театра Пискатора, соединить театр с фильмом. Речь идет о введении в пьесу некоторых сценических фигур в качестве персонификации определенной мысли, воплощений внутренних переживаний героев. Такими фигурами являются Протесилай, Гермес, Скука, Кошмар, Сон. В результате создается блестящий театральный эффект, правда заимствованный из оперы, но исключительно оригинальный в применении к драме. В «Протесилае» Выспяньский идет дальше, ищет совершенно новых средств художественной выразительности, пытается использовать нечто вроде кинопроекции. Когда бродячий певец исполняет песню о Протесилае, на сцене происходит первая невиданная вещь: на занавесе появляется плывущий корабль. После исчезновения тени Протесилая, которую приводит Гермес, на занавесе «[...] видно как бы мрачное большое озеро; [...] в чернеющей дали плывет большая ладья, а в ней стоит Харон [...] и гребет... Тени душ, окутанные белыми саванами, сгрудившись стоят в ладье».

Эти две картины несомненно имеют характер кинопроекции, что поражает смелостью и новаторством замысла, а также находчивостью автора в усвоении новой техники в целях обогащения возможностей театра. Выспяньский, вероятно, был знаком с первыми кинематографическими опытами: плеографом К. Прушиньского в Польше (1894) или экспериментами братьев Люмьер в Париже (1895). Сама мысль о возможности использования этих новшеств для обогащения зрительского восприятия «Протесилая» свидетельствует о серьезных поисках «синтеза искусств», охватывающего все способы воздействия на зрителя и слушателя. Важным элементом сценического действия Выспяньский считал свет. В «Протесилае» он оперирует им удивительно тонко, то с его помощью обогащает колористику сценической картины, то сводит ее к одной световой тональности, голубой, желтой, оранжевой. Он создает в «Протесилае» подлинную световую феерию.

Проследив все картины «Протесилая и Лаодамии» в их сценической последовательности, можно заметить, сколь большое значение придавал здесь Выспяньский зрелищной стороне постановки. Соединение воедино игры актеров с текстом, пантомима, которой отведена ведущая роль, и то, что мы сегодня назвали бы киноэлементами (Харон и души ада), было полным откровением для современного Выспяньскому театру. Реформатор театра, Выспяньский оказался близок современным театральным концепциям Пискатора и

несомненно предвосхитил Крэга. По замыслу Выспяньского сцена в «Протесилае и Лаодамии» делилась на две части, одна из них — покой Лаодамии, вторая — кипарисовая роща. Их разделял портик в колоннадой и раздвижным занавесом. Занавес этот был важным элементом декорации, поскольку он, выполняя роль стены, замыкающей покой сзади, служил также своего рода экраном для проекции снов Лаодамии. В покое с черным мраморным полом находились только ложе и кресло. Вторая же часть декорации имела очень сложную структуру. В центре, между кипарисами, находилась белая гробница, в глубине стена, окружающая сад, за ней скалистый берег, море и небо, золотое в лучах заходящего солнца. Это была декорация архитектурная, пространственная, монументальная, уже с более разнообразными элементами греческой античности, с более богатой колористикой, чем декорация к «Мелеагру». Следует отметить, что Выспяньский, соблюдая в «Протесилае» единство места, соблюдает также и единство времени; действие монодрамы происходит в течение нескольких часов. Богаче колористически и оригинальнее были также костюмы. Здесь Выспяньский провел четкую стилистическую грань. Костюмы фантастических персонажей были почти современными и не имели ничего общего с костюмами, создававшимися по театральным канонам XIX века, с их перегрузкой деталями, напротив, они могли бы быть использованы в любом современном балете. В то же время в разработке костюмов основных персонажей Выспяньский очень тщательно воспроизвел все стилистические детали. В работе над костюмами к «Протесилаю» он воспользовался исследованием Гельбига «Das Homerische Epos aus den Denkmälern erläutert» («Гомеровский эпос в памятниках искусства»), к которому он прибегал уже во время работы над иллюстрациями к «Илиаде». В качестве образца для костюма Протесилая ему послужил экспонат Берлинского музея, который помог ему воспроизвести абсолютно точно все детали для театрального костюма. Очень тщательно он разработал костюм Лаодамии. Именно в этот античный костюм, длинное и узкое алое платье, подпоясанное резной цепью, была одета на премьере «Протесилая» Хелена Моджеевска, исполнявшая роль Лаодамии. Костюм Лаодамии был выполнен под непосредственным руководством Выспяньского, которого так радовала возможность увидеть в роли Лаодамии любимую актрису. Моджеевска, впрочем, и была инициатором постановки этой трагедии. В 1903 году она приехала на гастроли в Краков, осененная блеском европейской славы, и сразу же оценила актерские возможности роли, в которой героиня с первой до последней минуты спектакля не сходит со сцены. Трагедия ожидала постановки уже четыре года. За плечами Выспяньского были триумфы «Свадьбы» и «Освобождения», и Моджеевска (которая в 1901 году играла Ма-

рию в «Варшавянке»), как пишет Гжимала-Седлецкий, «пришла в восторг от совершенно нового для нее, чуждого ее эпохе вида драматического искусства, творчества Выспянского». Премьера «Протесилая и Лаодамии» состоялась 25 апреля 1903 года, пьеса шла в один вечер вместе с «Антигоной» Софокла. 26 и 27 апреля она была повторена, и это было последнее выступление Хелены Моджеевской в Польше. Исполнив роль Лаодамии, она навсегда распрощалась с родиной.

«Протесилая и Лаодамию» можно считать экспериментальным произведением Выспянского, исходным пунктом его театральной реформы в первую очередь потому, что особое внимание он обратил в пьесе на зрелищную, а не на текстовую сторону спектакля. В творческих поисках гениального художника эта пьеса была, пожалуй, самой новаторской и свидетельствовала о последовательном развитии идеи интегрального театра.

СОВРЕМЕННЫЕ ДРАМЫ

Своим построением и духом «античного фатализма» трагедия «Проклятие» близка античным произведениям, хотя действие ее происходит в современной поэту польской деревне. Трагедия была написана в 1899 году, незадолго до женитьбы Выспянского на служанке тетки Станкевич Теофиле Спыткувне, от которой он имел уже к тому времени троих детей. Жена Выспянского была родом из деревни Копары близ Тарнова. Именно в тех местах, в деревне Грембошув, и произошло событие, так взволновавшее поэта. Трагедия экономки ксендза, о которой рассказала ему Теофиля, глубоко взволновала Выспянского. Восхищение Софоклом и личные переживания, увлеченность античностью и воспоминания о темной галицийской деревне, проникновение в самые глубины человеческой психики, умение найти в пей все те элементы, мимо которых обычно проходит внимание политиков и социологов, — вот почва, на которой росла и созревала тема «Проклятия». Тема необыкновенно смелая, касающаяся как проблем новых и животрепещущих, так и крестьянских предрассудков и поверий, взятая уже не из литературы, а из непосредственных жизненных наблюдений.

Фабула драмы проста. Ксендз, крестьянин по происхождению, живет в запретной связи с экономкой (Молодка), от которой имеет двух детей. Совесть мучит его, и он начинает упрекать себя в том, что он, тот, кто должен быть образцом для всех, сеет разврат. Недобрительное отношение прихожан укрепляет в нем чувство вины, которое достигает кульминации, когда Отшельник упрекает его, что он стал причиной несчастья — продолжительной засухи, опусто-

плюющей поля крестьян. Угрызения совести испытывает и Молодка. Неверно истолковав слова Отшельника о том, что отвратить божью кару можно, только предав огню самое дорогое, она выводит своих детей за деревню и сжигает их на костре, а затем погибает и сама под градом камней, швыряемых в нее односельчанами.

Все действующие лица драмы — современные Выпяньскому крестьяне, представляющие противоположные тенденции сельской психологии: Солтыс, Парень, Девка, Хор крестьян, Ксендз, Молодка, Мать Ксендза, Звонарь и Отшельник. Девка и Парень воспринимают любовь Ксендза и Молодки, их совместную жизнь как совершенно естественный факт. Мать Ксендза осуждает слабость сына, но пытается понять мотивы его поступка. Отшельник не считает любовь Молодки грехом или преступлением. «Но вы невинны. По воле жизни вы росли как первоцвет среди равнины, чтобы родить плоды», — говорит он Молодке. Если он и предлагает сожжение жертвы из живых плодов земли, то это должно иметь характер, скорее, символический, магический, быть своего рода жертвой во искупление вины. Драматический конфликт обостряется естественным природным явлением, засухой, которой невежество жителей Грембошова придает специфический характер. Фантазия крестьян связывает ее с грехом, в котором пребывает Ксендз, со всеобщим падением нравов, к которому якобы ведет этот проступок. Протест их, сперва робкий, переходит в гнев, когда молитвы Ксендза о ниспослании благодати не приносят результата.

Ксендз любит Молодку и своих детей. Любовь, отцовский инстинкт заставляют его защищать их. Но он поддается натиску общественного мнения до такой степени, что магическую жертву начинает отождествлять с другой жертвой, с отречением от Молодки и детей. Предраствудки, глубоко засевшие в его крестьянской психике и в основе своей чуждые христианскому пониманию любви к ближнему, которое он как ксендз должен проповедовать, а может быть, и чувство вины, столь болезненное, что единственным решением ему представляется смерть, приводят его к мысли абсурдной и страшной, мысли, что только сожжение на костре Молодки и ее детей может дать им спасение. Натиску толпы поддается и Молодка. Гордая и самолюбивая, она переживает трагедию обманутых чувств, когда Ксендз под давлением односельчан начинает ее сторониться. Потеряв веру в близкого человека, она принимает отчаянное решение. Неверно понятое пророчество Отшельника и подслушанный ей разговор Ксендза с Матерью утверждают Молодку в убеждении, что «именно от нее требуют жертвы». Однако в трагическом финале пьесы в Молодке побеждает инстинкт жизни: своих детей она бросает в костер, но сама в приступе жажды жизни, мести, отчаяния и безумия поджигает дома соседей. Она погибает под градом камней, но как бы

в доказательство того, кто же является истинным виновником гибели трех невинных существ, разражается гроза, молнии ударяют в дома односельчан, уничтожают их имущество. Вот настоящий суд над жестокими и полными невежества «судьями», суд, окончательно разрешающий проблему преступления и наказания.

«Проклятие» отмечено пафосом великих страстей. Персонажи этой драмы выходят на сцену, обремененные будничными тяготами будничного дня, и из этих тягот рождаются проблемы большого человеческого страдания. Такой же тенденцией к монументальности отмечена и декорация к «Проклятию». Хотя в своей пьесе автор и исходит из реальности событий и фона, хотя история Молодки связана с делами, заботами и невзгодами обычного деревенского прихода, способ композиции сценического пространства свидетельствует о новых поисках автора. Действие пьесы происходит в усадьбе Ксендза в жаркий солнечный день. Небо почти заслонено горбатым пригорком, который за двором круто поднимается и нависает над кровлей дома, как мрачное предзнаменование. Сочетание этого голого пригорка с жалкой, иссушенной растительностью во дворе, с лохмотьями опаленных солнцем листьев и цветов создает настроение безнадежности, подавляющей людей. Колорит сценического оформления суровый и жесткий. Преобладает жухлый, ржавый цвет растений, загубленных засухой, и серый цвет изборожденной, спекшейся земли. На этом желто-сером фоне выделяются черные пятна костюмов Ксендза и Матери и белизна одежды Молодки и ее детей. Грубая, будничная одежда сельского люда сливается с желто-серым фоном. Здесь нет никакого колористического разнообразия, столь характерного для предыдущих пьес Выспяньского. Наиболее драматическую часть действия он переносит в глубь сцены, скорее, даже за сцену. Непрестанное хождение людей по пригорку привлекает внимание зрителей к тому месту, где должна свершиться жертва Молодки. Картина становится еще более мрачной, когда над пригорком поднимается густой столб дыма, а затем разражается гроза.

«Становится все темнее. Видно, как со склона горы бежит в панике толпа: дети и подростки; за ними по пятам Молодка с горящей палкой в руке, в белой одежде, изодранной в клочья; на миг она останавливается и сбегает вниз, настигаемая мужиками...».

Несмотря на большую динамику последних событий трагедии поэт на какой-то миг останавливает Молодку в позе, полной экспрессии, словно Кассандру, прорицающую несчастье, останавливает высоко над головами людей, с факелом в руке, среди сверкания молний. В последней картине драмы деревня пылает, Молодка лежит посреди двора с кровавым крестом на груди, который она последним усилием чертит кровью. Справа — толпа, убившая ее. В последних строках трагедии Отшельник говорит:

«Ее конец был так жесток.
Вас за нее карает бог!
Невиданная сила
Чело усоншей осветила!

.....
Ложитесь ниц! О, как сурово
господне слово!!!»

С пафосом великих страстей гармонически сочетается монументальный реализм сценических картин, написанных простыми, выразительными линиями, напоминающими неореалистическую графику Гуттузо.

Ни в одном из своих произведений не достиг Выспяньский столь сильного трагизма. Он показал себя в «Проклятии» прирожденным трагиком, создал произведение во многом новаторское.

О постановке «Проклятия» в Кракове не могло быть и речи из-за фавулы, «компрометирующей», как говорили, жизнь духовенства. Австрийская цензура не допустила пьесу на сцену. Уже после смерти поэта, в 1909 году, «Проклятие» поставил Зельверович в Лодзи, а позже, 22 марта 1910 года, «Театр Вельки» в Варшаве, но с припиской на афише, что эта история произошла в средневековье, чтобы никто не подумал, что подобные факты возможны в настоящее время.

После написания «Проклятия» Выспяньский как-то прочитал сообщение «из зала суда», и оно очень взволновало его. В нем описывалась история трактирщика, еврея, который, желая избавиться от неприятных последствий сожительства со служанкой-христианкой, убил ее, причем так, что подозрения пали на другого. Преступника выдал властям брат трактирщика, музыкант. И вот после «приходской трагедии» Выспяньский пишет «трактирную трагедию». Значительная часть «Судей» была написана в 1899 году, но по неизвестным причинам поэт не публиковал эту драму в течение семи лет и вернулся к ней только за год до смерти, с тем чтобы одни сцены изменить, а другие дописать.

Основой трагедии «Судьи» становится история соблазнения Натаном, сыном трактирщика Самуила, служанки Евдохи, а затем склонение ее к детоубийству. Евдоху, как и Молодку, терзают угрызения совести. Самуил и Натан осознают возможные осложнения, связанные с сожительством еврея и христианки, кроме того, Натан хочет жениться на девушке своего круга. Они решают избавиться от Евдохи. Когда в трактир приходит Отпускник, брат Евдохи, Натан преднамеренно затевает с ним ссору и во время драки выстрелом из револьвера Отпускника убивает девушку, а вину старается свалить на него. Второй сын Самуила и его любимец, музыкант Иоас,

замечает преступный сговор между отцом и Натаном, и, когда после убийства Евдохи является судебная комиссия, уверенная в вине Отпускника, Иоас указывает на отца как на преступника, а сам умирает от разрыва сердца. Смерть любимого сына, еще ребенка, пробуждает совесть Самуила. Происходит блестящая сцена его преобразования и признания своей вины.

В «Судьях», как и в «Проклятии», речь идет о больших моральных проблемах. Сходны судьбы героинь, Молодки и Евдохи, которых «грешная» любовь приводит к такой житейской ситуации, когда единственным выходом представляется смерть. Снова мы видим взаимосвязь преступления и наказания как источник трагических конфликтов, способных раздавить человеческую личность.

Обе трагедии, написанные в одном, 1899 году, трагедии современные и жестокие, объединяет понятие неразделимости человеческого страдания и человеческой жертвы, которую приносят Молодка и Иоас во имя моральной правды. Реалистические детали, фабулы обеих пьес, взятые из жизни, по существу, только предлог, сущностью их является акт жертвы Молодки и Иоаса, жертвующих собой и другими во имя собственной этики. Иоас гибнет сам, губит отца и брата, Молодка бросает в костер собственных детей. Жертва кровью за кровь в «Судьях» и жертва очищения огнем в «Проклятии» корнями уходят в глубочайшие слои религиозных и моральных представлений, в заветы Торы и первобытные ритуалы извечных мифов и обрядов. В последнем монологе Самуила появляется далекий образ, гора Синай. Там родились законы, управляющие судьбами людей в корчме.

Население галицийской деревни, которое Выспяньский избрал как среду для своей пьесы, в соответствии с подлинным событием поделено на две антагонистические группы, противоположные с точки зрения нравов и верований, национальной принадлежности и психосклада, а именно на еврейское население и украинских крестьян. Специфика среды прекрасно подмечена поэтом, который столкнулся с ней во время своих поездок по Галиции в юности. В самих этих группах имеются значительные общественные контрасты, особенно в еврейской среде, которая состоит из богатеев, алчных торгашей, предприимчивых и беспринципных, таких, как Самуил и Натан, и бедняков вроде Юкли. Столь же резки границы их этических устоев. Наиболее сложная личность — Самуил, спекулянт, богач и беспощадный сообщник Натана по преступлению, но в то же время любящий отец, набожный израилит, считающий себя хранителем религиозных традиций. Над этой средой поднимается как талантом, так и этикой слабенький мальчик, музыкант-виртуоз Иоас. Его образ был бы, возможно, слабым контрастом перед лицом глыбы зла, представляемой Самуилом и Натаном, если бы

Вышнянский не ввел в пьесу Юклю — персонаж, который по силе и простоте своей веры является антиподом Самуила, слепого исповедника Талмуда.

Не менее дифференцированы представители украинских крестьян. Дед, отец Евдохи, — это расточитель и пьяница, издевающийся над семьей, втянутый ростовщиками в преступление, пытающийся убить Самуила, забравшего его имущество, и в конечном итоге оказавшийся в тюрьме. Брат Евдохи, Отпускник, которого любовь к мучке роднит с Иоасом, — человек благородного сердца, недаром Иоас, обладающий даром «читать в людях», наряду с любовью к отцу тянется душой к Отпускнику. Евдоха — это трагический персонаж, жертва человеческой несправедливости, невидная и забытая, почти неприметная, и она тем не менее силой своей любви и страданий высоко поднимается над окружением. «В ее коротком монологе Вышнянский сгустил контрасты и этим усилил впечатление трагизма, внутреннего разлада, из которого единственный выход — смерть. Только мощный трагик мог с такой силой и в таких скупых чертах объединить в одном потоке чувств презрение и любовь, отвращение и смертельную любовную тоску, показать всю трагедию в короткой жалобе»¹.

«Я без вины,
Я без греха, но мне на свете худо.
Все. Больше вам рассказывать не буду.
А если худо, если в сердце яд,
оковы, цепи на руках звенят,
и если на челе клеймо позора,
и если ненавижу и люблю,
стыжусь, кричу и все равно терплю,
живу, исполнясь трепета и жути,
и если дух мой ныче на распутье,
и если утешения не жду
от веры, значит, к смерти я иду».

Для Евдохи, как и для Маргариты из «Фауста», смерть становится избавлением. Она убила своего ребенка, потому что так приказал Натан, но этот акт делается причиной ее глубокого отчаяния. Она любит Натана, зная, что он недостоин ее любви, и это чувство, которому она остается верна до самой смерти, вызывает в ней глубокий стыд. Отказаться от него, забыть о нем она не может, потому что любовь к Натану в какой-то степени возмещает ей убожество детства и страдания юности: «...моя жизнь — одна нищета, лишь любовь мне что-то дала...». Убийство, совершенное Натаном и подготовленное в сговоре с Самуилом, принимается Евдохой почти как добровольная смерть.

Описание галереи «судей» — это уже страницы, написанные портретистом-психологом, для которого каждая деталь одежды и внешнего облика имеет значение, поскольку говорит об интересах человека, его профессии и условиях повседневной жизни. Несомненно Выспяньский создал групповой портрет какой-то реально существовавшей «судейской коллегии». Неожиданное появление судей сразу же после совершения убийства с точки зрения построения реалистической драмы вызывает некоторые сомнения. Неправдоподобным представляется также ведение допроса войтом, судьей и учителем. Однако «карикатурная беспомощность, ничтожество земских судей, их марионеточность, имеющая глубокую цель [...] служат для подчеркивания бездонной несоизмеримости человеческих расчетов, оценок, суждений и высших, неисповедимых решений»².

Гротесковая сцена составления судебной комиссией протокола допроса написана по принципу контрастов и звучит как пародия.

Выспяньский вернулся к «Судьям» во время тяжелой болезни, незадолго до смерти, написал ее в черне, но, несмотря на это, поражает четкость построения драмы и удивительно умелая композиция элементов действия. В сжатой форме он сумел показать судьбы нескольких людей, их прошлое и настоящее, их мысли, переживания и стремления. И если ему удалось выразить все в небольшой по объему пьесе, то сумел он сделать это благодаря использованию в драме различных средств художественной экспрессии, воссоздающих целое. Действие «Судей» происходит в еврейской корчме вечером в пятницу, после начала шабаша, и открывается сценой, нарушающей спокойное настроение субботнего праздника. Первым диссонансом служит беседа братьев, Иоаса и Натана, в которой можно уже проследить экспозицию будущей роли Иоаса. Их ссора, причиной которой, казалось бы, служит соперничество из-за отцовской любви, предвещает, однако, возможность открытого конфликта. Иоас, который грозит брату судом божьим, позже отдаст его и отца в руки правосудия, станет их подлинным судьей. Отправной точкой действия становится случай — неожиданное появление Деда, олицетворяющего у Выспяньского еврейско-гуцульский антагонизм. Видимое ускорение действия наступает со сцены ссоры Деда и Самуила, полной напряжения и угроз; в их диалоге кроется будущее двух семейств. Дед, изгнанный с земли Самуилом, неспособен искать причину беды в себе, в своих ошибках и поступках, виновником всего он считает только Самуила. Проклятие, брошенное Дедом и навлекающее несчастье на дом Самуила, — это проклятие прошлого, от которого нельзя скрыться и которое приведет к новым трагическим конфликтам. Из угроз Деда явствует, что он знает о преступлении Натана и ударом по нему намеревается прикончить и Самуила, а дочь свою, Евдоху, хочет сделать орудием мести. Таким образом

Евдоха становится центральной фигурой дальнейшего действия, и Самуил уговаривает сына убрать ее. Далее инициатива действия переходит к Отпускнику. Он видит, что сделали с его сестрой, Натана считает виновным в убийстве ребенка и стремится продать его суду. Евдоха уже не защищает Натана, как она это делала, когда угрожал отец, более того, она указывает на новое преступление Натана, торговлю живым товаром. Убийство Евдохи происходит за сценой, как в классической драме. В кульминационной сцене смертельно раненная женщина бредет в каморку, чтобы там умереть. С этого момента действие неуклонно идет к трагической развязке. Смертью Евдохи, казалось бы, исчерпывается трагический мотив пьесы, но вот наступает новый поворот действия: Иоас, взволнованный несчастьем Отпускника, открывает правду, превращаясь из второстепенного персонажа в главное действующее лицо драмы. Его смерть и означает настоящую катастрофу, он жертва, подобная той, что в «Проклятии» приносит Молодка. В обоих случаях кара поражает невинных существ. И поэтому метаморфоза Самуила закономерна, смерть Иоаса он воспринимает как предначертанный ему, Самуилу, суд.

«Жизнь в моих руках померкла,
лампа тускло брезжит,
но кровавой вспышкой совесть
мрак души прорежет».

Зрелище жертвенного костра Авраама, появляющееся в воображении Самуила в заключительной сцене, подтверждает идею произведения о жертвоприношении Иоаса.

Большое значение для композиции драмы имеет язык пьесы, отмеченный сменой ритма. Выспяньский местами переходит в пьесе от разговорной прозы к ритмической, а затем к правильной четырехстопной строфе. Он очень широко пользуется индивидуализацией речи, особенно в обрисовке персонажей сельских судей.

Композиция сценического пространства в «Судьях» только внешне сохраняет характер, присущий реалистической драме. Декорация драмы подробно описана в ремарках, и в этом обилии деталей, скопированных с какой-то действительно существовавшей в Галиции еврейской корчмы, заключается ее реалистическая функция: характеристика среды. Однако по мере развития действия оказывается, что вся эта информация не случайна для логики действия и играет драматическую роль и, что самое важное, эти детали характеризуют мир переживаний и моральную позицию отдельных персонажей. На сцене мы видим три двери, все три очень важны для действия, поскольку они ведут в помещения — сени, альков, и каморку,—

в которые поочередно переносится действие драмы. Путем включения в действие трех невидимых зрителю помещений Выспяньский расширяет сценическое пространство, так же как он это делал в «Легенде» и «Варшавянке». Альков — это мир Самуила и Натана, там горят субботние свечи, он символизирует все, что наиболее характерно для психологии отца и сына, для их взаимных чувств и для существа самой трагедии. Каморка принадлежит Евдохе, там она «познала любовь», там хочет умереть, оттуда в последние минуты драмы пробивается полоска света. Сени, длинные и темные, ведут во внешний мир, в деревню, в городишко. Композиция декорации диктуется, стало быть, логикой смысловой конструкции. Чтобы подчеркнуть атмосферу места действия, автор ввел второстепенные детали, шкафы и полки, лотерейные таблицы, вывеску с гербом, портрет австрийского императора. Освещение несколько сглаживает уродство всех этих деталей. К концу трагедии все погружается во мрак, пробивается лишь полоска света из каморки и слабо светятся субботние свечи в алькове, элементы, символизирующие два мира. На серо-коричневом фоне, приглушенном слабым освещением, выделяются коричнево-желтые и серо-серебристые пятна костюмов, как на старой, потускневшей картине. В манере освещения, в типах лиц, особенно Самуила и Иоаса, в самой композиции сцен ощущается влияние полотен Рембрандта, изображающих сцены из Ветхого завета.

Сольский, бывший директором краковского театра в последние годы жизни поэта, «Судей» в своем театре не поставил, хотя Выспяньский очень желал этого. Постановка драмы была осуществлена лишь 11 ноября 1908 года во Львове, 6 сентября 1909 года она была показана в Варшаве, 25 февраля 1909 года в Лодзи, где директором театра был тогда Зельверович. И с этого времени начинается славная традиция постановки пьесы на польской сцене. «Судьи» были признаны повсеместно прекрасной драмой, и она наряду со «Свадьбой» в течение многих лет представляла польский театр за рубежом, в Праге, Вене, Загребе, Москве, Киеве, Париже, Чикаго, Лондоне. Благодаря переводам пьеса была широко известна, а благодаря ярким ролям всегда интересовала актеров и режиссеров. В 1927 году великолепную постановку «Судей» осуществил виленский театр «Редута». Исполнение роли Евдохи относится к лучшим сценическим творениям выдающихся польских актрис Ванды Семашковой и Станиславы Высоцкой.

«Проклятие» и «Судьи», пьесы, в основе реалистические, идущие от подлинности событий и в то же время чрезвычайно монументальные, являются переломными в творчестве Выспяньского с точки зрения сочетания лаконичной драматической конструкции и точности бытовых наблюдений. Подмеченные в жизни персонажи этих пьес

обладают шекспировской пластикой и речевой выразительностью. Отсюда уже недалеко до великолепного и столь разнообразного пьеса «Свадьбы» — следующего произведения с современной тематикой — и до ее блистательной драматургической композиции.

«СВАДЬБА»

В 1898—1901 годах, когда Выпяньский поставил и опубликовал «Виршавянку» и «Лелевеля», опубликовал «Мелеагра» и «Легион», печатал в журнале «Жыче» «Проклятие» и «Протесилая и Лаодамию», написал «Судей» и первый фрагмент «Ноябрьской ночи», начал писать «Юлия II» и, наконец, поставил «Свадьбу», в зените находилось и его живописное творчество, нашедшее выражение в вавельских витражах, последней из его больших пластических работ. Картоны к витражам были дополнены литературным комментарием в форме рапсодов на те же самые темы. Однако в эти годы на первое место в своей деятельности он все же выдвигает поэтическое творчество, а не живописное, как до тех пор; проблемы жизни нации и ее будущего начинают доминировать над вопросами жизни личности. Ощущение творческой мощи, стремление к яркой выразительности и рост идейной активности все сильнее проявляются в его поэтическом творчестве. Возвратная волна влияния Матейки, необыкновенно сильная в этот период, последний раз прозвучала в живописи Выпяньского в его вавельских витражах, зато продолжалась и росла в области драматургии, и ей сопутствовало стремление поэта взбудоражить национальную совесть, воздействовать на жизнь нации и ее историю. Создаются такие матейковские по духу и концепции сценического образа рапсоды, «Легион», «Свадьба». Они поднимают национальные проблемы и свидетельствуют о том, что жезл «управления душами» после Матейки перешел в руки Станислава Выпяньского.

Переломной датой был 1900 год. Об усилении творческой лихорадки поэта писал его кузен Зенон Парви: «Выпяньский, обладавший сказочной, нечеловеческой работоспособностью, просто не знал, что такое бездействие, хотя бы минутное [...] Работая над огромными картонами «Казимир Великий», «Святой Станислав» и «Генрик Благочестивый», он в свободные минуты, когда уставал рисовать, стоя на стремянке под сводами, брался за перо и в своей квартире на Мариацкой площади писал рапсоды, комментарии к витражам и драмы. Минуты, свободные от этого занятия, он посвящал портретам и чтению источников, исторической и научной литературы, необходимых ему в данную минуту в связи с избранной темой»¹.

Наплыв творческих замыслов все возрастал, а финансовое положение Выспяньского продолжало оставаться тяжелым, кроме того, наступило серьезное ухудшение здоровья. Он жил на небольшие суммы, получаемые за пастельные портреты, иллюстрации для журнала «Жыче» он выполнял вообще даром. Врачи рекомендовали ему поездку в Рыманув. Надеясь собрать деньги, необходимые для поездки, он обратился в августе 1899 года к Рыделю с просьбой найти покупателя на пятнадцать живописных работ. Среди этих работ были иллюстрации к «Илиаде», натюрморты и ставшие потом известными «Хохолы», имеющие непосредственное отношение к «Свадьбе». За все эти работы Выспяньский хотел получить около шестисот гульденов, однако не нашлось ни одного покупателя. В связи с этим он писал другу: «Только не перегибай с ценой и условиями и не вздумай сократить число продаваемых работ, проси оптом за все какие-нибудь 400 гульденов, и это уж будет невероятно хорошо, просто великолепно»².

В результате Выспяньский получил за все работы лишь триста гульденов (600 крон), то есть по двадцать гульденов за работу.

Сам факт обращения к Рыделю в такую тяжелую минуту свидетельствует о большой их близости. Сердечная забота о здоровье Выспяньского — одно из проявлений благородной души Рыделя. Эстрайхер в эссе «Рождение «Свадьбы» вспоминает, что Выспяньский в 1899 году перебрался в квартиру на Мариацкой улице, «где он занял большую, но чрезвычайно скромно обставленную комнату с великолепным видом на костел. Здесь он летом впервые серьезно заболел, и если бы не необыкновенная энергия Люциана Рыделя, лихорадочно занимавшегося добыванием необходимых средств, то, возможно, он эту болезнь не пережил бы. Очень энергично интересовался его судьбой и Сенкевич, к которому я обратился за помощью осенью 1899 года, зная, что он располагает некоторыми средствами, предназначенными большым литераторам. Сенкевич выхлопотал для него 1000 рублей для поездки на юг, однако это оказалось потом ненужным»³.

Рыдель, который еще летом был очень обеспокоен заболеванием легких у Выспяньского, осенью писал чешскому писателю Франтишеку Вондрачеку, что сумма в тысячу рублей мыслилась как гонорар за заказную работу, для которой, чтобы не обременять поэта заботами во время болезни, не был установлен срок исполнения. Сперва Рыдель хлопотал о назначении Выспяньскому стипендии, которую основал автор «Трилогии» для ученых, художников, литераторов, больных туберкулезом. Стипендиальный фонд носил имя Марии Сенкевич, и распоряжалась им Академия наук, которая выдвигала кандидатуру на стипендию и направляла ее на утверждение Сенкевичу. Однако оказалось, что Сенкевич уже утвердил

стипендию для кого-то другого, о чем он с сожалением писал Л. Кроненбергу: «Ко мне в частном порядке обращался президент Академии с просьбой присудить стипендию Выспяньскому. Это невероятно одаренный литератор и одновременно художник. Он недавно распивал костел францисканцев в Кракове, и орнаментика его признана просто гениальной. Но с некоторых пор он захворал болезнью легких, не мог работать и впал в нищету, в такую, что не знает, будет ли что ватра в рот положить; естественно, болезнь от этого прогрессирует со дня на день. Однако Тарновский писал, что знает от врача, будто его можно спасти, если отправить в Сан-Ремо, Нерви или на какой-нибудь курорт на Ривьере. К несчастью, письмо его пришло слишком поздно, стипендию я уже присудил другому человеку, столь же одаренному и пребывающему в столь же страшном положении. Но с той минуты Выспяньский, такой исключительно талантливый и такой голодный и больной, не дает мне спать... Действительно, присудив стипендию тому, кто ее получил, я, возможно, спас ему жизнь, но, отказав в ней Выспяньскому, я как бы вынес ему смертный приговор. И вот я подумал: отправлюсь-ка я к добрым и благородным людям, может, они его спасут, может, закажут за несколько сот рублей какой-нибудь средиземноморский пейзаж, какие он пишет просто гениально. Если даже В. умрет, то, во всяком случае, у них останется память о благородном поступке. Я обращаюсь к Вам с просьбой о помощи и одновременно о протекции [...] Тарновский пишет о Выспяньском, что это человек гордый и просто денежное вспомоществование, вероятно, не примет. Но если ему заказать средиземноморский пейзаж и дать денег на дорогу, то он должен будет поехать. Он порядочный человек, так что работы напишет наверняка, лишь бы только не помешала всевышняя сила. Но следует верить, что именно эта всевышняя сила и спасет его. В самом худшем случае он умрет не в нищете и примет смерть тихую, сладкую и спокойную»⁴.

В постскрипуме Сенкевич добавляет, что заказ можно сделать через Тарновского или Люциана Рыделя. Ходатайство великого писателя дало хорошие результаты, о чем свидетельствует письмо Рыделя к Кроненбергу: «Сейчас я получил Вашу телеграмму с неожиданным и великолепным сообщением. Это помощь и спасение. Он, Выспяньский, возможно, никогда не узнает, что это сделали Вы. Так примите же от меня благодарность от всей души и всего сердца... Вы совершили дело большое и благородное».

Выспяньский получил возможность выразить Рыделю свою благодарность за всю его заботу. В 1899 году издательство Гебетнера и Вольфа выпустило первый томик «Поэзии» Рыделя, который Выспяньский украсил своими рисунками. Это издание стало одним из интереснейших образцов оригинального полиграфического оформ-

ления. На страницах «Поэзии» Выспяньский разбросал богатую орнаментку из полевых и лесных цветов, колокольчиков, клевера, одуванчиков, присов и роз. Отдельные стихи были украшены цветами, отвечающими содержанию рыделевских строк. Виньетки отличались своеобразной ритмикой, как бы ритмикой музыкальной мелодии, усиливающей лирическое настроение стихов. Новый сборник «Поэзии» Рыделя, изданный в 1901 году, тоже был оформлен Выспяньским, который на сей раз кроме цветов и растений использовал и народные орнаменты. Лишь «Свадьба» на некоторое время нарушила дружбу и сотрудничество двух поэтов.

Выспяньский в период тяжелой болезни, а затем работы над «Свадьбой» жил в доме 9 на Мариаккой площади, известном старому поколению жителей Кракова как дом «Чинчелов», где с июля 1898 года занимал одну из комнат на третьем этаже. Из двух окон, выходящих на южную сторону Мариаккого костела, открывался, как он писал Рыделю, «чудесный вид на весь саггефог вокруг костела». Сама комната была бедно обставлена и плохо отапливалась. Она была завалена рулонами картонов, пастельными работами, рисунками и скульптурами из потемневшего гипса, на подоконниках и полках лежали коробки с пастельными красками, у южной стены стояла кровать, на которой проводил целые дни больной Выспяньский. 1900 год был для него более легким, поскольку болезнь несколько отступила. В январе 1900 года Рыдель писал Вондрачеку: «Состояние Выспяньского улучшается, он полностью уже владеет рукой и ногой, ходит, даже пробует писать»⁵.

«Вечером 18 сентября 1900 года,— пишет Адам Хмель,— когда я сидел в кафе, вошел Выспяньский и, присев к моему столику, протянул мне правую руку и, указывая на обручальное кольцо, сказал: «Сегодня я женился». Я пожал протянутую мне руку. Не стал спрашивать, на ком женился и в каком костеле венчался и так далее, зная [...] что он не переносил подобных расспросов, касающихся его личных дел, не отвечал на них и сторонился «любопытных» людей. Конечно, о его намерении жениться я ничего не знал, как не знали этого и другие».

В доме на Мариаккой площади Выспяньский жил с женой и тремя детьми до февраля 1901 года, когда он перебрался в более удобную и просторную квартиру на Кроводерской улице, 79, окна которой выходили на Кроводерскую и теперешнюю Аллею Словацкого. «Свадьба» тогда была уже почти полностью завершена.

«С Выспяньским я виделся довольно часто,— пишет дальше Хмель,— и 19 ноября 1900 года он сказал мне: «Завтра венчание Люциана Рыделя, в девять утра в костеле Панны Марии. Я должен быть на венчании, так приходите же и Вы в половине девятого, я буду ждать Вас перед входом в костел со стороны Мариаккой пло-

щадя». Свадьба поэта Люциана Рыделя с сестрой жены художника Владзимежа Тетмайера, дочерью крестьянина из Броновиц, была уже давно объявлена, но день венчания держался в тайне. Краков, как известно, был очень заинтригован этим событием. И вот 20 ноября около девяти часов утра на Мариацкой площади начали собираться люди, узнавшие, что здесь должно состояться венчание Люциана Рыделя. Вскоре собралось много гостей из города перед костелом и в костеле, чтобы увидеть «броновицкую свадьбу». С шумом подъехали брички, и свадебная процессия направилась в костел, битком набитый случайными зрителями. Я вошел с Выспяньским вслед за всеми. Выспяньский не хотел быть официальным свидетелем на венчании Рыделя и присутствовал в костеле просто как зритель. По окончании церемонии венчания мы вышли из костела, и Выспяньский пошел к себе, в дом напротив. Известно, что вечером того же дня он поехал с женой на свадьбу в Броновицы»⁶.

Свадьба Рыделя доставила Выспяньскому материал, на основании которого он написал свою драму. Из темы, которая была, скорее, обыденным фактом, он создал национальную мистерию, синтез всей польской жизни и в то же время великолепное театральное зрелище. Этой двойкой цели он добился, применив эстетику монументального театра, «*théâtre total*», в котором участвуют все виды искусства, в котором декорации, костюмы и освещение соперничают с поэзией и музыкой. Мало кто в Кракове, и уж тем более сам Люциан Рыдель, мог предположить, что броновицкая свадьба оживет позднее на сцене, оживет в столь необычном облике. По свидетельству Боя-Желеньского, Выспяньский на свадьбе Рыделя не веселился, как остальные гости: «...в своей наглухо застегнутой тужурке он простоял целую ночь, опершись о дверной косяк, глядя своими стальными, удивительными глазами. Рядом кинело веселье, гремели танцы, и сюда, в избу, время от времени входили люди, время от времени до него доносились обрывки разговоров. И там он увидел и услышал свою пьесу»⁷.

Станиславу Эстрайхеру Выспяньский рассказывал, что, глядя в ту ночь на висящую на стене репродукцию матейковского «Вернигорь», он подумал: а что было бы, если бы «вдруг со стены сошел Вернигора и сообщил, что исполняется его пророчество и что пробил час избавления от неволи? Какое бы впечатление произвело это на присутствующих, какие бы последствия имело для всей нации?» Из таких ассоциаций, из фактов, в которых другой увидел бы только материал для светской интриги, выросла драма нации, общественная драма.

Еще за несколько лет до создания «Свадьбы» поэт признавался в желании написать современную комедию. Местом действия должен быть «*jour fixe*», где происходит разговор о польских судьбах. Она

мыслилась как пронический рассказ о душе поколения, как взгляд на психологию современного человека, к которой Вышнянский-гражданин относился с искренним, если не враждебным критицизмом. При эмоциональном нигилизме мышление этого поколения было очень противоречиво. Оно было склонно одновременно и к демократизму взглядов и к аристократизму духа, полно веры в силу социального прогресса и отличалось бегством в сферу чистого эстетизма. В «Свадьбе» мы видим ряд людей, которые не только мирятся с бременем этой психологии, но и принимают активное участие в ее формировании (Поэт, Журналист, Нос, Хозяин), и именно поэтому автор вводит их в свою пьесу, они дают ему возможность создать сатиру, направленную не против потребителей этой психологии, а против ее создателей.

Свадьба Рыделя собрала в броновицкой избе представителей двух важных общественных слоев — городской интеллигенции, живущей шляхетскими традициями, бегущей от жизни в поэзию, лишенной ответственности за сказанные слова, и крестьянской массы, втянутой в орбиту общественной жизни именно их лозунгами. Всем этим людям волшебство Хохол в «Свадьбе» Вышнянского позволяет пережить коллективный сон об освобождении нации, до осуществления которого они не выросли. Хохол, обвязанный соломой розовый куст, символ двойственности поэзии, приглашенный на свадьбу Рахилью и Женихом, ищущим поэзии в жизни, околдовывает собравшихся. Сперва он возбуждает в них все, что могло бы привести к осуществлению поэтических лозунгов, но, когда колдовство захватывает массу, готовую к вооруженной борьбе, именно Хохол своей сонной мелодией усыпляет собравшихся и боевую готовность превращает в движения сомнамбулического танца. Под влиянием колдовства Хохол в душах людей пробуждаются самые затаенные мечты; Вернигора вручает Хозяину эмблемы повстанческого движения, Станчик является редактору влиятельного станчикиковского журнала, Рыцарь призывает Поэта к величию, Якуб Шеля напоминает Деду о временах крестьянских бунтов, призрак жениха является влюбленной женщине. Вот ряд индивидуальных драм, результат которых один: беспокойство, вызванное тем, что каждый из них как бы взглянул на себя изнутри и увидел, «у кого что в душе играет». В конечном итоге «Свадьба» становится сатирой на поколение периода «Молодой Польши» с его внутренним лицемерием, с фразеологией, заимствованной у романтической поэзии, и беспомощностью в вопросах реальной жизни. Толпа, заслушавшись Хохолу, вместо желанных звуков золотого рога слышит издевательскую песню Хохолу: «Эх, мужик! Имел ты шапку и волшебный рог имел!»

Вышнянский попадает не только на неспособность к действию, характерную для его поколения, но и на мнимую интеллигентско-

крестьянскую солидарность, в которую наивно верит Рыдель и большинство собравшихся на свадьбе. Казимеж Выка в работе «Легенда и правда «Свадьбы» дает такой анализ этой солидарности двух общественных слоев: «Патронат над народным движением осуществляли либо личности из лагеря мелкобуржуазной демократии, ищущей в народе новую массово-политическую базу, либо шляхетские элементы, убедившиеся в поражении и общественном крахе своего класса и ищущие поддержки вне его. В этом идеологическом патронате важное место занимало доверие к самостоятельным культурным силам народа, вера в то, что в его традициях и искусстве удастся найти источники скрытого дотоле культурного прошлого нации. Отдельные художники и писатели впали в крайность в убеждении, которое сразу же было окрещено именем «хлопомании». Авторами этой идеи были прежде всего интеллигенты, и их идеология была охотно подхвачена закиточным крестьянством. В усиливающемся конфликте между пролетариатом и другими классами богатый крестьянин [...] выростал до роли гаранта в том, что деревня не пойдет маодно с рабочим классом, что союз этих двух общественных классов не сметет правившие доселе группы»⁸.

Небольшой политический опыт Выспяньского не позволил ему разобраться во всей глубине этой проблемы. В «Свадьбе» только пробивается страх перед тем, что крестьянин как политическая сила может быть загублен и ускользнет из рук «поколения фраз». Чтобы понять сущность нападок Выспяньского, благодаря которым «Свадьба» стала своего рода политическим памфлетом, следует приглядеться к людям, которых он с точностью прекрасного портретиста перенес в свое произведение.

Свадьба Рыделя происходила в Броновицах, в доме Владзимежа Тетмайера и его жены Ганны, сестры Ядвиги Миколайчик, на которой женился Рыдель. Семья Миколайчиков была бедной, владела всего парой гектаров земли, но три интеллигентные и красивые дочери старого крестьянина пользовались большим успехом у поэтов и художников «Молодой Польши». На старшей сестре в 1890 году женился Владзимеж Тетмайер, художник и писатель, а позднее один из руководителей Строничтва Людового, депутат парламента и автор проекта декларации независимости 1917 года. На свадьбе Ганки и Тетмайера вторая сестра, Марыся, познакомилась со способным краковским художником Людвиком де Лаво, но его ранняя смерть в Париже расстроила их брак. На третьей сестре женился Рыдель, и этот брак вызвал большие всемо комментарии.

Несмотря на то, что в среде краковской интеллигенции матримониальные планы Рыделя были восприняты с некоторым недовольством, на свадьбу съехалось множество гостей из Кракова — художники, литераторы, журналисты, родственники и знакомые, дамы и

девицы «из общества», а также, как с гордостью писал Рыдель Вондрачеку, «пригласили всю деревню [...] Это было зрелище единственное в своем роде, когда за столом у Тетмайеров расположились господа во фраках, а между ними деревенские женщины в расшитых корсажах и с бусами; дамы в визитных платьях и крестьяне в сукманах. А самым приятным было то, что так необычно подобранное общество чувствовало себя свободно, весело и, видимо, отлично развлекалось. По другую сторону сеней молодежь танцевала в большой избе; в доме же моего тестя за столом собрались остальные крестьяне»⁹.

В этом письме, где подробнейшим образом рассказывается о свадьбе, Рыдель немалое место отводит описанию крестьянского платья, в которое он был одет на своей свадьбе. Театральность чувства к крестьянской девушке, литературность переживаний, упорное стремление Рыделя походить внешне на крестьянина вызвали ироническую реакцию у Выспяньского. Распространенные в среде Тетмайера и Рыделя взгляды, будто смешанные интеллигентско-крестьянские браки, братание с крестьянином посредством родственных и дружеских связей и есть путь к сглаживанию общественных границ, к исправлению исторической несправедливости и в конечном итоге к спасению Польши путем интеллигентско-крестьянской солидарности, вызвали резко критическое отношение поэта. Рыдель считал свой брак чрезвычайно революционным шагом и в то же время, будучи примерным мещанином, по существу, не знающим деревню и крестьянство, допускал множество проступков против деревенских обычаев, не сознавая, что стиль его хлопоманства считался смешным именно в самой крестьянской среде. В добродушно-иронической интерпретации Выспяньского Рыдель — это литератор, ищущий тему, и показан он в соприкосновении с деревней, с которой у него никогда не будет органической связи. В «Свадьбе» он предстает персонажем насквозь комическим, поскольку именно из контрастов между городской интеллигенцией и крестьянством и проистекает тот юмор, который составляет один из главных элементов реалистически-комедийной линии произведения. В первом акте Выспяньский осмелел лишь внешние проявления хлопоманства у Рыделя. Более ощутимый удар наносит второй акт.

Значительно тоньше сатира Выспяньского в отношении Владзижека Тетмайера — Хозяина. Со своим золотым сердцем и благородной сентиментальностью, с буйной фантазией и врожденным благородством, со старопольскими замашками шляхтича, способного на «выпивку и потасовку», он становится для поэта олицетворением польского духа, хотя отношение Выспяньского к этому «польскому духу» окрашено самыми различными оттенками, от добродушной симпатии до иронии и сарказма. Тетмайер относился к тем худо-

жественным и общественным деятелям, которые искренне верили, что в традициях и искусстве народа следует искать источники культуры нации. Он старался показать, что шляхта отошла от древа первобытной, общенациональной культуры и что сохранило ее только крестьянство.

«Итак, разве,— писал он в журнале «Жыче»,— не было бы разумным допустить крестьянина, такого, каков он есть теперь, до участия в политической жизни?»¹⁰

Взгляды Тетмайера не были его собственной концепцией. Вместе с другими деятелями он переносил на галицийскую почву идеи, которые за полтора десятка лет до написания «Свадьбы» начала распространять группа варшавского еженедельника «Глос». В «Свадьбе» отношение Тетмайера к крестьянину в поэтической форме выражено в длинной тираде Хозяина:

«Потому что в самом деле
что-то есть от Пяста в нем.
С ним одно мы поле делим,
десять лет я с ним знаком.
Пашет, сеет, кроет хату
он с достоинством таким,
что невольно скажешь: свято
все, что он трудом своим
создает по доброй воле;
чист душою неизменно,
он с достоинством в костеле
молится проникновенно.
Очень много в нем от Пяста,
сила наш мужик, и баста!»

(Акт I, сцена 24)

Выражение «Очень много в нем от Пяста» стало почти поговоркой. Когда, однако, в символическом развитии событий «Свадьбы» золотой рог, врученный Вернигорой Хозяину, оказывается потерянным Ясеком, в драме возникает ситуация, бесспорно свидетельствующая, что интеллигент как вождь крестьянства снова не справился со своей задачей.

Выспяньский не ввел в «Свадьбу» представителей правящих сфер Галиции просто потому, что их не было на свадьбе Рыделя. Единственный намек на консервативно-станьчиковскую родовую и чиновно-политическую аристократию — это образ представителя ее идеологии, редактора журнала «Час» Рудольфа Стажевского — Журналиста.

В тексте «Свадьбы» имеются серьезные выпады, направленные против станьчиков; наиболее четко они звучат в сцене явления Станьчика Журналисту, где шут Зыгмунта Старого бунтует против выслуживания перед странами-разделительницами, против капитулянтской политики, в которую Стажевский был вовлечен консервативным лагерем станьчиков, возглавляемым графом Станиславом Тарновским и будущим наместником Михалом Бобжиньским. Спор Журналиста со Станьчиком сперва идет о «польских исторических ошибках», и в этом споре Стажевский явно представляет взгляды краковской исторической школы, политически связанной со станьчиками и считающей, что разделы Польши произошли исключительно по вине поляков XVIII века:

«Грех отца лежит на сыне.
Плох отец — и сын негоден.
От проклятий сердце стынет.
Помнят, помнят в каждом роде,
кто набросил эти путы,
чья нечуждая рука
посягнула на святыню,
на неволю обрекла».

(Акт II, сцена 7)

Станьчик не принимает такую оценку истории, поскольку исторический ревизионизм Журналиста не может решить проблему исправления ошибок, приведших к существующим в стране отношениям. В скептицизме Журналиста кроется неверие в моральные ценности, характерное для поколения эмоционального нигилизма. «Дружба, любовь — это фарс или ложь», — говорит он в беседе с Поэтом.

«Нельзя ни к чему относиться
серьезно. Ведь что ни возьмешь —
весьма относительно: мнения,
суждения и убеждения...» —

(Акт II, сцена 12)

так оценивает он свою публицистическую деятельность в разговоре с Советницей. Этот упадочнический гиперкритицизм становится причиной морального поражения Журналиста. Он говорит Станьчику:

«Прежде чем душа скончалась —
у тебя томилась в лапах;
тягостный могильный запах
оглушил ее потом».

(Акт II, сцена 7)

Скептическую позицию Журналист занимает также и в отношении программы, выдвинутой Хозяином и Женихом. Зажиточный крестьянин Чепец даже обвиняет его в том, что он «боится движения в деревне», ибо Журналист ничего не ждет от повстанческого порыва, печатного деревней, не хочет его и не верит в него. Самая жгучая национальная проблема скептически сформулирована в вопросе Журналиста:

«...на что-либо право имеем ли мы?
Имеем ли право на жизнь?»

(Акт II, сцена 7)

И по-настоящему горько звучат слова Станьчика:

«Жезл возьми, мути им воду,
душу отравляй народу,
торопись!»

(Акт II, сцена 7)

Однако следует помнить, что Станьчик, произносящий эти слова сам является проекцией мыслей Журналиста, и поэтому факт, что он сам себя бичует, свидетельствует о высоких требованиях, которые Стажевский ставит себе, о его искренности. Высмеивая другие персонажи, Выспяньский не делает смешным Журналиста. Это соответствует фактическому положению вещей: поэт ценил и любил Стажевского за его личные качества и честность, хотя резко критиковал представляемую им политику.

Другой представитель пессимистического взгляда на мир, глашатай декадентской усталости и тоски по нирване — Поэт, Казимеж Тетмайер, брат Влодзимежа. Занимающий серьезное место в «младопольской» литературе, находившийся на вершине популярности и славы, поэт оказался тогда мимоходом в Польше, между двумя поездками в Италию. Обожаемый читательницами, он любил «биться на палашах с бабами», если встречал соответствующую партнершу для такого словесного поединка. Он писал почти исключительно лирические стихи, его перу принадлежит метерлинковская по стилю драма «Сфинкс», но он написал также драматическое произведение в стихах «Завиша Черный», незадолго до «Свадьбы» поставленное в краковском театре. В Завише Черном Тетмайер видел образец патриотизма и национальной мощи. Посему Поэту в «Свадьбе» является Черный Рыцарь, герой его собственного произведения, «грозного, шумного, плавного», рыцарь, который на мгновение ослепляет его, приковывает его мысли к себе и затем исчезает во мраке небытия.

Вполне реальным лицом был также Нос — художник Тадеуш Носковский, автор многих полихромий. Носковский — это олицетворение шибышевщины, которая выражалась во многих чертах, характерных для стиля жизни поклонников вождя «Молодой Польши», прежде всего в пьянстве. Аргистическая братия времён Шибышевского возвела пьянство до высот мистерии. Наигранное отчаяние, замашки сверхчеловека, своеобразно понятый культ Шопена превращают Носа в какого-то мародера шибышевщины, трагически-гротесковый персонаж, представляющий определенную часть писателей и художников. Другие гости из города — это родственники и знакомые Рыделя. Советница — Доманьска, тетка Люциана Рыделя, супруга врача и городского советника, позднее автор романов для юношества. Ганочка — Ганка Рыдель, сестра Люциана; Зося и Марыся — Зофия и Мария Пареньские, дочери известного медика и приятельницы Выспянского, пани Элизы Пареньской (Зося вышла впоследствии замуж за Боя-Желеньского). Характеры трех девушек и даже манера их речи бережно сохранены поэтом. Пластическим эквивалентом этих великолепных литературных портретов были пастельные портреты некоторых лиц: Зофии и Марии Пареньских, Рыделя, Стажевского, В. Тетмайера.

Из многочисленной галереи сельских портретов менее остальных близка прототипу Яга — Невеста. Выспянский сделал из нее энергичную, грубоватую девушку с жестким деревенским лексиконом, по типу близкую, пожалуй, жене Выспянского. Гжимала-Седлецкий пишет, что «кто знал Ягусю Миколайчик, тот может подтвердить, что Невеста из «Свадьбы» не имеет с ней ничего общего. Поэтической фантазией был также темперамент Невесты».

Сам Гжимала помнил молодую пани Рыдель как «существо тихое, упедшее в себя, иногда нежное и всегда робкое»¹¹.

Верно сохраняет тип своего оригинала Хозяйка — Ганна Миколайчик, жена художника Тетмайера, с ее добросовестностью, хозяйственностью и почти материнской снисходительностью, с какой она относилась к мужу, его занятиям политикой, спорам и шумным развлечениям краковской богемы в Броновицах.

Фатум смерти, бродящей вокруг третьей сестры Миколайчик, Марыси, и забравшей сперва ее жениха, а потом и мужа, поэт причудливо отделил в нескольких сценах второго акта, в которых Марысе является воплощение ее любовной тоски, тень художника де Лаво.

Чепец, богатый крестьянин, внешне самая верная опора интеллигентско-крестьянского союза, идет с панами, потому что видит в этом личные выгоды для себя. Но под маской внешней доброжелательности кроется взаимное недоверие и враждебность. Почти каждый диалог раскрывает пропасть между интеллигенцией и народом,

время от времени дают о себе знать классовые конфликты. Когда дело доходит до вооруженного выступления, испаряется идиллическое настроение всего союза:

«Вы от нашего огня
зажигали ваши свечи» —

(Акт III, сцена 19)

И вдруг взрывается Чепец, видя капитулянтскую тактику панов и подозревая какой-то заговор за своей спиной. Чувствуя за собой вооруженную крестьянскую массу, он, только что бывший союзником панов, открыто угрожает:

«Против тех панов, что с нами
не пойдут, мы с топорами
выйдем».

(Акт III, сцена 19)

Представителем бедняцкой деревни служит Дед. Ему является призрак Якуба Шели как воспоминание о восстании 1846 года, которое было все еще живо и для крестьян и для панов — «то, что было, может вернуться». Обе стороны заинтересованы в союзе, но это интерес не всей нации, а только двух ее слоев, которые зависят друг от друга, и, что касается крестьян, то для них этот союз временами принимает форму стремления к немедленным выгодам. Чепец воюет с Ксендзом из-за корчмы, Ясеку мерещится панский двор, Отцу Невесты Дед бросает иронические слова: «будет панычем твой внук».

«Свадьба» имеет как бы два различных в принципе мотива.

Первый из них — реалистически-комедийный, пронизывает почти весь первый акт, врывается во второй и третий акты. Второй — призрачно-драматический — звучит к концу первого акта, доминирует во втором, и с середины третьего. Финал драмы заключается в объединении двух до тех пор параллельно развивающихся мотивов действия. Отсюда проистекает такая неоднородность отдельных актов «Свадьбы», и, хотя действие происходит в одной и той же избе, различны их настроение, звуковое оформление и освещение.

В первом акте светская беседа в соответствии с настроением свадебного танцевального праздника в основном не выходит за рамки фривольных разговоров. Флирт Журналиста с Зосей, Поэта с Мариной и Рахилью, заигрывание Зоси и Ганочки с деревенскими парнями, любовные диалоги новобрачных звучат на одной ноте. На дальнем плане появляется политический мотив (разговор о Китае

и крестьянах) и дискуссия о поэзии и искусстве. О всем говорится «полунасмешливо, полусерьезно». Словесная пикировка является наиболее подходящей формой для легкой застольной беседы.

Выспаньский точно изображает дом Тетмайера со всей его обстановкой, полной дисгармонии, предметы крестьянского быта перемешаны в нем с традиционной мебелью шляхетского поместья, верно передает атмосферу свободы, царящую в доме Тетмайера. Из-за открытой двери доносится гул музыки, взвизгивание скрипки, топот танцоров. Все время кто-то выходит танцевать, а потом возвращается, чтобы передохнуть и вновь отправиться танцевать. Дольше других автор удерживает на сцене Рахиль и Поэта, которых использует в качестве медиумов для вызова Хохолы. Краковские кафтаны, павлиньи перья, цветные ленты, расшитые корсажи, целый танец красок польской деревни смешивается с черными костюмами городских гостей и белыми платьями дам. Выспаньскому как будто мало этой красочности на сцене, шумную деревенскую избу он заливают светом так, что издалека она выглядит как «зажженная лампа».

Второй акт происходит в полночь, время духов, время бесед о том, «что души волновало». «Насыщен воздух грозой», — говорит Рахиль. Минута возбуждения, нервозности, нетерпения, когда «пламенем жарким объята призраков рать». В этот особый момент все говорится серьезно. Всерьез говорят призраки — Станьчик, Рыцарь, Гетман, — но болезненно язвительно, с издевкой. В момент обнажения душ не может быть речи о какой-либо неопределенности. Длинные монологи перебиваются обрывками фраз, это уже не словесная полемика, а поединок. Слова сильные, меткие, фразы короткие, свидетельствующие о стремительной динамике ничем не сдерживаемых чувств.

Второй акт кончается словами Хозяина, бьющими в сентиментальную младапольскую чувствительность:

«...дух иссяк, огонь погас...

Слушайте, мне жалко вас».

(Акт II, сцена 30)

Изба в этом акте погружена во мрак, на столе горит лишь одна кухонная лампа, которую время от времени подкручивает, играя, маленькая Ися. В этом полумраке реальным персонажам являются призраки, воплощение их самых тайных устремлений, надежд, сомнений, упреков совести.

В третьем акте все говорится вполголоса. Он начинается пьяным эпизодом, в котором одурманенный Нос признается: «и о многом поневоле начинаешь размышлять». В следующей сцене в избу входит пьяный Челец. Жених и Невеста говорят о сонных видениях, но

данный тяжелый сон, как густой туман, охватывает Хозяина; с мучительным трудом он пытается пробудиться и вспомнить приказ Вершгори, данный ему перед погружением в сон. Все эти сны и бред, остовленные после бурно проведенной ночи, — только прелюдия к колдовству, к сомнамбулическому танцу, которым Хохол связывает собеседников так, что они, словно слепые и глухие, без сил и воли, как неживые, движутся в танце. Весь третий акт держится на мотиве все возрастающего дурмана и угара бессилия. Бесцветность слов и формулировок усиливает это настроение. Комната погружена во мрак, в этом мраке происходит большая часть сцен. Лишь в двадцать пятой сцене за окном появляется «свет зари». Теперь все видения и призраки чудятся за окном, где «как будто воздвигают трон из туч». Когда входит Ясек, а следом за ним, шатаясь, соломенный Хохол, изба заполняется голубоватым светом, идущим из сада, с поля.

Хохол начинает играть.

«Словно из воздуха вдруг возникают звуки свадебной музыки, такие живые, такие родные, берущие за сердце и усыпить способные душу. ... В дивных звуках свадебной музыки пары плывут; их все больше и больше, захваченных танцем, медлительным, строгим, торжественным и безмятежно спокойным».

Этот вводящий в заблуждение, гипнотический танец становится символом маразма и бессилия общества.

Разностильность отдельных актов «Свадьбы» очень важна для восприятия этого произведения зрителем. Заигрывание флиртующих пар в первом акте необходимо для создания атмосферы беззаботности, столь отличной от трагизма других частей пьесы. Кусок жизни, веселый, безмятежный, Вышнянский вдруг поднимает до высот величия, и в этом соединении сатирической картинке с трагизмом национальных проблем и заключается своеобразие «Свадьбы», необыкновенная сила ее воздействия на зрителя. Реализм в диалогах, смена настроений, присущих действительности, позволяют воспринять персонажей «Свадьбы» как живых, настоящих людей. И поэтому отчаяние этих людей во втором акте, их внутренние противоречия, сомнения, упреки, воспоминания, становятся переживаниями людей, в чьих жилах пульсирует живая, горячая кровь.

Проблема правомочности появления призраков имеет свою богатую литературу и всегда вызвала ярые споры. Самая принятая интерпретация этой проблемы объясняет их как олицетворение «фантазии», внутренних переживаний реальных персонажей. Об этом говорит и сам автор в тексте «Свадьбы»:

«Все, что души волновало,
все, что в смутных снах мелькало,
будь то грех,

будь то смех,
будь то пан богаче всех,
будь то бедность и беда —
все придут плясать сюда».

(Акт II, сцена 3)

Поэтому понятно, что Журналисту, редактору печатного органа станьчигов, является Станьчик, образец политической мудрости для консервативных кругов. Критический и горький взгляд Стажевского на общество перекликается с пронизательным взглядом шута на свою эпоху. Поэту является герой его драмы, Хозяину — традиционный символ национальной миссии, Вернигора, которого видят еще несколько лиц, вовлеченных в организацию национального освобождения. Из воспоминаний, а может, и угрызений совести, что так быстро вышла замуж за другого, складывается призрак жениха, который появляется перед взором Марыси. Все объяснимо, но почему Рыдель видит не Воеводу из «Заколдованного круга», а гетмана Браицкокого? Какой элемент души Жениха может олицетворять образ предателя и изменника в окружении хора дьяволов? Тем более что сразу же за вельможным паном появляется призрак Якуба Шели в австрийских орденах. Браицкий — историческая личность, поэтому он мог быть введен в пьесу на основе других ассоциаций, особенно если учесть, что все призраки — реально существовавшие личности, а Воевода был литературным персонажем. Объяснения пробовали искать в концепции, согласно которой реальные персонажи «Свадьбы» кроме своего конкретного смысла несут еще метафорическую нагрузку, они являют как бы срез общества и как коллектив личностей представляют нацию. Призраки — это образ прошлого, живущего в душе нации, символ национальной традиции.

В свете этой интерпретации введение в пьесу Браицкокого, а вслед за ним Шели означает намек на позорные моменты этой традиции, и в результате Высянянский бьет по традиционализму, по столь характерному для Кракова историзму, который был мертв, а временами мог быть и пагубным. «Свадьба» — политический и литературный памфлет, и призраки введены Высянянским, вероятно, для того, чтобы осмеять тех, кому они являются.

«Призраки, — как писал критик К. Пузына, — это традиционные персонажи, созданные по привычным литературным и историческим представлениям [...] которых Высянянский сталкивает со свадебными гостями для того, чтобы окончательно определить идейное поражение собравшихся. Не фантазия, а компрометация — вот формула призраков [...] Рыцарь во всем его стилистическом оформлении является очень тонкой народией на лирику Тетмайера и его

драму «Завиша Черный», он обнажает его стремление к стилистическому эффекту, идейный хаос, дешевый пессимизм, мутные молодопольские сны о величии. [...] Иначе дело обстоит с Гетманом, здесь насмешка лишь едва касается самой поэзии Рыделя, ребяческого кошмара «Заколдованного круга». Она метит глубже, ударяет по спобу и хлопоману; трудно более осмеять его, нежели извлечь из его мыслей Гетмана, синтез магнатства, Гетмана, говорящего: «...шляхтич ты! Так, значит, с нами и целуйся, как твой дед». Этим обличительным сарказмом звучат и другие сцены видений. Возьмем Шелю [...] Это — издевательство над крестьянами, братающимися с панами, над Дедом, который околачивается на свадьбе. «И на свадьбу, на веселье поспешил я в этот край. Их отцов я здесь когда-то лютой казни предавал, а теперь им сватом стал». Брататься так брататься, издевается Шеля».¹²

Введение сцены с Шелей вслед за сценой Жениха и Гетмана заставляет вспомнить тридцатую сцену первого акта, разговор Хозяина с Женихом о бунте 1846 года, о кровавой масленице 1846 года:

«Жених. Слышал я о ней, но больше
не хочу: деревня Польши
мне другой казаться будет.

Хозяин. Может так случиться вновь.

Жених. Обо всем мы позабыли...

Деда моего схватили
и разрезали пилой».

(Акт I, сцена 30)

В этих словах нетрудно прочесть стремление Рыделя действительно забыть о том, что еще звучит мрачным «memento». Сопоставляя хлопоманство Рыделя с его снобизмом, следует отметить, что Рыдель был протеже графа Тарновского (женатого на Браницкой), который демонстративно вышел из зала во время премьеры «Свадьбы». «Компрометация» Рыделя заключается в том, что он добивался благосклонности Тарновского и в то же время демонстративно провозглашал хлопоманские лозунги. Если сопоставить это с приведенными выше подробностями биографии Выспяньского, особенно периода его болезни, то станет ясным, что, когда дело касалось разоблачения общественно-национальных позиций, поэт не жалел никого, даже своих друзей. Он разбивал все иллюзии дешевого патриотического романтизма, внешне столь эффектного и столь бесплодного в своих реальных результатах.

От остальных видений отличается Вернигора. Приезд и отъезд Вернигоры наблюдают многие люди. Он оставляет видимые, осяза-

емые следы: золотую подкову и золотой рог, он приходит не в облик привидения, как остальные видения, он живой, и именно он дает толчок «движению» в деревне. В образе Вернигоры автор критикует польские восстания, осуществляемые без программы, без политической мысли, в ожидании «чуда», которое спасет страну, критикует олицетворенные в Вернигоре мессианистские надежды романтических политиков.

Превосходная с точки зрения драматургической композиции, «Свадьба» пронизана самым чистым лиризмом, лирикой признаний, откровений. Преобладание в этом произведении лирики, смена настроений, интимность личных излияний подкрепляются музыкальностью пьесы. Музыка пронизывает ее, начиная с деревенской капеллы в первом акте, многочисленных песен во втором и кончая усыпляющей душу мелодией песни Хохолы. Частое обращение героев к музыкальным впечатлениям в сравнениях и образах, выражение своих переживаний музыкальными формулами, напевность стиха и музыкальные вариации в построении фраз,— все продиктовано музыкой.

Произведение столь необычной художественной формы Выспяньский написал очень быстро. Юзеф Котарбиньский, тогдашний директор краковского театра, рассказывал, что уже в феврале 1901 года к нему пришел Выспяньский с готовым первым актом «Свадьбы». «После полуторачасового чтения я, оживленный, взволнованный, горячо просил у него продолжение пьесы»¹³. В то же время Котарбиньский, которого во время репетиций спросили, каковы его прогнозы на успех пьесы, ответил, как вспоминает К. Фрыч: «Невозможно предвидеть [...] пьеса так себе, костюмно-народная, какой-то прием с водкой, самоваром. Пару раз может пойти»¹⁴. Выспяньский прекрасно понимал позицию Котарбиньского.

Элизе Пареньской он писал: «Что из всего этого сделает Котарбиньский, не знаю. Все-таки он директор театра, а не я. А ему интересно одно: что о пьесе скажет публика, только это его и волнует... Меня это не волнует, а его только это и беспокоит»¹⁵.

Во время работы над постановкой, которая продолжалась всего неделю, Выспяньский проявлял необыкновенную энергию, с педагогичностью определял покрой и цвет каждого костюма, уточнял каждую позу актеров, их движения и жесты.

Во время премьеры он находился за кулисами, был как в лихорадке, сновал среди актеров, поправлял прическу и головной убор Невесты, подправлял грим призраков. Вводимые им новшества, непривычные для косной театральной традиции, принимались не без сопротивления; ему приходилось спорить по поводу каждого необходимого с его точки зрения реквизита, по поводу каждого выхода актеров на сцену. Котарбиньский, как рассказывает Фрыч,

не придавал пьесе большого значения, поэтому впечатление, произведенное ею на зрителей, было для директора неожиданностью. На премьере «Свадьбы» публика, после того как опустился занавес, как бы застыла, не могла ни аплодировать, ни выйти из театра, гипнотизированная необычным настроением, повеявшим со сцены. Гримала-Седлецкий вспоминает, что она находилась под впечатлением «удара обухом по бессмертию польских пороков». Лишь после того как Выспяньский был назван великим национальным поэтом, после вручения ему венка с цифрами «44» дирекция театра и актеры поняли, что они показали шедевр.

Краков ошалел после этой премьеры, и не только потому, что его развлекала и интриговала насмешка над хорошо известными ему фактами и лицами, но главным образом потому, что в своем содержании драма была современной, полной политических и социальных инвектив. Особенно захватывающей была новизна формы, поэтизация самых прозаических событий, смешанных с фантастикой, оправданной с психологической точки зрения. Необыкновенная красота языка, несмотря на то, что в основу его положены разговорная речь и деревенский жаргон, лаконизм речи, ее точное соответствие действию, жесту и сценическому движению, ритмическое богатство стиха, точный расчет всех частей драмы, способность держать зрителя в напряжении до самой последней сцены — вот лишь часть достоинств «Свадьбы», в которой Выспяньский показал себя уже не последователем Вагнера, а автором произведения, какого еще не было в мировой литературе.

Хотя краковская публика высоко оценила артистизм и проблематику «Свадьбы», Выспяньскому пришлось преодолевать сопротивление особого рода, связанное с тем, что на сцене были выведены лица, хорошо известные в краковской среде. В первой редакции драмы поэт называл действующих лиц их собственными именами, например Дольчо (потом измененный на Журналиста) или пани Доманьска (потом Советница). Именно такой список действующих лиц Выспяньский принес в типографию, где печатались афиши. После премьеры маленький мирок Кракова заволновался, многих задело то, что их «показали на сцене». Особенно обиженной чувствовала себя семья Рыделей. Люциан Рыдель и Влодзимеж Тетмайер написали Выспяньскому письма, полные упреков. На напечатанных за счет пани Рыдель афишах следующих спектаклей «Свадьбы», которыми заклеили прежние афиши, собственные имена девиц Рыдель были изменены на Апелю и Крысю.

Однако вскоре споры перенеслись на литературную почву. Против мнений Тарновского и Сенкевича, отказывавших творчеству Выспяньского в каких-либо литературных достоинствах, выступили молодые: Рудольф Стажевский (первым задавший тон, в котором

следует писать о Выспяньском), Станислав Ляк, Вильгельм Фельдман, Эдвард Ленгичинский, Адам Гжимала-Седлецкий, Казимеж Тетмайер, Конрад Раковский, с энтузиазмом принявшие драму. Консервативные круги пытались оказать давление на дирекцию театра, чтобы она исключила «Свадьбу» из репертуара, но в защиту произведения выступил Игнацы Дашиньский и руководимый им журнал «Напшуд». На четвертом представлении «Свадьбы» автора вызывали уже перед началом первого акта, а после второго акта овация достигла кульминации: Выспяньскому вручили два огромных венка, один из которых был слетен из визитных карточек почитателей его таланта. Из лож, партера, с балконов и галерки бросали цветы, так что ими была засыпана почти вся сцена. После вручения автору венка с цифрами «44» сомнительный еще для некоторых поэт был воспринят не только как великий национальный поэт, но и как спаситель нации. Его личность подверглась немедленной мифологизации и для широкого мнения стала почти символом.

«Свадьба» совершенно изменила материальное положение поэта. Начали поступать проценты со сбора от спектаклей, гонорары за книжные издания, за картины, которыми вдруг заинтересовались. Если до этого жена Выспяньского вынуждена была кормить всю семью на десять центов в день, то теперь начался период относительного благосостояния. По совету жены поэт потребовал вместо десяти процентов со спектакля сто гульденов за вечер. Письмо Котарбиньскому по этому поводу начинается шутливой фразой: «Как хорошо иметь любящую жену. Мою жену разгневал счет из театральной канцелярии, и моя жена не позволила мне впредь принимать проценты со спектаклей «Свадьбы»¹⁶.

Когда Котарбиньский, известный чрезвычайной экономностью, сослался на то, что другие драматические авторы получают только десять процентов, Выспяньский резко ответил ему: «Мой дорогой директор. Возможно, первоклассные польские драматические авторы получают 10 процентов с представления. Однако я должен напомнить, что вообще нет таких первоклассных польских драматических авторов, которых бы я вообще осмелился признать драматическими авторами. То, что от театра получают господа Тетмайер Казимеж и Л. Рыдель, меня не может касаться, поскольку «Заколдованный круг» и «Завиша Черный» — это произведения, которые ничего не стоят [...] «Свадьба» — это драма, на которой Вы, дорогой директор, ничего не теряете, все билеты бываю распроданы, зал бывает полон, [...] стало быть, я в своем требовании не злоупотребляю, если хочу получить 100 гульденов за вечер, потому что для меня это театр сделать может, ибо в данном случае следует»¹⁷.

Неослабевающий успех «Свадьбы» склонил львовское общество обратиться с коллективным письмом к Павликовскому, требующим

постановки произведения Высяньского во Львове. Львовская премьера состоялась 24 мая 1901 года, поэт присутствовал на ней, принимал участие в репетициях и восхищался актерским составом, игрой и режиссурой.

«Я не мог подумать, что «Свадьба» здесь так пойдет, — писал он Элизе Пареньской, — только здесь она пойдет со многими, многими деталями»¹⁸.

Следует остановиться на причине, которая определила горячий прием обществом драмы, такой трудной, зачастую многозначительной, непонятной. Ее успех определил страстный, пламенный патриотизм Высяньского, полный героизма и горькой, скорбной язвительности, необходимый публике, утомленной ничтожностью проблем натуралистической и символической драмы. «Свадьба» появилась на краковской сцене в момент театральной реабилитации романтической драмы, и успех ее, возможно, был столь полным потому, что идейные и художественные особенности пьесы продолжали линию романтической драмы.

«Свадьба» была диагнозом, поставленным больному польскому обществу.

О том, что именно так понимали ее круги патриотической молодежи, свидетельствует следующий факт: через несколько дней после премьеры группа молодых писателей (Гжимала-Седлецкий, Раковский, Лешчинский, Ляк) обратилась к Высяньскому с просьбой дать указания, «как жить, что делать». Они выбрали «руководителя своих сил». Среди поколения, которое потеряло веру в будущее, в возможность действия, нашелся человек, который признал действие долгом, естественной обязанностью каждого поляка. Именно эта мобилизующая позиция автора оказала оптимистическое воздействие на молодежь, воздействие, поразившее самого поэта. «Свадьба», будучи спором о возможности действия, одновременно является произведением писателя, ангажированного проблемами времени, в которое ему довелось жить, вовлеченного в жизнь с ощущением всей ответственности за то, что в ней надо изменить и исправить. Поэзия и драматургия того периода, отрицающие всякое активное действие, единственное лекарство от страданий мира видели в смерти, в небытии. Высяньский, гражданин и художник, занимал позицию, диаметрально противоположную настроениям своего поколения. Бунтуя против лжи современной действительности, ясно видя ничтожество основ национальной жизни, он хотел воздействовать на эту действительность так, как воздействует на нее публицист. Сила патриотизма в «Свадьбе» заключается в силе отрицания писателя, который осуждает всем своим истерзанным сердцем. Поэтому, когда Сольский после волны революционного движения 1905 года в Царстве Польском хотел поехать со «Свадьбой» в Варшаву, Высяньский

но дал своего разрешения, объясняя это тем, что в драме он осудил поляков за духовный маразм, за неспособность к действию, а тем временем общество Царства Польского своей революционной активностью доказало ему, что он ошибался.

«КОМПЛЕКС МИЦКЕВИЧА»

Гордостью Котарбиньского были постановки романтических драм, считавшихся в то время несценичными произведениями. Он намеревался даже поставить «Дядю» Мицкевича, но опасался ответственности за возможную неудачу, поскольку постановка этой поэмы выдвигала серьезные трудности в связи с большими размерами произведения; кроме того, Мицкевич не укладывался в рамки традиционной сцены. «Дядю» целиком не играли еще ни в одном театре, в Кракове в 1848 году были поставлены лишь отрывки из третьей части. Котарбиньский решил поручить инсценировку «Дядю» Высяньскому. Причины своего решения он объясняет в воспоминаниях: «Когда я решил поставить «Дядю», моя жена со своим женским умом и житейской практичностью посоветовала мне поручить инсценировку текста автору «Свадьбы». Почему? Потому что она быстро сообразила, что при мне останется заслуга введения поэмы в репертуар, а рецензенты будут критиковать работу поэта, который, конечно же, будет вынужден сделать многочисленные сокращения и изменения»¹.

Для Высяньского перспектива инсценировки была весьма заманчивой. «Комплекс Мицкевича», как и «комплекс Матейки», серьезно сказывался на его творчестве и жил в нем. Когда в 1900 году один землевладелец из Великой Польши обратился к нему с просьбой сделать витражи для деревенского костела, Высяньский решил в качестве темы дать видение из второй части «Дядю» и на отдельных витражах изобразить Детей, Помещика, Пастушку. Котарбиньский хорошо помнил успех инсценировки «Эпилога», и это тоже могло сыграть немаловажную роль в его решении. Предложение Котарбиньского, сделанное Высяньскому в сентябре 1901 года, поэт принял, однако, учитывая, очевидно, сценический опыт «Свадьбы», оговорил для себя полную независимость в работе.

В письме дирекции театра от 23 сентября 1901 года он просил, чтобы в грудной работе над инсценировкой ему предоставили «полную свободу действий и независимость в отношении как текста поэмы, интерпретации ролей, так и костюмов и постановки. Это будет очень серьезная работа, за которую я могу взяться только в том случае, если буду видеть готовность и доброжелательное отношение дирекции к той ответственности, которую я намерен взять на себя. Я хочу,

чтобы спектакль ставился под моим руководством. Поэтому убедительно прошу об издании циркуляра, который бы проинформировал режиссера, актеров и художника-декоратора о том, что они должны незамедлительно начать работу со мной»².

Котарбиньский, сперва хотевший иметь решающий голос во всем, в конечном итоге согласился с требованиями Выспяньского и определил рамки его сотрудничества с режиссером Валевским, художником Шпитцаром и костюмером Л. Розвадовичем.

Выспяньский приступил к работе над инсценировкой «Дядюв» со всем пиететом к произведению Мицкевича. Однако сокращения текста были неизбежны, поскольку спектакль должен был укладываться в один вечер. В связи с этим он исключил почти две трети мицкевичевского текста и сокращенный текст поделил на семь сцен. Три первые сцены соответствовали первой, второй и четвертой частям поэмы, а четыре следующие — третьей части; он полностью исключил сцену видения Эвы и варшавский салон. Лично от себя он добавил лишь постановочные ремарки, в которых описывал декорации, костюмы и мизансцены.

По мысли Выспяньского «Дядюв» должны были стать прежде всего драмой национального единства. В сравнении с некоторыми позднейшими инсценировками поэмы в его инсценировке на первый план были выдвинуты моменты, касающиеся судьбы целой нации, а не только индивидуальной драмы Густава-Конрада. Выспяньский стремился воссоздать на краковской сцене монументальное патриотическое зрелище, показать героизм и гибель повстанцев 1830 года. Насколько серьезным театральным событием была инсценировка Выспяньского, свидетельствует тот факт, что в течение последующих тридцати лет она жила на польской сцене.

Затруднения, с которыми пришлось столкнуться Выспяньскому во время работы над инсценировкой, касались как экономических и технических трудностей в самом театре, так и многочисленных критических замечаний псевдоученых, предъявлявших претензии к композиции и интерпретации текста. Постановкой «Дядюв» интересовался весь Краков, однако в основном в негативном смысле. Любопытен ответ Выспяньского на замечания Шимона Матусяка, учителя гимназии, автора работы «О «Дзядах» Мицкевича».

«Инсценировка «Дядюв» на краковской сцене,— писал поэт,— которой занимаюсь я исключительно один, ни в чем не касается реконструкции, то есть воссоздания, этой драматической поэмы. Это попросту изображение того, что есть, что оставлено Мицкевичем, только, естественно, в сокращенном виде [...] Надо популяризировать то, что есть, а к этому в театре только один путь, с о к р а щ е н и е, только этим я и занялся и это сделал. Сократил. [...] Так успокойтесь, ведь не я же автор «Дядюв», а Мицкевич, и, по

моему мнению, Мицкевич везде самым простым способом сказал, чего он хочет и как это должно выглядеть. Я же для того и есть, чтобы следить за тем, чтобы было так, как он хотел»³.

Как и в предыдущих постановках своих драм, он столкнулся в этой работе с сопротивлением со стороны дирекции театра. Его проекты оформления спектакля от реализации разделяет целая пропасть. Дирекция не намеревалась делать новые декорации к спектаклю, в распоряжение поэта были предоставлены лишь старые из театрального склада. Подготавливая рисунки для декораций, он вынужден был исходить из имеющегося материала и из него компоновать сценическое оформление, которое более или менее отвечало бы ситуационным концепциям драмы. Как и в «Эпилоге», он обратился в «Дзядох» к романтическим традициям сценического оформления первой половины XIX века и к живописи того периода, что особенно чувствуется в первой и седьмой сценах, хотя эта романтическая стилизация нарушалась ассоциациями с идеями собственных драм и с современной живописью. Несмотря на такую стилистическую неоднородность, сценическое оформление «Дзядов» содержало новые, необычные пластические элементы, в нем отразилась серьезная проработка драмы с зрелищной точки зрения. В трудных условиях работы, когда приходилось считаться с консерватизмом и финансовыми ограничениями, Выспяньскому пришлось даже составить смету стоимости декораций. Из нее видно, что только декорации тюрьмы, кладбища и часовни были выполнены специально для «Дзядов», остальные декорации были скомпонованы из старых полотен. Оригинальное сценическое воплощение получила вторая сцена (интерьер костела), в которой Выспяньский сумел создать полную иллюзию пространства. Богатство сценической фантазии поэта проявилось в сценах видений, а также в четвертой и пятой сценах. В пятой сцене он применил прием драматизации сна Сенатора путем пантомимной иллюстрации, что вызвало всеобщий восторг своей оригинальностью.

Технические трудности не позволили поэту осуществить такую постановку «Дзядов», какую он видел в своем воображении. Возможно, именно поэтому он не поместил на афише своего имени. На упреки, что поэт обеднил инсценировку поэмы Мицкевича, исчерпывающе убедительным ответом звучат оба цитированных выше письма Выспяньского.

Для Выспяньского гений Мицкевича оставался неослабевающим вдохновением в его собственном творчестве. «Наивысшая ценность на земле — отчизна» — эти слова автора «Дзядов» были для Выспяньского основным девизом. Свое творчество он по-мицкевичевски посвятил службе нации, поэтому вполне объяснимо, что Мицкевич всегда волновал его прежде всего как поэт — человек действия.

«Комплекс Мицкевича» в полную силу прозвучал в «Освобождении», прологом к которому явились инсценировка «Дзядов» и «Легион». «Легион», написанный еще до «Свадьбы» и вышедший книжным изданием в конце 1900 года, явился началом диспута с Мицкевичем, в полной мере прозвучавшим в «Освобождении». Младопольский поворот к романтически-мистической поэзии представлялся Выспяньскому угаром, окончательно одурманивающим и обессиливающим младопольскую интеллигенцию. Этому модному культу необходимо было что-то противопоставить. Темой драмы он избрал историю польского легиона, организация которого в 1848 году была не только самым решительным политическим выступлением Мицкевича, но также показывала его в исключительно драматическом ракурсе. Пьеса была критикой Мицкевича в роли пророка. В интерпретации Выспяньского Мицкевич периода римского легиона предстает грозным призраком политического мистицизма, высасывающего силы нации, вождем, руководствующимся исключительно идеями мистицизма и пренебрегающим земными законами. Легион — это люди, избранные им для выполнения миссии мученичества, а в случае последнего испытания, если они попытаются отказаться, он применит силу. Так понятый Мицкевич предстает личностью великой и возвышенной, но это величие пронзает ужасом, это страшное величие пророка уничтожения.

В действительности римский легион не был задуман как акция, лишенная каких-либо реальных перспектив. В соответствии с планом, представленным Мицкевичем королю Сардинии Карлу Альберту в лагере под Вальреджио, польский легион должен был вступить в Австрию, привлечь на свою сторону солдат чешского, хорватского и польского происхождения и вызвать восстание славянских народов. Однако финал этого предприятия вылился в утопию, и, изображая этот момент, Выспяньский сознательно сгустил краски в целях своей антиромантической полемики.

Временем действия своей пьесы Выспяньский избрал 1845—1848 годы, с момента появления в Риме Макрины Мечиславской до выступления римского легиона, местом действия сделал вечный Рим со всем великолепием его монументальной архитектуры. Хотя он опирался на документы эпохи, письма Красиньского, замечания Владислава Мицкевича, он не мог, естественно, знать позднейших исследований, разоблачивших Мечиславскую как аферистку. Впрочем, историческая правда здесь не имеет значения, поскольку в лице Макрины поэт хотел показать судьбу нации, угнетаемой царизмом, и особенно преследования польских униатов, которых силой обращали в православие, что общественным мнением воспринималось как преследование первых христиан. (Эту параллель содержала мысль Мицкевича, выраженная в предисловии к третьей

части «Дзядов».) Мать Макрина была втянута в Ватикане в дипломатическую акцию, у Выспяньского этот факт отражен в сцене первой, где она встречается с царем. Сцена происходит в Ватикане, в зале, где находится знаменитая станца Рафаэля «Изгнание Элиодора из святыни». Эта станца перекликается с финалом сцены — аудиенции царя Николая I; после слов папы Григория XVI, упрекающего царя в жестокости, входит мать Макрина, и при виде ее царь в панике убегает. Аналогия судеб поляков с мученичеством первых христиан выступает в сцене, в которой ксендз Еловицкий ведет мать Макрину по катакомбам. В часовню «входят толпы крестьян в разорванных сермягах, запачканных грязью и кровью, глаза их завязаны, в руках косы, волочащиеся по земле».

По Выспяньскому, Мицкевич появился в Риме как проповедник христианства менее формального, более приспособленного к ситуации и жизненным решениям, чем то, которое представляла церковь того времени. Это становится источником первого конфликта в «Легионе» и в то же время причиной внутренних противоречий и душевного разлада поэта. Первым их сигналом был разговор Мицкевича с Красиньским, явившийся предзнаменованием катастрофы. Этот разговор происходит ночью, на фоне руин Колизея, разрушенная архитектура которого воспринимается Красиньским как символ вечной смерти Рима и ассоциируется с судьбой Польши. Руины служат также как бы предзнаменованием краха надежд Мицкевича, который мечтает здесь о создании легиона. Красиньский не верит в силу жизни, смерть для него — явление более мощное, чем бытие. Из этого пессимистического взгляда на мир проистекает неверие в возрождение Рима и Польши:

«Не надежда, не воскрешенье,
постепенное умерщвление:
смерть навеки — творец вселенной
сокрушит колоннады Рима».

(«Легион», сцена III)

Морально-философские взгляды Мицкевича совершенно иные. В его представлении только слабые люди могут быть уверены в вечном умирании, уничтожении:

«— О где же ты, где, Дух Славы?
огни твои где — скажи,
где игрища, где Мужичи —
Вожди в черед величавой,
где твой легион кровавый?
О Слава, о Слава, Слава!»

(«Легион», сцена III)

Тщетно Красиньский печалится о его безумии, тщетно предупреждает его, уговаривает не призывать Славу, путь которой прокладывают чудовища и гарпии. Поддавшись уговорам друга, Мицкевич уходит, но Слава уже явилась, едва он успел мысленно призвать ее. Явившись, Слава требует жертв и крови и бросает боевой клич: «К оружию!»

Мицкевич, терзаемый верой и неверием, христианскими чувствами и бунтом против церковных властей, ищет у матери Макрины успокоения и разрешения своих сомнений. Он появляется у нее в монастыре Тринита деи Монти уже как вождь легиона, для которого монахиня и польские дамы вышивают национальное знамя (сцена четвертая). За сценой пятой (у кзендза Еловицкого) следует сцена, изображающая события позднейших лет.

«1848 год. В Квиринале. Зал аудиенций. На троне папа Пий IX. Входит польская депутация [...] Во главе ее идет Мицкевич со знаменем в руке. Идет медленно в наброшенном на плечи широком плаще пилигрима, в широкополой шляпе, сдвинутой назад; лицо, выражающее Мощь и Свет, обрамлено уже седыми волосами».

Следует отметить, что Мицкевич изображен в традиционном одеянии паломника, изображен скульптурно, монументально. Такое изображение поэта повторяется в «Освобождении». Мицкевич стоит перед папой как знаменосец Славы и, провозглашая борьбу народов, просит благословения. Однако смелостью своих идей он ужасает польскую делегацию. Тон выступления резок, полон бунта:

«Громогласно я вопию:
вот Христос, к Пилату влекомый,
а вот Польша — расята она.
Так ужели судья свои громы
на лишенных свободы обрушит?
А Петра наместник и воин
поглядит, как, от пыток бледна,
она гибнет, посрамлена,
и вскричит: «Ты небес недостоин,
предал ты, на тебе вина!»

(Сцена VI)

Стремление к искуплению вины, к жертвенности, мученичеству становится исходным пунктом всей седьмой сцены, происходящей в соборе Св. Петра. На фоне монументальной архитектуры Выспаньский располагает толпы людей, ряды кардиналов, представителей славянских народов всех стран. Когда папа благословляет собравшихся представителей славянских народов, которых возглавляет Мицкевич, появляется видение святого Андрея, покровителя сла-

вян, которого «палачи ведут на казнь» и который «радно это муку принимает». Мицкевич взывает к памяти мучеников Бара, легионов Домбровского и к будущим солдатам всемирной войны народов. Он молит бога об этой войне. В этот момент в куполе собора появляются литовские персонажи его баллад, русалки, свитезянки, гусяры. Они предостерегают его от вступления в войну народов, говоря, что он ведет свой легион на смерть, стремятся удержать его от «безумия креста», от напрасного мученичества. Молитвы собравшихся в соборе переплетаются с заклинаниями языческого хора. Свергает молния, появляется король Мендог, въезжающий на коне через окно в куполе, свет гаснет.

Действие девятой сцены происходит на Капитолийском холме. Толпа с факелами и хоругвями ведет польского поэта, увенчанного золотой короной триумфатора; толпу возглавляет Демос. Когда Мицкевич отвергает требования народа, чтобы он через кровь вел его к свободе, «люди бросают хоругви, топчут их, ломают» и оставляют поэта «одного под обломками крестов и хоругвей». Кара падает на него за то, что, не видя ясно целей крестового похода, он поднял народ двусмысленными лозунгами.

В десятой сцене Мицкевич становится для народов Брутом, который должен завоевать свободу. Как Брут, он убивает Цезаря-Наполеона, символ узурпаторской монархии, и освобождает Свободу. Но Свобода вступает на колесницу Цезаря и топчет толпы народа. Красинский призывает Мицкевича искать Польшу в небесной синеве, в этот момент появляется траурное шествие, несущее мертвую Польшу. Сцена кончается вознесением Польши «в короне из звезд». Говоря об этих двух сценах, следует отметить, что активная позиция Мицкевича в 1848 году была как бы предвестником тех мыслей, которые он в следующем году стал развивать в «Tribune des Peuples». В этих статьях народ ни на минуту не переставал быть духовным идеалом поэта. 14 марта 1849 года Мицкевич писал: «Франция, как я ее понимаю, это дух, ставший народом». Выспаньский же самым ходом капитолийской сцены убеждает в том, что дух и Демос явления противоположные.

В одиннадцатой сцене Мицкевич с двенадцатью учениками-легионерами идет в «небесный Иерусалим» по дороге мертвых, по Аппиевой дороге. Они раскладывают еду на одном из саркофагов, садятся за него, как за стол. Картина напоминает последнюю вечерю Христа, ассоциируются с ней и слова Мицкевича, который, как Христос, обращается к своим ученикам. Легионеры не дойдут до «золотого Иерусалима», говорит он, они погибнут, «как перелетные птицы». Для иллюстрации этого похода за смертью, который Мицкевич считает единственным и правильным путем, Выспаньский в двенадцатой сцене воспользовался сценческим образом, близким к ладье

Харона, или «Лодке Данте» с картины Делакруа, либо «Плоту Медузы» Жерико. Вообще же мачта в виде креста, покрывало Вероники в качестве паруса, фигура Мицкевича с факелом — это элементы, тесно связанные с символическим содержанием всего «Легиона». Ладья, которую ведет Мицкевич, должна доставить его учеников в «сад вечной свободы», но завезла их в воды, полные чудовищ, в пучину, грозящую смертью. В отчаянии легионеры нарушают присягу, данную Мицкевичу, а он разжигает в лодке огонь. Легионеров ждет уже только смерть. У кормила стоит Тапат, гаснет факел в руке Мицкевича. Эта последняя сцена в своей необыкновенной экспрессии звучит как итог ложного романтизма и мистицизма, как осуждение этих направлений. Такой дантовской картины Вышнянский не создавал ни в одном из своих прежних произведений. Как и все картины «Легиона», она демонстрирует мощный размах и монументальность массовых сцен. Захватывающая фабула драмы, показывающая Мицкевича иным, чем он был на самом деле, подкрепляется сценическими образами, убедительности которых трудно не поддаться и которые аллегорически иллюстрируют характерные моменты внутренней жизни Мицкевича.

В краковском театре предложение Вышнянского поставить там «Легион» встретило сопротивление дирекции. В письме Котарбиньскому Вышнянский сожалел о том, что Павликовский не нашел трех тысяч на постановку «Легиона», по мнению Котарбиньского было еще менее доброжелательным. Он сам пишет об этом: «Когда «Легион» появился в печати, я решительно заявил Вышнянскому, что он должен бросить поэзию призраков и в своих будущих произведениях должен опираться на впечатления и ощущения более непосредственные. На том пути, какой он избрал в «Легионе», нельзя создать произведений поэзии живой, воздействующей на людей»⁴.

Поэт послушался его совета и написал «Свадьбу», однако продолжал сожалеть о том, что «Легион» не увидит сцены.

Лишь спустя четыре года после смерти Вышнянского, когда директором краковского театра был Сольский, он «рискнул» осуществить постановку «Легиона» в годовщину смерти поэта, 28 ноября 1911 года. Исполнение декораций было поручено Шпитцару. Художник старался исходить из постановочных концепций Вышнянского, но тем не менее его сценическому оформлению не хватало мощного дыхания автора пьесы, от него веяло шаблоном. И все же интерес к драме был огромным. «Легион» относился к числу постановок, выдержавших наибольшее число спектаклей.

Другим диспутом Вышнянского с Мицкевичем является «Освобождение». Новая драма, созданная немногим менее года после постановки «Свадьбы» и в полной мере продолжающая ее проблематику, выросла из переживаний и опыта постановки «Свадьбы».

Энтузиазм, с которым была встречена драма, не успокаивал художника. Его раздражала поверхностность суждений, а часто и неверное восприятие произведения, его выводили из себя критики и злобные высказывания, которые услужливо сообщала «почта слухов». Не менее раздражающим было поведение актеров краковского театра, претендовавших на первое место в успехе пьесы. (Выспяньский рассчитался с ними в первом акте «Освобождения», где Муза объясняет Конраду, что, дескать, все равно, какой будет его драма, лишь бы ее хорошо сыграли, поскольку «зависит все от исполненья».) Его выводили из равновесия дискуссии с литераторами в кафе, в кругу Пшибышевского, где весьма неделикатно давали ему понять, что «Свадьба» в связи с ее насыщением национальной проблематикой отходит от постулатов «высокого искусства», которое должно только добираться до источника «нагой души», оставляя общественные и политические проблемы писателям меньшего ранга.

Те же, кого по-настоящему заинтересовала проблема «Свадьбы», спешили поделиться с поэтом своими взглядами на Польшу и ее политические проблемы; мысли автора принимались не всегда, иногда дополнялись, комментировались. Выспяньскому эти замечания представлялись наивными, не поднимающимися до вершин его понимания проблемы. Страдая от нервного истощения после тяжелой работы над постановкой пьесы и переживаний в связи с премьерой, часто больной, он выслушивал все молча, сардонически усмехаясь.

«Его собеседники не предполагали, — пишет Гжимала-Седлецкий, — что после каждой такой дискуссии автор «Свадьбы» спешил домой и на клочках бумаги записывал их доводы. Из этих клочков возник второй акт «Освобождения», разговор Конрада с масками. Пшемислав Мончевский видел черновик, в котором вместо «очередных» масок были вписаны имена людей, от которых автор слышал все это, все эти высмеянные им суждения и мнения. Без малого весь второй акт «Освобождения» — это записанная история впечатлений, которые вызвала «Свадьба» среди краковских интеллектуалов. История, естественно, поданная в карикатурном виде, со злым намерением осмеять каждого из них»⁵.

Возможно, эти заметки и не увидели бы света, так бы и остались набросками, если бы Станислав Тарновский, сам того не ведая, не подтолкнул Выспяньского на создание «Освобождения». У Тарновского, в его особняке на улице Шляк, несколько дней спустя после премьеры «Свадьбы» зашел разговор об этой пьесе. Тарновский не понимал ее, да и не хотел понимать. Его раздражало, что наиболее восторженную рецензию на «Свадьбу» написал именно Стажевский и именно в журнале «Час», печатном органе партии, одним из руководителей которой был Тарновский. Брошенная им фраза была направлена против Стажевского: «Возможно, что «Свадьба» — это

патриотическая поэзия, но во всяком случае не такая, к какой нас приучил Мицкевич». Слова Тарновского передали Выспяньскому. Они попали в самую болезненную точку.

«Мицкевич всегда был одной из самых острых внутренних проблем Выспяньского, — пишет Гжимала-Седлецкий, — Вождь польского романтизма, этого божества и проклятия польской истории, по мнению автора «Легиона», Мицкевич постоянно появлялся в его творчестве как тема размышлений и исследований, и трудно было разобрать, где кончалась граница преклонения и где начиналась мечта о соперничестве. Нет ничего удивительного, что высказывание Тарновского ударило в самое больное место поэта. «Мне колют глаза Мицкевичем, а знают ли они, все эти Тарновские, кем был Мицкевич? Они составили самое фальшивое представление о нем, содрали с него в своих интересах все его грозное величие, «присвоили» его себе, смягчили, уподобили своему слезливому патриотизму и на обработанного таким образом Мицкевича наклеили ярлык: «гений». Если бы вдруг, в приступе какого-то ясновидения, они могли бы увидеть всю его прометеевскую силу, если бы были способны прочувствовать тот адский путь, покрытый «градом молний», по которому шла мысль Мицкевича, если бы такой Мицкевич ожил вдруг и сказал им, что они из себя представляют, то неизвестно, не отвернулись ли бы они в ужасе от этого настоящего Мицкевича». И вот в ответ на слова Тарновского создается «Освобождение». Произведение о подлинном Мицкевиче в восприятии Выспяньского»⁶.

Был и еще один мотив создания именно такой драмы. Показывая публике последствия различных романтических «безумий», Выспяньский преподносил их в такой изумительной сценической форме, что людей волновало то, чем, по мысли автора, следовало возмущаться. «Желая навсегда развеять миражи, он каждым словом создавал новые, поскольку борьба с призраками создает настоящие призраки»⁷.

Итак, чтобы дать осязаемый комментарий к своим предыдущим произведениям, Выспяньский решил ввести публику за кулисы театра и позволить ей услышать из уст самого автора его замыслы. В «Освобождении» Выспяньский выступил против идей Мицкевича из «Легиона», против поэзии могил, которую олицетворял Мицкевич. Борьбу эту поэт хотел выразить в двух образах: с одной стороны, в образе Мицкевича-гения с неудачного памятника Рыгера, Мицкевича — олицетворение легенды, живущей в памяти читателей, возвеличенного, фальшивого, мертвого, такого, каким его представляют соотечественники-соглашатели, и, с другой стороны, в образе Мицкевича живого, революционера, такого, который свой уход из потустороннего мира должен был начать с борьбы с Мицкевичем.

гением. Какое положение застал бы в Польше такой Мицкевич, какую пародию независимости; чего бы он искал, за что бы боролся — вот вопросы, которые ставит Выспяньский на протяжении трех актов «Освобождения». Герой драмы Конрад сразу же хочет быть Мицкевичем, но быстро становится проекцией мыслей самого Выспяньского и провозглашает уже не свои идеи, а его. Возможно, маска Мицкевича придала смелости поэту и позволила ему открыто высказать свои убеждения о важнейших проблемах Польши. Здесь сказались, однако, и личные антипатии поэта (например, к Тарновскому), отразились дискуссии с соотечественниками о «Свадьбе», мелкие претензии актеров, театра и прессы, недовольство всеми политическими партиями, неприязнь к польской шляхте, но на фоне личного неприятия поэтом этих явлений вырисовывалась синтетическая характеристика польских пороков.

Пьеса «Освобождение», как и «Свадьба», была современной политической сатирой на отдельных людей, слои общества, политические партии. Но если «Свадьба» давала только диагноз положения, то «Освобождение» — попытка противодействия существующим общественно-политическим порядкам. Здесь, как и в «Свадьбе», можно увидеть целую галерею современных личностей Кракова, которых автор подвергает резким нападкам. Полемическая страсть подсказывала поэту блестящие ракурсы, реплики, афоризмы и парадоксы, которыми искрится все произведение и которые не потеряли своего звучания и по сей день.

Чрезвычайно интересна сценическая форма «Освобождения». Большая философская *commedia dell'arte* является пьесой о создании импровизированного театрального представления. Герой «Освобождения» — театр как таковой, со всей его спецификой, его машинерией, его секретами. В кругу этого театрального действия речь, естественно, идет о делах более серьезных, чем театр, о проблемах нации, о Польше, о польской поэзии, о польской политике, но все это в театре, все в форме постановки спектакля, причем в определенном театре, с которым Выспяньский дважды сотрудничал как постановщик и трижды как автор, наблюдающий за постановкой своих пьес.

Конрад появляется на сцене с проектом реализации театрального зрелища на тему «современная Польша». Конрад, герой «Дядюв» Мицкевича, в традиционном театральном костюме — это одновременно Конрад-Выспяньский, который приходит, чтобы пробудить нацию от снов о прошлом, чтобы повести ее к освобождению.

Конрад появляется с кандалами на руках и на пустой сцене, на которой находятся только рабочие сцены, произносит монолог, призывающий к бунту. «Вы — это сила!» — говорит он рабочим, освобождающим его от кандалов. Они, забытый общественный класс,

выключенный из политической жизни общества и не ставший жертвой его деградации, сохранили силу, способную довершить дело мести. Идеи Мицкевича-Высяньского способен осуществить только пролетариат. Но вот на сцене появляются «лучшие в мире» актеры, режиссер, примадонна-Муза во главе «богинь» театра. Все это суетное сборище приветствует Конрада и требует новой пьесы. Но на сей раз Конрад не принес написанного произведения, он пришел действовать. «Иду, чтоб молотом крушить!» — говорит он. Он хочет разрушить старый театр и на его развалинах возвести новый и в нем показать нацию. Муза, которая видела на своем веку не одну национальную драму, подсовывает ему готовый рецепт:

«Здесь декорации поставить.

.....
Когда же будет все готово,
оркестру надо заказать
хоть полонез для польской темы
и кинуть, словно карту, Слово
ведущее, запомни это».

(Акт I)

Конрад велит возводить национальную сцену, которая станет «театром народным».

«По слову вещему все свершилось:
вмиг декорация на сцене появилась,
и ярусы взлетают словно птицы,
и братия актерская толпится,
костюмы подают поспешно им,
гример уже накладывает грим.
Польский театр — искусство народа!
Сами построим и сами распишем,
Польшу представим, которою дышим...»

(Акт I)

Декорация национальной сцены изображает частично зал заседаний сейма, частично вавельский кафедральный собор, поскольку Высяньский хочет, чтобы Вавель был «театральным», раз «Освобождение» — это пьеса о Польше и театре. Актеры на глазах у зрителей становятся действующими лицами драмы, изображающими различные общественные круги. Это персонажи исконно польские: магнаты в куптушах, мелкопоместная шляхта, горожане, монахи и актеры. Все «призваны к жизни искусством поэта». Под шелест хоругвей они занимают места, готовые начать бой «мыслью и словом».

Копрад уходит, бросая им на прощание слова:

«Смело играйте и чувств не таите!»

Режиссер подает знак, освещается рампа. Муза произносит монолог, в котором предостерегает:

«В трагичном нашем представленье
удары, жалобы, моление.
Освободится только тот,
кто сам свободу обретет».

(Акт I)

Начинается национальная *commedia dell' arte*. В огромной композиции «Современная Польша», напоминающей расположением фигур исторические полотна Матейки, можно различить ряд групп. Один за другим говорят представители этих групп. Начинают Разодетый шляхтич, представитель шляхты с аристократическими замашками, и Бедный шляхтич — карикатура на обедневшую шляхту с ее спесью и словоблудием. Затем Председатель, представитель группировки станьчиков, запятой сохранением любой ценой старых традиций и существующего политического положения, провозглашает идеи постепенного развития и умеренности. Его сменяют Предводитель горожан-патриотов, оперирующих пустыми фразами, представители мистиков, провозглашающих идеи всеобщей любви, философов, блуждающих во мраке в поисках истины, способствующей социальной инертности. Мы слышим высказывание представителя иерархии, Примааса, пронизанное спесью и призывающее к смирению и послушанию. Арфистка олицетворяет младопольскую поэзию, которая чарует слушателей формой, но не приносит решения ни одной проблемы. Мы видим, наконец, образец пассивного преклонения перед великими национальными традициями в лице Старца и его двух дочерей. Таким образом, в почти аристофановской сатире Выспяньский демонстрирует самые противоположные интеллектуальные и эмоциональные позиции, все явления, которые имеют какое-либо значение в жизни народа. Эти явления, хотя и очень разнородные, имеют одну общую черту — они отражают прозябание, застой, бессилие польского общества. Поэзия окружает культом декадентство, отравляющее души; представители политических партий либо провозглашают соглашательство, убивающее порыв к вооруженному восстанию, либо играют фразами, в которых нет никакой программы. Философы близки релятивизму и даже негативизму, церковные деятели навязывают пассивную покорность. Все это создает наиболее благоприятные условия для действий Гения, представителя такого

понимания поэзии, которое фактически сводится к культу гробов. Он появляется в заключительной сцене акта, и

«сразу к себе приковал он все взгляды
взором горящим и вдохновенным,
руки простер он движеньем надменным,
будто бы некого таинства знаком,
всех окружил он таинственным мраком».

(Акт I)

Как и в черновике «Свадьбы», в первом варианте «Освобождения» сохранились имена подлинных лиц, скрывающихся под масками во втором акте. Легко расшифровывались также и действующие лица первого акта. Матейковским по рисунку Примасом был кардинал Пузына (которого Высянянский терпеть не мог после того, как тот отверг его проекты вавельских витражей), Председателем — Станислав Тарновский. Проповедник — это отец Новаковский, Старый актер — друг Высянянского Леон Стемповский, Режиссер — Адольф Валецкий, режиссер краковского театра, осуществлявший вместе с Высянянским постановку «Свадьбы», Отшельник — Винченцы Лютославский. Молодежь, тупо выкрикивающая: «Польша! Польша!», — это молодые краковские ремесленники, известные патриотическими выступлениями. Знаменитый разговор Конрада с масками во втором акте, возникший как ядро драмы еще до создания остального текста, был полемикой с конкретными лицами.

Формулировки масок имеют аналогии в высказываниях действующих лиц первого акта и исходят из них. Для премьеры «Освобождения», за подготовкой которой Высянянский наблюдал лично, не замыслилось никаких костюмов. «Масками должны быть те самые актеры, которым поручены роли в «Современной Польше». Конрад ждет знака помощника режиссера, ждет своего выхода. Актеры-маски, те же гадалки, арфистки, отшельницы проходят мимо него, и каждый на минуту останавливается, чтобы поболтать»⁸.

Ведя во втором акте дискуссию со своими противниками, Конрад готовится к борьбе с Гением. Он отбрасывает старые мечты о «метафизической законности» и неземном государстве. Реализм мировоззрения Конрада опровергает романтизм в интересах национальной трезвости. Его трезвость — не соглашательство станьчиков, не угодничество правящих и аристократических кругов. В начале акта Конрад гонит масок такими словами: «Вы, лизоблюды, обиваете пороги у чужезмцев и пресмыкаетесь перед исконными врагами! Вы готовы целовать руки вельможам и признавать в них ваших законных королей! [. . .] Лъстецы и прохвосты! Вы подобострастно протягивали руки за подачкой, за золотом, которое добыто грабежом, забывая,

что оно принадлежит вашей отчизне. Вам не дорога Польша, вы неспособны биться с ее врагами, вы им рабски подчиняетесь...»

В сцене с маской второй (Председатель?) Конрад говорит ей: «Вы хотите жить и ради этой жизни готовы на любую подлость».

Затем он говорит маске одиннадцатой: «Я знаю, ты хочешь, чтоб Польша стала мифом [. . .] По-твоему, она никогда не станет реальным государством, никогда не будет и никогда не станет». Конрад же хочет видеть Польшу «такою, как другие государства». Конрад требует для народа нормальной национальной жизни.

Он борется также за внутреннее освобождение, за освобождение от бремени некоторых привычек и традиций. «Я учился долго у сильных мира, владевших моей мыслью, и наконец освободился», — говорит Конрад маске десятой. Дилемма поэзии «чистой» и поэзии политической неоднократно проходит в беседе с масками. Когда маска четвертая язвит: «Исчерпывается твое искусство, и исчерпывается твоя мысль», Конрад отвечает ей: «Неправда. Я вижу и охватываю все шире круг видимых и слышимых вещей. Тускнеет все, что ранее пленяло меня игрою слов и очарованием красок».

Характерен разговор с маской десятой:

К о н р а д [. . .] Я должен выполнить предназначение их и мое. Маска десятая. Какое же?

К о н р а д. Я должен украсть священный огонь, который там пылает...

М а с к а д е с я т а я. Должен украсть?

К о н р а д. Забрать огонь священный и отдать...

М а с к а д е с я т а я. Кому?

К о н р а д. Всем жаждущим его.

М а с к а д е с я т а я. Чего?

К о н р а д. Огня. Люди, кроме огня, ничего не жаждут. Огня, который будит и дает им силу».

Сила, энергия, мощь, победившая пассивность и маразм, могут привести народ к освобождению, но только тогда, когда ему будет предшествовать духовное освобождение личностей, составляющих эту нацию. И хотя действия Конрада — только пьеса, но цель их — созидание родины. В диалоге с маской двадцать первой Конрад говорит: «Я начинаю строить из того, что легче слов и воздушней пуха [. . .] Я создаю Польшу».

Ощущение одиночества в мучительном споре с назойливыми и недоброжелательными людьми приводит к тому, что Конрад теряется в антиномиях, борется с сомнениями, но, идя через отрицание, ищет. Среди множества актуальных общественно-политических проблем, ставших темой дискуссии, два требования звучат как заповедь: «Не называй же всеу имя Польши!» и «Народ имеет право существовать как государство». Бой Конрада с масками завершается экста-

тическим видением, апофеозом творческой жизни, символом материнства. После разгрома масок Конрад молится за Польшу:

«Дай ощутить нам силу снава.
И Польшу возроди для нас,
пускай пророческое слово
осуществится в добрый час».

После молитвы Конрада из освещенной избы, где мать укачивает ребенка в такт напеваемой вполголоса коленды, появляется Гестия. Из рук богини домашнего очага Конрад принимает пылающий факел, символ стихийной силы свободной души.

Третий акт тематически близок первому. Действие его происходит в вавельском соборе, в котором опять собрались представители польского общества. Теперь спектакль ставит Гений, но иначе, чем Конрад, он стремится, чтобы представители «Современной Польши» лишились остатков витальных сил. В золотой чаше он преподносит им напиток смерти. «И мрак сгущается на сцене, окутывает он колонны. Застыл народ замороженный». Когда Гений раскрывает тяжелые бронзовые двери, ведущие в вавельскую усыпальницу, и хочет вести туда народ, нести к смерти, распахиваются двери собора, и врывается Конрад с факелом в руке. Он удерживает народ от ухода в могилы:

«Пылает факел величаво!

.....

Пылает факел!!

Хочу ножи святить в огне!

.....

Жизнь для меня закон и право!»

Он ударяет факелом по руке, в которой Гений держит поднятую золотую чашу. Выбитая чаша падает в пасть королевских могил. Конрад с грохотом захлопывает дверь склепа, закрывая спуск в подземелье. В железный засов он втыкает факел, который гаснет. Стоя у могильных врат, он «Гения разит словами», объявляет войну культу истории и традиций, прикрывающему бессилие, противопоставляет ему волю к жизни, победе, провозглашает «горячую, творческую жизнь». «Прочь ты, поэзия, тиран!» — восклицает он. Пусть гибнет все, что словами о старом величии хочет увести народ от величия нового. Гений исчезает. Конрад как представитель живой поэзии одерживает победу над апологетом смерти.

Падает занавес, заканчивается пьеса, дважды по-разному разыгрываемая героями Выспяньского, но не кончается мысль Конрада. Актеры кончают играть, рабочие разбирают декорацию. Режиссер и Муза обсуждают представление с точки зрения его сценических

достоинств. Только Конрад не выходит из роли, для него действие разыгранное было настоящим действием. Разве возможно, чтобы полем борьбы и победы были только театральные подмостки, только театр?

«Принес вам факел... Заградил могилы.
Чего хотите вы?»—

спрашивает он, забывая, что обращается уже только к актерам, закончившим спектакль. Развеелась иллюзия вымысла, и, хотя слова Конрада, обращенные к Старому актеру («Погляди, Горацио, театр — ведь это только мышеловка, где люди выдают себя неловко»), указывают на то, что пьеса имела ту же цель, что и представление при дворе Гамлета, и что к позорному столбу поставлена публика, находящаяся в зале, Конрад полон сомнений. Свет гаснет, актеры и режиссер выходят, обсуждая, не следует ли сократить пьесу, Конрад остается один на пустой сцене.

«Как мне вернуться? Я несчастен,
уходит разум в мир теней,
единой мысли я подвластен,
и сила и бессилье в ней.
Со мною ли ты, Польша, ныне?
В сетях искусства был года,
пришел к неведомой святыне,
стремился — сам не знал куда».

Выступление Конрада было только театром и за рамки театра выйти не может. Он посягнул на национальную святыню, на поэзию, из которой сам вырос; то, что он пытался отвергнуть, издавна стало неотъемлемой частью культурных традиций страны, от которых даже он отказаться не может. Он погасил факел, чтобы спасти народ от смерти, а человека, который теряет «огня святую силу [. . .] наступивших мстительных эриний». Действительно появились эринии, они окружили его, «венец на голову надели из змей сплетенных». Конрад тщетно пытается найти дорогу, все выходы со сцены закрыты, и он, ослепший от жжения змеиного венка, станет добычей «мощи, колеблющей мир». Так заканчивается порыв ницшеанской силы и мощи.

Изобразив на общественном и национальном фоне трагическую судьбу поэта, Выспяньский, однако, оставляет последний проблеск надежды. В издании «Освобождения», вышедшем в 1903 году, он добавил небольшую парабазу (обращение к зрителям), которую снял во втором издании, как объясняет критик Фельдман, вследствие разочарования в исходе революции 1905 года в Царстве Польском. Она является примером тех противоречий и колебаний, которые пережи-

вала польская интеллигенция на рубеже XIX—XX веков, одновременно пугающаяся общественной революцией и обращающая свои надежды на рабочий класс. В этом заключительном фрагменте пьесы имеются следующие слова:

«...распахнет врата рассвет,
решетки упадут со звоном

.
и вот тогда, наверно, кто-то
придет с ключами спозаранку:
батрак ли, девушка ль крестьянка
откроют наконец ворота.

И этим утром молодым
эриний грозных побратим,
певольник и любовник их,
покинет сумрак стен глухих,
ВОСПРЯНУВ,
вырвется на свет,
эринии помчатся вслед.
Без глаз, слепой, в венке змеином,
с рукой простертой,
с мечом в крови,
оц, словно ваш сорок четвертый,
взовет к народу —
УЗЫ РВИ!»

Итак, идею освобождения осуществит сам народ, который воспримет мысль Высянянского и выведет ее на свет из мрака замкнутого театра. Не Конрад — вождь, высшая личность, а народ будет коллективным спасителем, он освободит страну. Эта главная идея, идея освобождения, волновала поэта со времени возвращения из Парижа. Он задумывался, в чем заключается причина пороков жизни польской нации, а стало быть, и пороков художественной жизни страны.

Критика «Освобождения» была направлена против двух противников: первым была сама романтическая поэзия, и особенно убеждение о мессианстве, фальшивые и опасные убеждения об избранности нации; вторым противником было общество, по праздникам рдящееся в отрешья этих воззрений, а в повседневной жизни совершенно им чуждое. Однако, отбрасывая наследие романтической поэзии как явление политического порядка, необходимо было выдвинуть иную программу, чего Высянянский сделать не смог. Взгляды, исповедуемые им, имели некоторые общие моменты со взглядами всепольского движения, но не совпадали с ними, поскольку поэт обра-

щался также и к иным общественным группам, не охваченным этим движением, к крестьянам и пролетариату.

Национальная программа автора «Освобождения» в позитивной своей части была значительно более слабой, чем в негативной. Далекий от желания видеть Польшу поражающей мир (Конрад говорит маске одиннадцатой, что он хочет видеть Польшу «такою же, как другие государства»), он не имел романтических амбиций относительно особого, превышающего другие нации благородства и бескорыстия Польши, он хотел лишь, чтобы она была прагматической, крестьянской по духу. Тогда она будет свободной от национального бахвальства, не зараженной ложным пафосом, твердой, стойкой и дисциплинированной. Достоинства и пороки интеллигенции представлялись Высяньскому непригодными для будущего Польши, особенность крестьянской психологии виделась ему основой для сознательных действий.

«Освобождение», пожалуй, самое автобиографическое произведение Высяньского, автобиография его внутренних переживаний, на которые так сильно влияли «комплекс Мицкевича» и такие романтические концепции, как вера в палингенез, «господство над душами», проблема воздействия литературы на общество. Наследник романтических поэтов, он смело посягнул на это «господство над душами», и почти после «Свадьбы» утвердили его в убеждении, что он шел правильным путем, превращая поэзию в активную силу в жизни общества. Но если глашатаи концепции «господства над душами» проблему культа вождя решали сугубо в мистическом плане, то Высяньский с момента отказа от мессианства оказался в тушике.

К сознанию, что он рушит признанные национальные святыни, прибавилось еще ощущение собственной беспомощности, трагизма, проистекающего из узкого понимания основ управления душой нации, которой он не мог предложить никакой реальной общественно-политической программы. Драма «Освобождение» была опубликована в январе 1903 года, а 28 февраля состоялась премьера на сцене краковского театра. Котарбинский признал на сей раз, что «с художественной и театральной точки зрения это пьеса великолепная, несравненно оригинальная». После премьеры, за подготовкой которой следил сам автор, пьеса прошла в сезоне еще восемь раз, что по тем временам было очень много. Девятый спектакль состоялся только в 1906 году. «Освобождение» было признано вторым после «Свадьбы» выдающимся драматическим произведением Высяньского.

РАПСОДЫ

В 1900—1902 годах, когда Выспяньский писал свои политические драмы, он занимался еще одним видом литературного творчества—эпической поэмой. Тогда было написано шесть рапсодов, перекликающихся с «Королем-Духом» Словацкого, но по замыслу антиромантических, поскольку они, как и драмы того периода, были еще одной атакой на мистицизм и мессианство. Созданию их способствовали общественно-политические события, художественные переживания, связанные с творчеством Словацкого, литературная полемика, лозунги журнала «Жыче» и прежде всего новая волна воздействия на него творчества Матейки. После появления в печати рапсоды «Болеслав Смелый» Ф. Хёсик написал статью «Продолжение «Короля-Духа» и опубликовал ее в журнале «Край». Выспяньский категорически выступил против утверждения Хёсика, будто рапсоды были подражанием «Королю-Духу», с которым их связывает лишь форма восьмистишия, объясняя, что они возникли как поэтический комментарий к витражам. У Словацкого Выспяньский заимствовал лишь форму стиха и основную идею (дух героя излагает свою историю).

Идею же палингенеза, столь четко выступающую в рапсодах, можно в равной мере связать как с «Королем-Духом», так и с влиянием Шопенгауэра, рассуждения которого на темы философии и религии стали так популярны на рубеже XIX—XX веков.

Исторические рапсоды вели свое происхождение от живописи, они связаны с рядом картонов к вавельским витражам, последнему большому живописному произведению Выспяньского, которое ему не дано было осуществить. Они были словесным комментарием витражей, поэтическим досказом всего того, что рождалось в буйной фантазии художника во время работы над ними. В это время подходила к концу реставрация стен Вавельского собора, Выспяньский, желая принять участие в его украшении, по собственной инициативе начал работу над картонами к витражам. Он хотел в окнах собора представить галерею исторических и легендарных личностей, судей современного ему поколения; в святыне, скрывающей в своих подземельях прах польских королей, по мнению Выспяньского, должны были являться народу духи королей. Они должны были обращаться к совести нации, потрясать ее и показывать великое прошлое польского народа. Одновременно с работой над витражами создавались и поэтические произведения. Даты на стихотворных фрагментах и рисунках относятся к одним и тем же месяцам. В данном случае живописный замысел не был первичным и самостоятельным, а текст досказываем задним числом, как это было в витраже «Клятва Яна Казимира»; и витражи и рапсоды были одновременной реализацией определенных

исторических концепций, размышлений о национальных судьбах. И витражи и рапсоды родились из увлечения мифами и легендами, живущими в традициях искусства и литературы. Выспяньский заставляет мифы сосуществовать с историей и современностью, он драматически изображает их рождение, победу или поражение, наконец, сопоставляет их с действительностью. История теряет в них границы, отделяющие ее от современности, поэт на равных правах и зачастую в одном плане охватывает современность и прошлое. И рапсоды и витражи появились из размышлений поэта о прошлом сильной и свободной Польши. Они были призваны пробуждать в современном поэту поколении стремление к национальному освобождению, осеняя его былым величием родины.

Поиски идеи польской государственности приводят Выспяньского к пястовской Польше, где он находит базу для своей концепции государства с сильными, органическими связями и единой культурой.

По идейно-историческим принципам рапсоды близки творчеству Матейки. Витражи, которые могли стать исполнением мечты поэта о создании монументальных произведений декоративного искусства, — вершина живописного творчества Выспяньского — были матейковскими прежде всего по концепции. Подобно тому как Матейко во время реставрационных работ в Марицком костеле создавал из интерьера костела новое декоративное целое, так и Выспяньский мечтал воссоздать в интерьере Вавельского собора единую художественную концепцию. Выбор персонажей витражей (Пяст, Кинга, Локетек, Ягелло, Ядвига, Казимир Ягеллончик, Зыгмунт Старый, Зыгмунт Август, Генрик Благочестивый) свидетельствует об определенном их родстве с галерей королевских портретов Матейки и персонажами его полотен (Витольд, Завиша Черный, Вернигора) и является попыткой вторгнуться в мир его живописного видения. Но в своих работах, матейковских по содержанию, Выспяньский стремился отойти от канонов художника. Возможно, здесь имел место некоторый момент подсознательного соперничества. Однако в витражах Матейко побеждает и в области формы, как, например, в «Казимире Великом», напоминающем картину Матейки «Вскрытие гробницы Казимира», которую Выспяньский подробно описал в рапсоде «Казимир Великий», фрагменте, изображающем вскрытие гробницы короля в 1869 году. Но, несмотря на сходство места действия, расположения складок одежды, Выспяньский создал произведение абсолютно новое и самостоятельное, показал кошмар и величие смерти, побеждающей дух монарха. О связи произведений Выспяньского с творчеством Матейки свидетельствуют также различные фрагменты рапсодов, в которых звучат отголоски полотен Матейки, как, например, в рапсоде о Генрике Благочестивом, где нашла отражение сцена заупокойной службы после Легницкой битвы из матейковских «Эскизов к истории цивили-

ация в Польше». Воздействие Матейки на творчество Выспяньского в этот период, и особенно на исторические рапсоды и вавельские витражи, было серьезным, глубоким и качественно новым.

Работы Выспяньского, относящиеся к 1900 году, можно разделить на четыре группы. Первая группа — это карандашные рисунки к витражам, их двенадцать: Пяст, Кинга, Локетек, Ядвига и Ягелло, Завиша Черный, Казимир Ягеллончик, Зыгмунт I, Зыгмунт Август, Генрик Благочестивый (все рисунки датируются январем и февралем 1900 года), а также более ранний Казимир Великий и выполненные позже Вернигора и святой Станислав. Вторая группа — это четыре больших картона для витражей. Третья — заметки, содержащие список проектируемых витражей, здесь кроме Казимира Великого, святого Станислава, Генрика Благочестивого, Кинги, Пяста и Вернигоры художник упоминает еще Ванду, Леха, Болеслава Смелого и Валленрода. Наконец, четвертая — это рапсоды: «Казимир Великий», «Болеслав Смелый», «Святой Станислав», «Генрик Благочестивый», «Пяст», «Вернигора», пять из которых повторяют темы рисунков, в то время как «Болеслав Смелый» эквивалента в живописи не имеет. Из числа персонажей, запечатленных в рисунках и не нашедших отражения в рапсодах, некоторые всплыли позднее в драматургии поэта: Ядвига, Казимир Ягеллончик, Зыгмунт Август.

Выспяньский закончил и в июне 1900 года выставил в Кракове четыре картона: «Казимир Великий», «Генрик Благочестивый», «Святой Станислав» и «Вацла». Этот последний он вскоре уничтожил. Очевидно, витражи были задуманы для пресвитерии, в которой имеется шесть двустворчатых окон. Каждый витраж должен был состоять из двух частей, нижней — исторической сцены и верхней — ее символа-видения. Нижняя часть витража «Казимир Великий» должна была изображать вторые похороны короля в 1869 году, а из пламени горящих свечей и пылающих факелов в верхней части витража вырастала мощная фигура монарха. Нижняя часть витража «Святой Станислав» изображала сцену проклятия, в верхней части из дыма поломанных свечей вырисовывался грозный облик епископа. В нижней части витража «Генрик Благочестивый» была изображена сцена битвы под Легницей, из дыма и пламени пылающих хат наверху возникает фигура смертельно раненного князя. Картоны не встретили признания у лиц, решающих судьбу витражей, и, хотя художник действовал в данном случае неофициально и не представлял работы в комиссию, капитул в лице кардинала Яна Пузыны отверг витражи как якобы не отвечающие величию места. Три картона Выспяньский пожертвовал Национальному музею в Кракове, и они сохранились и по сей день. В 1900 году Академия наук присудила Выспяньскому премию Барчевского за картон «Казимир Великий» как за выдающееся живописное произведение года.

Рапсоды создавались в течение двух лет. Во всех шести рапсодах проходит теория палингенеза, по мнению Высяпянского, с прошлым нас соединяет возвращение великих духов в новую жизнь, новое их воплощение в соответствующие моменты истории, когда потомки для этого созрели.

Поэта очень привлекал трагический конфликт между королем Болеславом Смелым и краковским епископом Станиславом Шчепановским, тема в то время весьма актуальная, поскольку после репортажа из Осьяка, где якобы была обнаружена могила Болеслава Смелого, вспыхнул интерес к гробнице короля-беженца.

Конфликту двух сил, светской и духовной, Высяпянский посвятил два рапсода и две драмы — «Болеслава Смелого» и «Скалку». Эти произведения написаны на основе исторических источников. Оттуда он взял главные сюжетные линии: суровость короля в отношении неверных рыцарей, ссора с краковским епископом, защитником преследуемых вельмож, спор из-за владений Пётровина, заговор брата короля и участие в нем епископа, наконец, проклятие и убийство Шчепановского и бегство Болеслава из страны. В рапсоде поэт дополнил историческое свидетельство, заставив Болеслава вернуться на Остров Ледницкий. Там король молится о возвращении короны для сына, но видение Мешка, отравленного братом, убивает его надежды. Вспомнив предание о Болеславе Храбром и его войске, окаменевшем в Татрах, он спешит в горы, но, понимая, что «сон славы» — это смерть духа, возвращается и в пути окаменевает. Его пробуждает в дополняющем «Болеслава Смелого» рапсоде «Святой Станислав» сам епископ, который, считая себя причиной упадка страны в связи с проклятием, наложенным им на короля, снимает с него анафему, оживляет короля и его войско, чтобы они освободили страну.

Основной мотив рапсода — проклятие епископа и его пагубные последствия для польского государства. В заметках Высяпянского, касающихся картона витража для Вавельского собора, сохранилось его название: «Проклятие святого Станислава». Он изображал раскалывающуюся гробницу епископа, его лицо, полное ужаса, и «руку проклинаящую», поднятую над головой. В нижней части витража предполагалась (по разным версиям) либо сама сцена проклятия, либо посмертное торжество епископа. В создававшемся одновременно рапсоде «Болеслав Смелый» сохранился тот же мотив поднятой, проклинаящей руки.

«Этим ты измене платишь дань:
страна в огне, а ты передо мною
возносишь проклинаящую длань...» —

говорит Болеслав. Параллельный рапсод — «Святой Станислав» проводит тот же навязчивый для фантазии поэта мотив.

«В ковчеге длань клянущую свою
на кладбище отчизны отдаю».

Антитезой этому образу служит в рапсодe меч в поднятой руке короля. В строфе 3 «Болеслава Смелого» поэт пишет:

«Исполненный неистового пыла,
с мечом разящим замер ты навек...

.
власть высшая тебя остановила —
ты в судный день воскреснешь, человек!»

Следующий комментарий, подчеркивающий национальный смысл символа,— это строки, рисующие картину возвращения короля на польскую землю:

«О боже, сорняки здесь плодоносят...

.
Послушай нас, коленопреклоненных;
как я посеял крапивы стебельки,
так туловища недругам секи —
дай мне победу...»

Рисунок «Пяст» описал В. Жулавский: «Пяст, поднявшийся до королевского величия [. . .] левую руку кладет на голову своего единственного сына, в правой держит серп, оба одеты в сермяги, подпоясанные кожаным поясом».

Часть рапсоды «Пяст» относится к доисторическим временам. Ее содержанием служит легенда Галла о чудесном появлении путников и о сыне Пяста, которому поэт повелевает завоевать власть «путем крови». Во второй части рапсоды комментируются события 1846 года. Высянянский описывает крестьян, накануне выполнения миссии освобождения Польши «отрекшихся от рыцарской души Костюшки». Но настанет время, они воспрянут и освободят родину, ибо крестьянин, «когда ему прикажут косою резать братьев, подлым цесарям четырежды отплатит».

К пястовской эпохе относятся также рапсоды «Генрик Благочестивый под Легницей» и «Казимир Великий». Первый рассказывает о мученической смерти князя. На картоне к витражу Генрик изображен в момент, когда он, пораженный смертельным ударом, падает с коня. Правая рука бессильно свисает, левой он хватается за грудь, голова откинута назад. В картине доминирует красный цвет. Полотнище знамени и плащ умирающего князя кровавого цвета, как и зарево над головой.

В рапсодe «Казимир Великий» использован сюжет торжественного погребения короля, останки которого были обнаружены во время

реставрационных работ в Вавельском соборе. По стечению обстоятельств вторичное захоронение последнего короля из пястовской династии происходило в том же году, когда родился Высянянский, что, вероятно, оказало влияние на отношение поэта к этому монарху и на его изображение в поэтических и живописных произведениях. На картоне для витража изображен скелет короля, стоящий в иератической позе, в лохмотьях сгнившего королевского плаща, со скипетром в правой руке и в короне. Именно так он выглядел, когда его обнаружили в 1869 году. В этом обнаружении останков короля для поэта был скрыт какой-то таинственный смысл. После смерти король не мог на протяжении столетий найти забвения, призывы «вернись» не давали ему покоя. И он вернулся спустя столетия.

«Призывы Духа я теперь постиг;
кто мне кричал «приди!», теперь я знаю.
Как ураган неистовый, возник
народа зов и стон, прошел по краю», —

говорит Казимир в строфе 72-й. Название «Великий», данное ему после смерти, служит для него бременем вечного долга. Первая октава рапсоды начинается словами:

«Великий! Кто обрел такое имя,
обрел избыток силы в глубине.
Ночами Польши — долгими, пустыми —
он бодрствует, и дух его в огне».

Огнем, разгоняющим мрак «ночей» неволи и разделов Польши, является память о величии народа во времена великого монарха, память, утешающая современников. О них, о поколении, полным пессимизма и сомнений после 1863 года, думал поэт, когда писал:

«Мы осенью деревья на ветру,
колосья, срезанные ненароком,
мы листья, что ведут, кружась, игру,
обрызганные крови алым соком,
в грязь втоптаннные; нам не по нутру,
нам стыдно плакать, слезы лить потоком;
ночь окружила нас со всех сторон,
дух рвется... но куда же рвется он?»

И этим рапсодом Высянянский паносит удар по культуре гробов, такому модному в Кракове. В уста Казимира он вкладывает иронические слова:

«Я этих трупов видел вереницы,
над ними лютен плачущих печаль,
спешили люди праху поклониться,

про ссоры даже помнили едва ль,
на Вавеле сходились у гробницы
богач, бедняк — им было всем не жаль
метать монеты в щедрости взаимной;
искусство же усопшим пело гимны».

Последним актом как бы воскресшего короля, сознающего слабость и убожество славящих его потомков, был удар молотом в грудь оратора:

«... гляжу сурово, слушаю ту речь;
они меж тем сверх меры распалились —
как молнией, желают словом жечь...
уж змей отчаянья в соборе взвился...
я — молотом в оратора; свалился,
грудь вся в крови, народ освобожден».

Особое место в рапсоду занимают два человека, оказавших на поэта и его отношение к прошлому Польши существенное влияние, — Ян Матейко и Юзеф Шуйский. В рапсоду, который мыслился как призыв вернуть Польше славу Казимира, поэт возвращается мыслью к Матейке, присутствовавшему при обнаружении останков короля и посвятившему этому событию ряд полотен, эскизов, среди них «Вскрытие гробницы Казимира».

«Он неприметен был и ростом мал,
согбен, но не годами, а трудами;
святого этим он напоминал,
чья жизнь тем ярче блещет перед нами,
чем беззаветней чистый идеал
в умах обозначается с веками».

Момент вскрытия гробницы описан точно по картине Матейки:

«...бросает факел жаркий блик
под внутренние своды черной клетки,
и вдруг я встретил взгляд, и в светлый лик,
явившийся в проломе, стал смотреть я».

Шуйский, соавтор «Сумки Станьчика», приходит с опозданием на торжества по случаю перенесения останков короля, король для него уже «закован, закрыт», он его уже не увидит, возможно, он недостойн этого. В «Свадьбе» Выспяньский приводит афоризмы из «Сумки Станьчика», из его обвинений видно, что если краковская историческая школа в своей аргументации исходила из консервативных убеждений, то Выспяньский в своих исторических взглядах и

чувствах был радикалом и отличался антишляхетскими настроениями. Слова Шуйского в рапсode (его уже давно не было в живых, когда писался рапсod) звучат как приговор собственным концeссиям:

«Твое Величие и Нищету
я замечаю в книге с сожаленьем,
но я грехи твои, неправоту
закрою, спрячу, чтоб не пахло тленьем.
Я все живое как живое чту,
движение послужит обновленьем.
История!.. Я ей Судьею был,
но не по совести тебя судил».

В этих словах скрывается критика концeссий лагеря станьчиков. Пожалуй, это было первое такого рода выступление Выспяньского, усилившего затем ее звучание в «Свадьбе» и «Освобождении», написанных после «Казимира Великого». И сразу же, как только в журнале «Час» в 1900 году был опубликован этот рапсod, Гарновский заявил, что если в рапсодах Словацкого он понял немного, то в рапсode Выспяньского не понял ничего.

«БОЛЕСЛАВ СМЕЛЫЙ» И «СКАЛКА»

Тема Болеслава Смелого относилась к тем мотивам, которые у Выспяньского появлялись все в новых вариантах и новой художественной форме. Следующей за рапсодами разработкой конфликта Болеслава и епископа Шчепановского была драматическая диалогия «Болеслав Смелый» и «Скалка». Эти пьесы связаны между собой, хотя и написаны в разное время. «Болеслав Смелый», создававшийся с сентября 1902 до апреля 1903 года (то есть между первыми и последними сценами «Ноябрьской ночи»), развивает взгляды поэта на исторический конфликт, который представлялся ему очень существенным для будущего польского государства, о чем свидетельствуют два рапсода на эту же тему. В работе над драмами Выспяньский опирался на те же исторические материалы, по которым написаны рапсоды и которыми располагала медиевистика того времени. В мае 1903 года, когда был поставлен «Болеслав Смелый», краковское общество знало уже как проект витража «Святой Станислав», так и рапсod о Болеславе. Выспяньский, работая над драмой, не мог еще воспользоваться прекрасным и переломным для освещения этих проблем исследованием Тадеуша Войцеховского «Исторические очерки XI века», которое было опубликовано в июне 1904 года, вызвав оживленную полемику. Войцеховский доказал в нем на основе серьезного анализа хроники Гал-

да, где епископ характеризуется как изменник, что епископ Шчепановский был действительно в политическом смысле изменником родины, поскольку вместе с чешским князем Вратиславом оказался в лагере Генриха IV, выступавшего против польского короля. Королевский суд приговорил Шчепановского к четвертованию. Это имело место спустя три года после коронации Болеслава, в 1079 году. Магнаты принудили короля к отречению и бегству в Венгрию, где ему предоставил убежище Владислав, которого Болеслав в свое время поддерживал.

Несмотря на то, что во время работы над драмой Высянянский не мог знать исследования Войцеховского, он занял позицию сторонников пересмотра легенды. Видя в Болеславе политика, руководствующегося интересами страны, он показал конфликт двух исторических миссий в момент его максимального напряжения, когда представители духовной и светской власти в ожесточенной схватке оба были обречены на поражение. Вопрос шел о полномочиях и авторитете королевской власти, выступающей против ограничений со стороны церкви и магнатов. Историческая концепция драмы Высянянского была далека от традиционной; правда, он ввел в произведение те же сюжетные элементы, что и в легенде, но придал им совершенно иной смысл. Епископ в пьесе показан в сомнительном союзе с Владиславом Германом и Сечехом, показан человеком самовольным, неуступчивым. Энергичная фигура короля осенена блеском величия, а его трагизм растет по мере развития фатальных событий. Оказалось, что после постановки «Болеслава Смелого» критики того времени (а также и некоторые позднейшие) не поняли трактовки Высянянского; они выражали сожаление и даже претензии к поэту, что его точка зрения не однозначна, что в дискуссии на тему исторического конфликта он не занял определенной позиции и не вышел за рамки легенды, стремясь не умалить смелость одного и святость другого противника.

Прочитав работу Войцеховского, Высянянский вернулся к теме и написал «Скалку». За работу он взялся сразу же по прочтении «Исторических очерков XI века». В «Скалке», вопреки традиции, он признал правду короля, а не епископа, поскольку епископ «господень суд опередив... с осуждением поспешил...». Он углубляет в драме обрисовку образа Шчепановского, показывая не только трагизм деяния епископа и его последствий для нации, но и трагизм сознания и совести. «Скалка» была написана шестнадцать месяцев спустя после завершения «Болеслава Смелого»; в августе 1904 года поэт сел за работу над ее первой редакцией, а в 1906 году полностью закончил пьесу. Драмы отличаются между собой с художественной и идейно-философской точки зрения, однако «Скалка» была задумана как продолжение первого произведения, как досказ, комментарий, восполнение недостающих элементов интерпретации. Они являются как бы двух-

частной композицией и в соответствии с пожеланиями автора должны были игратья вместе так, чтобы акты «Скалки» перемежались актами «Болеслава Смелого», причем спектакль должен был начинаться с первого акта «Скалки».

Основной конфликт в драме усложнен еще введением мотива борьбы двух миров, языческого и христианского. Старый мир еще не до конца сломленного язычества, доживающий последние дни и воплощенный в образах Красавицы, любовницы короля, Рапсода и Русалок, гибнет как остатки языческого капища. Его рушит Епископ, представитель вводимого уже на протяжении ста лет христианства, которое все сильнее овладевает человеческими душами и диктует свои моральные нормы. Некий средний мир — это мир Болеслава, мир грубых, но здоровых сил, питаемых теми же источниками, из которых черпает народ и его культура.

В соответствии с историческими сведениями конфликт между королем и епископом начинается с дела рыцарей, караемых Болеславом за то, что они покинули его во время похода на Киев. Драма же начинается любовной сценой короля и Красавицы, но ее нарушает конский топот у ворот дворца и звуки боевых рогов. Это сигнал заговора против короля. Против Болеслава сплотились почти все: часть рыцарства во главе с воеводой Сечехом, брат короля и его приверженцы, духовенство и крестьяне и даже, по личным соображениям, жена короля и ее русский двор. После первых стычек с братом и Сечехом этот конфликт как бы отходит на задний план. Болеслав прислушивается к требованиям супруги и отказывается от Красавицы. В качестве основного конфликта вырисовывается столкновение с Епископом, который «в доспехах и одеянии архангела» является во главе вооруженных крестьян, чтобы защитить безжалостно караемых рыцарей, и предсказывает королю скорый конец его жестокого правления, обвиняя его в произволе и разнузданности. В своей миссии он ощущает себя наделенным санкциями свыше и намеревается создать мощную государственную власть, основанную на непоколебимых законах морали. Первый акт завершается немой сценой, полной драматического напряжения, предвещающей будущую катастрофу. После слов Красавицы, бросающей проклятие:

«Резню вам предвещаю! И смерти вам желаю,
тому, кто первый взглянет мне в лицо»,

«все отворачиваются, только Епископ смотрит».

Первая часть второго акта показывает всю жестокость и деспотизм Болеслава. В светлице, где стоит только золотой трон да окованный серебром сундук и лавки вдоль стен, наряжают короля для пиршества и суда. Уже во время этой церемонии происходит страш-

ное событие: король, помогая алчному Ксеянжине поднять мешок золота, «придавливает его мешком». Накрывают столы для пира. После сцены смерти Стремянного, который выпивает кубок с ядом, предназначенным для короля, следует красноречивая сцена с Рапсодом.

«Ты, как божий серп, хочешь жать,
знай же, что ты преступен!» —

говорит Рапсод.

«Знать я хочу, можешь ли ты,
тот, кто не видит слезы людские,
краской залиться?!»

Но король, говорящий о себе: «я есть тот, кто все решает», признает только закон силы, отбрасывает любую мораль, которая может стеснять его как владыку. В своей позиции он тоже убежден, что осуществляет волю свыше:

«Ибо здесь я на то дан, божьей рукой поставленный,
чтобы божьей розгой сечь, богом благословенный».

Его цель — из податливой племенной массы создать мощное государство:

«...в своей крови почувствуете буйство,
как волки, коршуны, отринете свой страх,
победам радуясь, не милосердью,
восцарствуете вы со мной над твердью,
мечом врагов повергнете во прах».

После сцены убийства Рапсода король «скипетром призывает рыцарство в зал, начинает суд». Одна за другой появляются три неверные жены. Жестокость и садизм решений Болеслава усиливают настроение ужаса, нарастающее с самого начала акта. Выспяньский с присущим ему пониманием законов сцены разряжает время от времени это настроение веселыми сценами танца рыцарей и девушек из свиты королевы. Еще продолжается веселье, а на сцену уже вбегает безумная жена рыцаря Петра, которая умоляет короля, чтобы он рассудил и ее дело. Когда король с характерной для него непоследовательностью отдает неверной жене Петра владения ее мужа, на крыльцо поднимается процессия монахов с хоругвями и зажженными свечами. Это Епископ в полном облачении прибывает во главе процессии, чтобы предать короля анафеме. Перед Епископом двигается окутанный в саван призрак Петра, он должен дать свидетельские показания. Настроение этой сцены усиливается мрачным пением монахов. Двор падает на колени, и начинается длинная пантомимическая сце-

на. Поэт пишет в ремарке к ней: «Епископ поднимает руку, монахи тушат свечи, переламывают их и бросают на землю. Король срывается с трона, корона падает с его головы, все в ужасе разбегаются. Рыцари, Петр проваливается сквозь землю. Король неподвижно сидит на троне. Он остался один».

Весь ужас, который вызывала в средневековом обществе анафема, поэт изобразил без единого слова. Немые сцены, имеющие характер кошмарного сна, великолепно передают эмоциональную напряженность и весь ужас зловещих событий. Минуту спустя «король как бы вырывается из тяжелого сна, бежит в глубь сцены, трубит в рог». Явившимся на звук рога рыцарям он приказывает «живьем доставить» епископа на суд. Рыцари возвращаются ни с чем, потому что какая-то таинственная сила удержала их от выполнения приказа короля. Тогда король сам хватается за меч и с криком: «Убью!!! Орлам брошу труп!» — выбегает, чтобы отомстить за позор.

Изображение самых драматических моментов с помощью экспрессии чисто зрелищных сцен характеризует также и третий акт. Король возвращается с окровавленным мечом.

«Он входит в зал, замечает лежащую на полу корону, поднимает ее и обеими руками надевает на голову».

Кругом пусто, придворные бежали из проклятого дворца, ушла мать, жена и сын вместе с народом стоят на коленях на Скалке, вокруг убитого Епископа уже уселись орлы. По пустому дворцу снуют призраки, рассказывающие о преступлении Болеслава и показывающие видение будущего. Здесь Весть, Свист и Посвист, славянские божества ветра, которые «как сделают шаг — уплывает один год, а как пробегут стаей — минует целый век». Призраки вызывают видение Епископа перед алтарем. Когда король замахивается мечом, видение исчезает, но появляется другое — толпа калек, за ними на коленях ползут королева-мать и королева-жена, пилигримы, стремящиеся к «святой воде». Свист вызывает картину пруда, из которого вдруг поднимается статуя Епископа. После слов короля: «Гей, за мной, мечом рази!» — статуя проваливается, вода исчезает. Король снова остается один. Через сцену несколько раз пробегает Красавица, «взгляд ее устремлен на Скалку». Начинается буря, «летят молнии и громы». В сверкании молний в зале появляется серебряный гроб святого Станислава. Король «обеими руками удерживает на голове корону, пятится к трону». Последние минуты драмы — это борьба из-за короны, которую судорожно сжимает Болеслав. «Пусть же корона эта — не для меня, для сына!» — кричит Болеслав. При вспышке молнии видно, как на сидящего на троне короля валится гроб.

Сцен такой экспрессии и вместе с тем столь театральных мы не встречаем в истории польского театра. Весь третий акт, завершивший-

ви этой мощной метафорой, — борьба Болеслава против легендарного его осуждения на протяжении веков. Концепция «борьбы с историей» сводится к преодолению понятия исторического времени. Свист говорит королю:

«Ты слышишь, что они поют?

К о р о л ь. Не слышу.

С в и с т.

Твое деянье и деяние его
и труп провозглашают как святого.

П о с в и с т. Года летят.

С в и с т. Прошел уж век»

Драма о короле Болеславе Смелом является как бы театральным видением преобразования истории в легенду и победы мифа над жизнью. Таким образом, внутри драмы проходит как бы раздел: в двух первых актах преобладает реконструкция истории, в третьем преобладает миф.

«Скалка» целиком пронизана легендой; она одновременно является и дополнением и антитезой «Болеславу Смелому». Полное преобразование истории в миф в ней происходит в третьем акте. Восприняв скалковскую легенду как бы от лица Епископа, Выпяньский развил историческую мысль «Скалки», основой которой является вечное возрождение, вечный круговорот поколений, который в финале драмы он выразил в символе круга Пястов.

В «Скалке» выступает большинство действующих лиц «Болеслава Смелого»: Епископ, Владислав, Рапсод, Русалки, Свист и Посвист, крестьяне, Красавица. Действие пьесы происходит на фоне пруда у костела на Скалке. «Разрушенное капище с колодцем-журавлем, прудом, с садами в глубине, с дубовой рощей, через которую проходит дорога к Висле, к дворцу Болеслава Смелого на Вавеле». Если в первом акте время действия определено (ночь, предшествующая рассвету, которым пачинается первый акт «Болеслава Смелого»), то третий акт растворяет конкретное время событий в тумане «вневременного» времени, перенося действие пьесы во внеисторический план, план мифа. Смерть говорит Епископу:

«Ход вещей остановив,
ты над временем вознесся,
выше жизни, счастья, бед
в бездне лет».

Уже в первом акте «Скалки», в самом начале которого появляется Епископ «в доспехах и одеянии архангела» и долго, неподвижно стоит, подчеркивается монументальность, скульптурность этого образа. Главным мотивом «Скалки» является не столько конфликт с Болеславом, сколько столкновение христианства с язычеством.

Из слов Русалок явствует, что Епископ действует как ниспровергатель и гонитель языческих богов, брошенных им в притвор костела. Во время диалога с Владиславом и почти на протяжении всего первого акта (который должен как бы вводить зрителя в действие первого акта «Болеслава Смелого» и психологически разработать образ Шчепановского) Епископ остается почти неподвижным, монументальным на фоне фантастических персонажей языческого мира, символизирующих силу земли. Первый акт завершается походом Епископа на королевский замок во главе вооруженных крестьян.

Кульминационным пунктом второго акта является символическое возвращение Епископом лиры, отобранной до этого у Рапсода. Мост из поваленного молнией языческого капища, по которому проходит Епископ, возвращаясь из Вавеля, становится как бы мостом между старыми и новыми верованиями. Эта христианизация язычества происходит на основе союза против Болеслава, старые, языческие, и новые понятия объединяются в борьбе против преступлений. Даже Красавица, хотевшая сжечь костел, смиряется перед Епископом:

«Хотела с молнией палящей
против тебя я в бой,
но вот легла, как лист дрожащий —
наш бог ты, наш святой!»

Когда Епископ уничтожает последний символ язычества — каравай, он вызывает этим действием из подземелья Смерть. Правда, он обуздал стихийные силы язычества:

«Стихии всех природных сил
в содружестве едином
даны мне богом, чтоб я был
над ними властелином»,

но это было еще до проклятия.

Когда в третьем акте Епископ возвращается из Вавеля на Скалку после того, как он предал анафеме короля, его встречает окутанная саваном Смерть, бросающая ему обвинение:

«Ты перед богом согрешил,
господень суд опередив,
ты с осужденьем поспешил,
проклятие метнул».

Свою вину он должен искупить кровью. Его освобожденный дух будет «священным огнем гореть в будущих поколениях», которыми будут руководить Пясты. В заключительной метафоре «далеко на

подах Вислы [...] поднимается [...] из вспененных волн безмерный круг. И на этом кругу, как на радуге, вверху появляется всякий раз иной Пяст в короне, вращается по кругу и тонет».

«Реки льются звонче, тише,
верх от колеса — дугой;
тот погиб, кто был всех выше,
но его сменил другой».

Этот эффектный образ колеса Фортуны Выспяньский почерпнул в картине Бёрн-Джонса «Колесо счастья», репродукцию которой он отметил для себя, подчеркнув, что так должен выглядеть круг Пястов в «Скалке», символизирующий государство. Так в сценическом воплощении Выспяньский представил себе картину победы династической мысли Болеслава Смелого.

Сразу же по завершении «Болеслава Смелого» (11 апреля 1903 года) поэт написал «Аргумент к драме короля Болеслава и епископа Станислава», в котором он выразил убеждение, что в конечном итоге восторжествует Болеслав и, примирившись с законами морали, возьмет когда-нибудь в свои руки власть в стране, чтобы снова вернуть ее к славе и величию:

«Он смелым был — к чему же обвиненья?
Два духа на заре веков боролись,
грядущего выковывая звенья.
Король был смелым, он еще воскреснет».

Епископ же останется «одиноким в величии, с веками растущем, в величии, народу бесполезном».

Поэт высказывает желание, чтобы закончился кошмар проклятия и вернулась сила, которую олицетворял Болеслав:

«Пусть король, что придет, этот гроб разобьет,
дух святого пускай вознесется под тучи».

Позже, в «Акрополе», Выспяньский «этот гроб разобьет».

Постановка «Болеслава Смелого», осуществленная 7 мая 1903 года, считалась до сих пор самым совершенным театральным произведением Выспяньского с точки зрения логики режиссуры и новаторства театральной пластики. Поэт сам принимал участие в постановке пьесы и лично следил за выполнением декораций и костюмов в мастерских.

Историческое событие, которое поэт считал поворотным пунктом в истории Польши, связано с Краковом и Вавелем, что дополнительно

будоражило фантазию Выспяньского. В костеле Архангела Михаила, стоящем на Скалке, по сей день показывают следы крови епископа, брызнувшей из стены в момент убийства. Там же находится прудик, которому приписывается чудесная сила оздоровления. Среди мутной воды, покрытой плесенью и ряской, возносится памятник Щечепановскому. В Вавельском соборе серебряные ангелы поддерживают тяжелый серебряный гроб, в котором покоится его прах. Работе поэта над «Болеславом Смелым» предшествовало серьезное ознакомление с топографией Вавельского холма и его прежним обликом, который Выспяньский изучил по историческим трудам и иконографическим материалам. Для драмы Выспяньский создал единственную декорацию—монументальные королевские покои. На панораме, открывающейся за огромными воротами дворца, прямо видны холм Скалка и широко разлившаяся Висла, а справа далекие Кшемёнки. Вид костела Скалки Выспяньский воссоздал на основании древнейшего изображения этого костела, барельефа Вита Ствоша на триптихе в Мариацим костеле. На части декорации, открывающейся за дверями королевских покоев, видны славянское капище, частокол монастыря в Тынице и Беляны. Архитектурное решение королевских покоев в «Болеславе Смелом» монументально, величественно, стены дворца сложены из толстых осмоленных бревен по образцу подгальских построек. На центральной оси (покой — Скалка) находится на переднем плане трон, соединенный с воротами дорожкой алого сукна. Эта ось создает линию, по которой развивается все действие драмы, своего рода пространственный эквивалент важнейших событий: борьбы между троном и церковью.

Откровением были и оригинальность концепции пьестовских костюмов и творческое претворение научных материалов из области археологии XI века в элементах декорации и костюмов.

Благодаря тому, что в краковском театре наконец согласились на цельность, однородность спектакля, на подчинение всех его элементов единой творческой мысли, возникла постановка, гармонически и последовательно спаянная с драматическим текстом. Некоторое влияние на решение Котарбиньского оказал тот факт, что Выспяньский на сей раз требовал единственную декорацию, что спасало дирекцию от слишком больших расходов. «Болеслав Смелый» не только запечатлел необычный замысел постановки, но в то же время свидетельствовал, что даже в столь трудных сценических условиях Выспяньский умел создавать произведения, отличающиеся своим сценическим обликом от всего, что на этой сцене когда-либо ставилось.

Поэт очень остро переживал свое участие в постановке «Болеслава Смелого». Актер Сосновский в своей статье о постановке «Болеслава Смелого» вспоминает: «Во время репетиций «Болеслава Смелого» однажды зашел в мою уборную Выспяньский [...], присел на диван.

И заметил, что он как-то странно возбужден, спрашиваю о причине, и он мне отвечает: «Сегодня ночью мне приснился чудный сон, я был по сне на Вавеле и видел весь двор Болеслава, как он двигался, разговаривал, одним словом, жил; я видел и самого короля — величественная фигура, — и все это было так чудесно красочно, что я до сих пор не могу прийти в себя». С этого началась беседа о костюмах в пьесе, о сцене проклятия, во время которой корона должна упасть с королевской головы, и тогда он даже несколькими штрихами карандаша набросал на какой-то старой роли фигуру короля»¹.

Эту красочность двора Болеслава, увиденного во сне, поэт стремился представить на сцене, поэтому композиция сценической картины предполагала расположение групп, которое бы наиболее подчеркивало колористику костюмов, огромная же декорация являла собой прекрасную раму для этих картин. В распоряжении поэта была кулисная краковская сцена с арсеналом ее старых средств, панорам, бутафории, полотен, натянутых на деревянных рамах. И если ему в таких условиях удалось создать иллюзию огромной архитектурной декорации, то все это благодаря разбивке декорации на ряд планов, выделению их цветом и освещением, что создавало впечатление глубины в соответствии с принципом архитектурного формирования сценического пространства. Очень оригинальны были костюмы к «Болеславу Смелому», возможно даже, что концепция костюмов в своем смелом синтезе исторического и народного костюма была самым интересным элементом сценического оформления спектакля. Подобно тому как стиль драмы вырастал из народного языка, так и в основу костюмов Болеслава и его окружения положена народная одежда — гуня и вышитый сердак. Создавая костюмы для короля, Владислава и Сечеха, художник взял за основу современный ему народный костюм, сохранив покрой одежды болеславовских времен. В результате созданные им костюмы были очень гармоничны по цвету, форме и украшениям. Сохранилось шесть подлинных костюмов, относящихся к 1903 году, остались фотографии актеров, сделанные во время премьеры, эскизы костюмов, образцы орнаментов и очаровательные «Куклы болеславовские», нарисованные Выспаньским спустя год после премьеры вместе с эскизами костюмов для «Легенды II» и позволяющие оценить оригинальность костюмов. В качестве образца для одежды короля и его двора использован костюм прошовицких крестьян, в основе костюма Королевы и ее придворных лежит гуцульская одежда, Красавица, Русалки, Свист и Посвист одеты в фантастические костюмы. Епископ — второй главный персонаж драмы — ведет политическую борьбу с королем, он — князь церкви, равный по положению королю, отсюда богатство и торжественность его костюма: серебряная кольчуга, богатый синий плащ, диадема в виде узкой короны с греческим крестом, в руке меч. Во время литургического обряда анафе-

мы он одет в епископское облачение, а монахи в черные рясы с капюшонами. Вся зрелищная концепция сцены проклятия построена по картине Лоранса «Отлучение от церкви Роберта Благочестивого». Народные мотивы Выспяньский использовал и в реkvизите и в орнаментике интерьера; перила галереи украшены грубой деревянной резьбой по мотивам узоров гуцульских лижников, сам же характер галереи с аркадами близок ренессансному внутреннему двору Вавеля, что сближает дворец Болеслава с архитектурой Кракова. Таким образом вместо антикварного воссоздания прошлого Выспяньский дал синтез исторического решения архитектуры с постоянными, неизменными чертами народной архитектуры.

Выспяньский сознавал оригинальность своей концепции исторического костюма. В «Примечаниях к «Болеславу Смелому» он писал: «Талант натолкнул меня на гениальную мысль нарядить Пястов в керезии, создать гармонический, феноменальный костюм, с которым ученые должны ознакомиться [...] В архитектуре я возвел памятник народному искусству [...] и широтой понимания охватил старинные народные мотивы. У меня есть этот дар, потому что я смотрю иначе».

На возражения научных кругов, будто в сценическом оформлении спектакля не соблюдена историческая точность, Выспяньский ответил «Примечаниями к «Болеславу Смелому», а его друг Адам Хмель — статьей «Археология драмы «Болеслав Смелый».

Монументальность, присущая всем драмам Выспяньского, проявилась не только в концепции сценического оформления, но и в самой конструкции драмы. Все психологические детали, внешние подробности в воссоздании героев сводятся к тому, чтобы подчеркнуть чувства, доминирующие в драме.

«Выспяньский выбирает [...] из повествования мотивы, самые важные и принципиальные для жизни героя навсегда, то есть и после смерти. В каждом факте он обнаруживает и обнажает главный мотив, развивает его и создает образ героя».

С этой композиционной монументальностью тесно связан стиль драмы. Диалоги динамичны, емки по смыслу и ярки и точны по языку.

Несмотря на некоторые недочеты в постановке драмы на краковской сцене, вызванные излишней экономией Котарбиньского, спектакль произвел большое впечатление и шел много раз, побив даже рекорд посещаемости столь популярной «Свадьбы». Критика приняла «Болеслава Смелого» в общем доброжелательно. Конрад Раковский, оказавшийся прекрасным интерпретатором драмы, писал в журнале «Час» в рецензии на премьеру: «... декорации, великолепные костюмы, композиция сцен, умелая и превосходная режиссура слились в единое целое, гармоническое и связанное, создав на сцене произведение исключительного и незаурядного значения». В заключение он писал, что публика приняла драму с энтузиазмом, искренним и дав-

но не наблюдаемым. Автора, которого в театре не было, вызывали поослабевающим гулом аплодисментов.

В следующей, еще более подробной рецензии, публикуемой в нескольких номерах того же журнала, он подчеркивал, что «произведение, внешне несценическое, оказалось именно удивительно сценическим, мы снова отметили, что сцена театра может поразительно расширяться и вмещать самые разнообразные виды творчества»².

«АКРОПОЛЬ»

Драму «Акрополь» Выспяньский начал писать в начале 1903 года; после премьеры «Освобождения» было готово уже несколько сцен новой пьесы, но другие работы и рецидив болезни прервали работу над пьесой. Лишь на рубеже 1903—1904 годов он вернулся к драме, и когда 29 января 1904 года Адам Хмель навестил поэта, были готовы уже первые три акта.

«Свадьба», «Освобождение», «Акрополь» составляют идейную трилогию Выспяньского. Конрад в «Освобождении» освободил себя и народ от поэзии гробов, но не дал поэзии жизни. В «Акрополе» поэт разбивает последний символ загробной власти, гробницу святого Станислава, устами Давида поет песнь жизни, которая должна прийти на смену поэзии смерти, оживив скульптуры и гобелены, он показывает триумф бытия, любви, плодородия. «Акрополь» — это гимн жизни и радости и вместе с тем выражение философии Выспяньского, свято верующего в гармонию души и тела, в палингенез, в возрождение.

В «Акрополе» не фигурирует ни один человек, действуют только ожившие персонажи скульптур и гобеленов. В ночь воскресения господня в соборе восстает к жизни то, что, собственно говоря, никогда не умирает, — произведения искусства. «Акрополь» является, пожалуй, самым личным произведением Выспяньского: «Говорят и действуют только личные друзья художника, произведения искусства — статуи, гобелены, мрамор и живопись. И неслыханно знаменателен тот факт, что в этом единственном произведении рождается самый радостный аккорд, который когда-либо звучал в творчестве Выспяньского»¹.

Сама драматургическая концепция драмы так нова и оригинальна, что ее ни с чем нельзя сравнить. Выспяньского-постановщика здесь, как и в других драмах трилогии, на голову перерастает Выспяньский-драматург. Действие внешне ничем не связывается, кроме места — Вавеля. Принцип композиции труден для расшифровки, и поэтому этот вопрос обычно обходили молчанием, считая расположение сюжетов совершенно случайным. Однако при серьезном ана-

лизе пьесы выясняется, что основой для последовательного композиционного расположения внешне случайных сюжетов служит топография собора и местонахождение в нем оживающих одно за другим произведений искусства. В первом акте оживают скульптуры, стоящие вдоль стен и у алтаря собора, то есть нижний пояс — серебряные ангелы, поддерживающие гробницу святого Станислава, потом фигуры надгробий, Женщина с памятника Анквича, Амур с того же памятника, Пани с памятника Скотницкого, Смерть с часовни Ягеллонов, Ключ с монумента Солтыка, Паниа с памятника Солтыка, наконец, скульптура Влодзимежа Потоцкого. Одиннадцать раз происходит один и тот же обряд пробуждения, обряд оживления, чтобы «быть», «жить», «любить». Смерть откладывает в сторону косу, время останавливается. Пары, обнявшись, одна за другой исчезают за колоннами и в разных уголках часовен. Хотя действие начинается в полночь, ощущается приближение утренней зари, рассвета, который наступит через несколько часов и, как обычно в элевсинских мистериях, вызовет буйство новой жизни после сна бессилия и мертвого покоя.

Во втором акте оживают троянские гобелены, висящие выше, на стенах боковых нефов собора. Один из гобеленов изображает эпизод Троянской войны, поединок Гектора с Аяксом, описанный в седьмой песне «Илиады». Второй сюжет — любовь Париса и Елены, которые появляются вместе, и диалоги которых продолжают любовные излияния Женщины и Амура, Панины и Рыцаря из первого акта. «Любить и целовать» — это главный мотив их жизни, только любовь имеет для них смысл и ценность. Но этот сюжет лишен черт порыва человека к полноте жизни, здесь преобладает мотив праздной ласки. Гобелен топографически выше скульптур из первого акта, точно так же как Гектор, безупречный рыцарь, защитник Илиона, выше Париса и Елены. Его девизы: родина, слава, рыцарский подвиг, он «назначен войной, справедливой войной в защиту святыни». В сером окружении, среди занятых собой Париса и Елены или живущих бесплодными мечтами Приама и Гекубы, он один «пробудился душой», «слышит призыв всевышней власти», Илион для него «живой и вечный».

В борьбе против бессилия и подлости Гектор погибает, как гибли польские легионеры «за позор отцов и честь сыновей». Троянский гобелен ассоциируется с мыслью о поражении польских восстаний, о бессилии и праздности Польши станиславовских времен.

События трагической истории Трои перенесены на почву, близкую поэту. Поскольку гобелен висит в Вавеле, то именно там поэт находит почву для троянской истории, говоря о дозоре у донжона Вавельского замка в Кракове, вводя звои вавельских колоколов; ренессансный стиль гобелена стал для него искомым предлогом для слияния воедино Трои и Кракова, илионского Акрополя с Вавелем.

Отсюда уже недалеко до восприятия метафоры поэта: Троя — это современная Вышняньскому Польша.

Вместо античной реконструкции мы видим стены с зубцами, напоминающие краковский Барбакан, башни Вавеля и перспективу Вислы. Такое включение античного сюжета в рамки польского пейзажа и польской архитектуры было приемом, не встречавшимся в мировой драматургии, хотя в творчестве Вышняньского полонизация «Илиады» продолжается еще со времен иллюстраций переводов Рыдели. Эхо Кракова звучит также в песенках Пажа, Поликсены, Лютнистов и в звоне краковских колоколов. Адам Хмель записал под впечатлением бесед с Вышняньским, что второй акт «Акрополя» происходит «под башней с часами Вавельского собора, на полукруглом выступе с видом на башни костелов». Ночью на Вавельском холме слышны голоса колоколов башенных часов. Поэт просил Хмеля в письме от 7 февраля 1904 года, чтобы он заметил последовательность боя часов: «Может быть, вы найдете минуту времени, чтобы пойти на Вавель, постоять над городом и послушать, какие часы бьют первыми и какие вслед за ними».

В «Акрополе», названном поэтом «песней Вавеля», возник единственный в своем роде «концерт колоколов» Кракова. Кульминационный пункт второго акта, как и на гобелене, заключается в поединке Гектора и Аякса, которые сражаются «все серебряные, золотистые в свете луны, сверкающие мечами». Акт кончается видением Кассандры, предсказывающей падение Трои. Погибнут все,

«Не будет уж для вас ни дня,
ни солища, ни рассвета;

.....
Весна — да кто ж ее дождется?»

Третий акт изображает историю Иакова с библейских гобеленов, висящих по другую сторону собора, на стенах пресвитерии.

«История предстанет перед вами
в поблекших пышных платьях гобеленов»,—

пишет поэт.

Ступени, двери и стены часовен играют самую разную декоративную роль в двадцати четырех сценах истории Иакова. Иаков, «муж благословенный» по своей духовной организации выше Гектора и выше его цели. И здесь уже ясно, что композиция драмы основана на концепции последовательного пробуждения все более высокой, все более совершенной формы духовной и общественной жизни. Этот акт имеет, собственно, только двух героев, Исава и Иакова.

Исав — это воин, «первый среди рыцарей своих», однако он лишен героизма Гектора, он простой и примитивный человек без внутренней жизни. Он легко продает первородство, не колеблясь, не сомневаясь.

Иаков — грешник, но в то же время человек с богатой, сложной духовной организацией, он полон внутреннего беспокойства, все время стремится вперед, гордый и упорный на избранном им пути, человек творческий, охраняющий жизнь вокруг себя. И вот он, грешник, становится «помазанником Божиим», мужем благословенным, умножающим жизнь на земле. Цели Иакова, пастуха, крестьянина, выше целей воина, поэт выше всего ставит героизм будничного дня, героизм человека, строящего отчизну в повседневном, будничном труде.

На фоне известной истории Иакова, его службы за Рахиль, договора с Лаваном, на фоне истории Рахили и Лии Выспянский развивает свою морально-философскую мысль — борьба жизни со смертью, света с мраком, надежды с сомнением. Он воплотил ее в сие Иакова, в котором ангелы, «Божии посланники», опускаются и возносятся по ступеням к небу, отстаивая противоположные идеи.

Четвертый акт — синтез трех предыдущих актов. Действие его происходит на фоне исповедальни святого Станислава, с видом на северную стену главного нефа с анфиладой остроконечных аркад. На верху органа видна фигура библейского псалмопевца Давида с арфой в руке. Он, стоящий под самыми сводами собора (еще выше, чем гобелен с Иаковым), является высшей духовной организацией, выше Иакова, пророка и вождя народа. Давид — единственный персонаж четвертого акта (кроме короткой сцены Ночи и Авроры), весь четвертый акт занимает его монолог, вернее, его псалмы. В начале акта

«С вершины поющей органа
спускается царь в золотом одеянье

.....
Золотистый пеплум откинул,
поставил арфу на подиум
и начал напевный псалом».

В своих песнях Давид возвращается к мотивам предыдущих актов. Песнь третья повторяет мотив жалоб и молитв скульптур из первого акта, песнь четвертая говорит о взятии Трои, песнь пятая о жизненном пути Иакова. Затем в ряде псалмов Давид признается в своих прегрешениях, но выражает и веру в воскрешение, веру в правильность своего пути. Если Иаков умножал жизнь на земле, то Давид, поэт, певец, вождь народа, создает духовную жизнь. Весь народ слушает его слова: «Накормит ли песнь моя их, напоит ли песнь моя?» Это

уже высшая форма воскрешения духа, потому что Давид уже не одинок, как Гектор, а со всем народом.

Однако, прежде чем взойдет солнце, под аркадами боковой стены появится Ночь со своей свитой. Ночь говорит, что заря еще закрыта тучами черных воронов (с троянского гобелена), которые летают над замком и Вислой. Несмотря на это, Рассвет наступает, а Ночь призывает Эвменид из своей свиты спуститься с ней в подземное царство. Вбегает Аврора со своей свитой, а Давид, славыщий пришествие господина, видит его «золотой лик вверху, у алтаря». Эта скульптура Христа-Спасителя, о которой он говорит, находится на вершине главного алтаря, на одной оси со скульптурой Давида. Голос Спасителя среди грома и звуков оркестра провозглашает: «Я есмь! Сила, Мощь!» Давид поднимается наверх. Серебряная гробница святого Станислава раскалывается, и над ней появляется Аполлон, «въезжающий на золотой колеснице, запряженной четырьмя белыми конями». Весь собор ярко освещен. Разбита сила смерти, торжествует жизнь, солнце. Аполлон-Христос, синтез христианства и эллинских представлений, символ вечной жизни, выросший на базе синкретических понятий поэта, смешения языческих и христианских представлений. В финале, мощном и оглушающем потоком звуков и света, поэт образно-световые впечатления дополняет впечатлениями музыкальными.

«Играют, золотом звеня,
как струи — струны хором,
уж день, уж день, и вал огня
несется по просторам.

.
Ликуйте, скрипки, арфа, пой,
в рассвете, в чистых шквалах;
над домом радуг мощный строй.
Глянь — грудь Его в кораллах.
Грохочет гром, ревет орган,
дохнул могучий ураган».

Фортепьяно инструментов достигает предела в заключительных строках драмы:

«Чу! Сигизмунда колокол...
он бьет, как тяжкий молот.

.
Как пушки, медных труб жерла,
как пушки дня былого.
Гремят, гудят колокола —
.
воскресла Польша снова».

Финал пьесы типично музыкальный.

Среди драм Высяпяньского, в которых немало сложностей, «Акрополь» — наиболее загадочная пьеса. Ни в одном из своих произведений Высяпяньский не достигал такой красоты слова. Некоторые критики считают псалмы Давида из четвертого акта одной из вершин польской поэзии. Однако наибольшую трудность для понимания представляет драматическая связь действия. Но одно определено и неопровержимо: песня ночи воскресения — это акт веры в счастливое будущее Польши, а последние строфы — гимн свободного народа. Здесь еще раз находит отражение идейное убеждение поэта в том, что Польша не придет иначе к свободе, как отвергнув даже самые любимые символы прошлого, отсюда и финал пьесы: Вавель, сокровищница национальных памятников, бесполезных для нового времени, рушится, превращаясь в развалины.

«Акрополь» имеет много общих черт с «Ноябрьской ночью». Обе драмы используют для воссоздания изображаемого мира образные ряды мифа, в основе которого лежит палингенетическая повторяемость всего сущего в циклическом ритме, магическое уничтожение физического и исторического времени вечным «сейчас». Поэт поднимает историю до высот универсального мифа. Томас Манн говорил: «Сущность мифа заключается в вечной повторяемости, вневременности, одновременности явлений...и вместе с тем в переносе мифа в плоскость истории, его интерпретации в плане исторических событий»². Отсюда проистекает взаимное наслаивание различных культур и времен. Одновременная встреча творений рук человеческих, относящихся к разным эпохам, связывает прошлое с настоящим. Эти творения рассказывают о жизни людей тысячи лет тому назад, но сверх того они сами живут, существуют в современности, восхваляя жизнь, ее мощь и красоту.

«Акрополь» относится к самым тревожным и оригинальным произведениям Высяпяньского с точки зрения как драматургического облика, так и размаха и мощи сценического видения, поражающего современников смелостью своих принципов.

Стиль произведения граничит с экспрессионизмом, особенно в четвертом акте, когда видение поэта становится все более динамичным и патетическим, все подчинено одной идее — выразить величественную картину освобождения Польши. «Акрополь», завершающий трилогию, начатую «Освобождением», как бы является преодолением трагизма борьбы за освобождение, так мощно прозвучавшего в двух первых частях трилогии.

Особое своеобразие сценического облика «Акрополя» заключается в том, что драма является как бы инсценированной поэмой, поэмой, лишенной тонко разработанной фабулы. Основная фабула

сведена к тому, что в святыню вторгается жизнь и оживают произведения искусства. В то же время в драме имеется ряд сюжетных вставок с самостоятельным содержанием, театрализованных рассказов, которые, не укладываясь в единое содержание, сливаются главной идеей произведения — философией бытия. В истории отношения Высяньского к нищенскому культу жизни эта драма является кульминационным пунктом и в то же время попыткой согласовать радость бытия с моральными ценностями. Чтобы существовать, жизнь должна попираť и рушить (заря воскресения рушит святыню со всеми ее традициями), но автор сохраняет традицию ценностей, определяющих действия человека, и поэтому Након всей своей жизнью расплачивается за поступок, противоречащий этике.

Самая трудная и в то же время самая театральная драма Высяньского раскрывает всю свою прелесть лишь на сцене, несмотря на то, что переход от одной части драмы к другой происходит не по законам театральной логики. Симфонический, оркестровый характер драмы, родившейся из музыкальной концепции, сочетается с миром фантастически-аллегорических персонажей, который в творчестве Высяньского всегда ассоциировался с миром музыкальных переживаний. Из произведений, посвященных Вавелю, вероятно, именно «Акрополь», эта общечеловеческая мистерия, более всего передает прелесть замка. В рецензии на постановку «Акрополя» в Познани Гжима-ла-Седлецкий писал:

«Душа вавельской святыни предстает перед нами с такой силой и выразительностью, что если бы даже какой-либо катаклизм смел Вавель с поверхности земли, то все его очарование, запавшее в польские сердца, осталось бы будущим поколениям известным по «Акрополю».

Поэт назвал свое произведение «песней Вавеля», и это была последняя песня о королевском замке в Кракове среди многочисленных драматургических замыслов Высяньского, начиная с погибшей юношеской драмы «Под замком — Вавель» и написанных позже «Легенды I» и «Легенды II», «Болеслава Смелого» и «Освобождения».

«Акрополь» вышел в свет накануне пасхи, в 1904 году, в краковском издании Гебетнера и Вольфа. К изданию прилагались ноты музыкальной иллюстрации, сочиненной Болеславом Рачинским, на обложке был помещен рисунок Высяньского, изображающий Вавель с северной стороны. На краковской сцене пьеса при жизни автора не ставилась, поскольку Котарбинский не видел в произведении литературных и художественных достоинств. Позже он вспоминал об этом: «Я не намеревался ставить на сцене произведение, в котором видел лишь разрозненные творческие элементы большого таланта»³.

Люди, посвященные в эту историю, например Сольский, утверждали, что он просто боялся новой, дорогостоящей постановки. Выспяньский не направил Котарбиньскому дарственного экземпляра «Акрополя», возможно, потому, что их отношения ухудшились еще со времени премьеры «Болеслава Смелого». Во время работы над этим спектаклем театр пренебрег многими пожеланиями поэта, его иногда не приглашали на репетиции. В статье А. Хмеля «Археология драмы «Болеслав Смелый» имеется фраза, хорошо передающая стиль руководства Котарбиньского: «В краковском театре точности во всем быть не может, поскольку его привилегия — латать дыры». Котарбиньский, заподозрив, что инициатором критики театра был Выспяньский, почувствовал себя обиженным, и, когда Шпитцар, штатный художник театра, после появления в печати «Акрополя» спросил Котарбиньского, следует ли ему готовить декорации, тот поручил секретарю театра Ипполиту Вуйчицкому отправить Выспяньскому письмо. Это письмо, датированное 21 апреля 1904 года, должно было предупредить возможный запрос поэта: «Уважаемый пан! — писал Вуйчицкий. — Поскольку Вы через третьих лиц запрашивали дирекцию театра по вопросу предполагаемой постановки «Акрополя», поэтому имею честь сообщить, что директор, ознакомившись с Вашим новым произведением, пришел к заключению, что, несмотря на патетические достоинства, оно не подходит для сцены».

Выспяньский был поражен письмом и в тот же день отправил резкий ответ: «Уважаемый пан секретарь! Никаких третьих лиц я не уполномочивал запрашивать об «Акрополе». На будущее считаю себя свободным от глупых писем и глупых замечаний. Ст. Выспяньский».

Вуйчицкий передал письмо Котарбиньскому, который на следующий день ответил поэту в манере, поражающей бестактностью: «Дорогой пан! За грубое и вздорное письмо, адресованное моему секретарю, Вы заслуживаете самого резкого порицания, но, поскольку Вы человек больной и невменяемый, я оставляю это дело без внимания. Котарбиньский»⁴.

Этот обмен письмами повлек за собой далеко идущие последствия. Выспяньский через своего поверенного, адвоката Скомпского, запретил постановку своих пьес в краковском театре. Запрещение касалось также и возобновления в театре «Варшавянки», «Свадьбы», «Освобождения», «Протесилая и Лаодамии» и «Болеслава Смелого», более того распространялось оно не только на постановки в Кракове, но и на исполнение во время гастролей.

Забрав свои пьесы из краковского театра, Выспяньский закрыл себе до тех пор, пока директором оставался Котарбиньский, доступ в единственный театр, с которым (кроме львовского) он мог сотрудничать как автор и постановщик. Положение Котарбиньского как директора и арендатора театра было еще более тяжелым как с мате-

риальной, так и с этической точки зрения. Общественное мнение, особенно литераторы и представители художественных кругов, осуждали его. Получив письмо Скомпского, он сразу же осознал, сколько теряет, и уже 14 мая 1904 года к адвокату явился поверенный театра с предложением о полюбовном решении дела. Несколько месяцев спустя сам Котарбинский просил снять запрет, предлагая поставить в театре «Ноябрьскую ночь», но Выспяньский категорически отказался.

«Акрополь» ждал своей премьеры целых двенадцать лет. Фрагменты драмы (первый и четвертый акты) поставил 1 декабря 1916 года А. Гжимала-Седлецкий, бывший тогда директором театра, считая, что в нем слышится «золотой звон колоколов национальной веры», актуальной в «год польских надежд». Режиссером постановки был Боньча, оформляли спектакль братья Пронашко, в главных ролях выступили Ирена Сольская, Леокадия Панцевич и Ежи Лешчинский. Десять лет спустя, 29 ноября 1926 года, всю пьесу с незначительными сокращениями поставил в режиссуре Юзефа Сосновского краковский театр, директором которого в то время был З. Новаковский, а в 1932 году в прекрасной постановке пьесу показал Театр Польски в Познани. Утвердившееся со времен Котарбинского убеждение в неадекватности этого произведения, мнение, что композиционный замысел поэта сделал произведение трудным для постановки и восприятия, привели к тому, что премьеры этой пьесы разделяются большими промежутками времени. В 1959 году Казимеж Деймек осуществил постановку «Акрополя» в «Новом театре» в Лодзи. Он существенно изменил структуру текста, ограничил до минимума роль псалмопевца Давида, модернизировал образ Гектора, снял Христа-Спасителя в финале драмы. Весь спектакль трактовался им как критика позиций романтизма.

1903 и 1904 годы были отмечены подъемом драматургического творчества Выспяньского. В эти годы он пишет «Болеслава Смелого», начинает «Скалку», создает «Акрополь», «Ахилла» и «Возвращение Одиссея» (издано в 1907 году), подготавливает для львовского театра новый вариант «Легенды» и начинает исследование о «Гамлете». Разрыв контактов с театром («Свадьба» игралась на сцене убогого «Театра Людового»), прекращение работы в качестве режиссера и театрального художника приводят к усиленной деятельности в других областях творчества, а именно в живописи и прикладном искусстве. Он пишет многочисленные пастельные портреты, среди них «Автопортрет с женой» и ряд портретов жены с детьми. К этому периоду относится проект оформления Дома врачей на улице Коперника, для которого создавался витраж «Система Коперника», и клуба Общества «Штука», проекты художественной мебели (в том числе мебель для квартиры Боя-Желеньского). Среди многочисленных занятий,

отмеченных в записной книжке, наиболее увлекающей была уже упоминавшаяся разработка «Проекта застройки Вавеля». Именно в это время австрийские военные власти отдали институтам самоуправления Галиции замок и Вавельский холм, очень загущенные и разрушенные. Проект Выспаньского, разработанный с технической помощью архитектора Экельского, предусматривал восстановление старого городища Болеславув, трех въездов в замок, оформление площади Победы с колонной и фигурой Ники на ней. Он предусматривал также восстановление разрушенных некогда костелов Св. Михаила и Св. Георгия, постройку зданий Польского сейма, Национального музея и Академии наук. На склонах Вавельского холма должен был находиться «Двор Болеслава», а также греческий амфитеатр по образцу древнего амфитеатра в Вероне, рассчитанный на семьсот мест. В центре славянского городища Болеславув Выспаньский предполагал поместить саркофаг короля. Два рисунка с надписью «Своды с витражами — конструкция железная», выполненные в 1904 году, изображают оригинальную архитектуру саркофага в виде башни; под сводами с витражами должен был быть установлен памятник королю, причем Болеслав мыслился именно в таком костюме, в каком его изобразил поэт на сцене. Король пробуждается от каменного сна, рука его покоится на рукояти меча. Облик короля близок концепции персонажа из рапсода.

Тесно связан с постановкой «Болеслава Смелого» был план оформления клуба, в котором в 1904 году была развернута выставка Общества польских художников «Штука». Об этом свидетельствует архитектура интерьера Болеславовского зала, и особенно мебель для этого зала, выполненная в стиле ранней пястовской эпохи. План оформления клуба опирался на мотивы народного искусства в соответствии с принципами Общества польского прикладного искусства, сводившимися к объединению в новом стиле элементов народного искусства и современного. Проекты мебели Выспаньского представляют собой попытку переноса исторических и народных форм в современное искусство мебели. Мебель из гостиной Желеньских по форме напоминает кресла из Болеславовского зала.

Работы Выспаньского в области монументальной живописи, его интерьеры были выражением заботы о том, чтобы современная застройка Кракова в сочетании с красотой памятников стала явлением национальной культуры. Ту же цель преследовали его проекты застройки Вавеля, который, по мысли поэта, должен был стать центром национальной жизни и культуры. К сожалению, эти проекты остались нереализованными замыслами. В живописных и декоративных работах Выспаньского этого периода чувствуются прогрессивные воззрения художника, отвечающие программе Общества польского прикладного искусства в области популяризации эстетики

повседневной жизни, программе, направленной на борьбу с чуждыми, дешевыми влияниями модерна, заполонившими Галицию. Проекты интерьеров квартиры Желеньских и Дома врачей ярко свидетельствуют об этой борьбе, исходившей из художественной программы С. Виткевича и представителей закопянского стиля, которые исконно польским искусством считали исключительно искусство нястовской эпохи и народное искусство. Поиски новых путей в польской религиозной живописи и в оформлении сакральных интерьеров ощущаются в выполненной в 1904 году пастели «Caritas» (вариант композиции к «Полонии»), в которой имеются элементы декоративного народного искусства.

В портретной живописи Выспяньский осуществляет принципы современных теорий искусства, призывающих к использованию экспрессионистских приемов для выражения духовной сущности человека. К таким работам можно отнести два пастельных портрета И. Сольской (1904) и портрет Кшипиталович (1904). К портретной живописи близки эскизы, изображающие актеров в ролях, такие, как Л. Сольский в роли Ягелло в «Навойке» Навроцкого (1904), В. Ордон-Сосновска в роли Красавицы в «Болеславе Смелом» (1903) и Рансод из той же драмы (1904). Очень интересны относящиеся к этому периоду творчества Выспяньского портреты детей и сцены материнства: «Спящий Стась» (1904), «Материнство» (1904).

Несмотря на богатую и разностороннюю творческую деятельность в эти годы, Выспяньский жаждал контакта с театром, со сценой. После разрыва с краковским театром, когда мечты о создании греческого амфитеатра в Вавеле, казалось бы, начинали приобретать реальные формы, именно в такой архитектуре сцены, настоящей, а не иллюзорно создаваемой из полотна и рам в тесной «коробочке» сцены, Выспяньский видел единственную возможность для постановки «Ахилла» или «Возвращения Одиссея». В письме к Адаму Хмелю из Бад-Халле он пишет 6 августа 1904 года, то есть спустя несколько месяцев после ссоры с Котарбиньским:

«Любезный друг!

Я вижу, вижу эти лица,
не отрываясь, в них гляжу,
знакомая мне вереница,
я их в театре нахожу.

Театр мой, какой огромный...
Какая высь, какой простор...
На сцену устремляю взор,
забившись в уголок укромный.

.

Их слушаю и все гляжу —
знакомая мне вереница:
в мечтах предстали эти лица,
я их в театре нахожу».

Для этого «театра огромного» Выспяньский написал гомеровские драмы.

«ТЕАТР ОГРОМНЫЙ» И ГОМЕРОВСКИЕ ДРАМЫ

Увлечение Гомером, нашедшее столь сильное выражение в «Акрополе» и «Ноябрьской ночи», приобрело особую силу, когда Выспяньский в 1902 году вернулся к «Илиаде». В декабре того же года он заключил договор с фирмой Альтенберга на выполнение иллюстраций к новому изданию «Илиады», что, естественно, ввело его в сферу гомеровских мифов. В апреле 1903 года, когда впервые ставилась драма «Протесилай и Лаодамия», Выспяньский, работая над костюмами и декорациями, изучил работу Гельбига «Das Homerische Epos». Все это подсказало ему замысел драмы, посвященной Троянской войне. Здесь во всю силу прозвучала страсть к интерпретации произведений, которой поэт поддавался всегда, когда какая-либо тема овладевала его фантазией. Работу над драмой, которая первоначально называлась «Ахилл», а затем была переименована в «Ахиллеаду», поэт начал в марте 1903 года. Работа над пьесой затянулась вплоть до декабря, поскольку начало года ознаменовалось рядом других интенсивных занятий в самых различных областях творчества. В январе Выспяньский выпустил «Освобождение», в феврале работал с театром над постановкой этой пьесы, в марте начал писать «Акрополь», в апреле завершил «Болеслава Смелого» и работал над сценическим оформлением «Протесилая и Лаодамии», в мае ставил в театре «Болеслава Смелого», в июне готовил эту пьесу к печати и одновременно работал над иллюстрациями к «Илиаде». И лишь в июле, после отъезда на лечение в Рыманув, он получил наконец возможность для спокойной работы. Письма к Адаму Хмелю из Рыманова полны упоминаний о троянской драме.

13 июля он писал: «При мне «Ахилл», и я брожу то по Рыманову, то по Трое», 21 июля: «Ахилл» очень продвинулся», 25 июля: «Не так-то легко охватить все определенной архитектуроникой». Когда месяц спустя Выспяньский отправился в Италию, в Венецию (именно тогда он, вероятно, еще раз увидел амфитеатр в Вероне), при нем была рукопись драмы, и прекрасная сцена Менелая пад морем, очевидно, была создана на Лидо, на берегах Адриатики. В начале ноября у него наступило резкое ухудшение здоровья, и лишь в начале декабря он подписал рукопись к печати. 24 декабря 1903 года драма появилась в книжных магазинах.

«Ахиллеада» полна размышлений об ответственности личности за свои поступки. Эпический прообраз драмы обуславливал многосюжетную композицию (вероятно, именно поэтому поэт сетовал на трудности в построении архитектоники пьесы), но в то же время конструкция произведения, основанная на последовательности картин, позволяла создавать контрасты истин, которые выражали различные персонажи драмы. Выспяньский не придерживался точно версии Гомера, он дополнял ее сюжетами «Троила и Крессиды» «*Ephemeris belli Troiani*» и Диктиса с Крита, но изменения фабулы здесь не играют существенной роли, поскольку автор прежде всего хотел показать моральную правду обоих борющихся народов. Продолжая мотив вмешательства сверхъестественных сил в дела людские, он в то же время выдвигает большие требования к ограниченному таким образом в своих деяниях человеку. Хотя Ахилл не в состоянии изменить своего предназначения, в нем происходит все же моральная метаморфоза, которая воздействует и на людей из его окружения. Ахилл сознает правду Гектора и уважает неприятеля, но не может отвести хода событий. Он носит доспехи, дар Гефеста, божественного кузнеца, и «есть в тех доспехах такая сила, что отказываются они служить тому, кто хотел бы творить зло». Ахилл понимает, что Атриды напали «как коршуны» на город, который защищает Гектор, «муж над мужами», человек с сердцем «невинным правотой», и отдает себе отчет, что «убитые мною — невинны и что в этих деяниях бездеятельные — благородны». Он не хочет сражаться с Гектором:

«Нет, я не стану с Гектором сражаться,
я ощутил сегодня сердцем в яви:

.....
предательскою сетью он опутан,
ометан он разбойничью кликой
с Парисом во главе. Душой великой
он всех их перерос, и эта мощь души
велит мне чтить его — сомненья, Зевс, реши!»

(Акт I)

Трагизм Ахилла заключается в том, что от его руки должен погибнуть человек тех же духовных качеств, что и сам он. Благодаря этому современному взгляду на трагедию Ахилла из гомеровской старины выделяется образ вечного человека с его страданиями, победами, поражениями, доступными современному пониманию. Антагонистом Ахилла выступает Одиссей, кровавый, жестокий, коварный.

«Ахиллеада» проникнута настроением беспокойства, рожденного размышлениями над человеческой судьбой, над границами свободы

действий. Выспяньского пленила языческая сила жизни, его драмы наполнены культом героического подвига, наивысший закон для него — власть жизни (Болеслав Смелый, Иаков из «Акрополя»). Но в то же время его волнует конфликт сил жизни с миром христианских моральных норм (он пытается примирить их в финале «Акрополя»). Герои драм Выспяньского живут в мире, в котором идет неустанная борьба между действиями людей и моралью. На это обращает внимание С. Бжозовский:

«Ахиллеада» родилась из сомнений, разбуженных «Освобождением», из тех проблем, которые оно ставило поэту как факт свершившийся. Ахилл и Гектор борются за власть для своих родов, гибнут за них, хотя они им уже чужды и отвратительны [...] Не является ли борьба за жизнь ошибкой? Не является ли мысль отшельницей, бессильной перед лицом жизни, не должна ли она отказаться от всякого влияния на судьбы рода людского? Выспяньский углубляет проблему в двух диаметрально противоположных образах — Афродиты-Елены и Лаокоона. Я буду жить вечно, говорит Афродита, я дух, который пылает телом, я буду неустанно порождать стихии, и вечно будет продолжаться жизнь. Если вы не придадите ей облик вашей мысли, она будет вам чужой, враждебной и отвратительной. Посмотрите, вот Лаокоон, который уже утратил всякую власть над жизнью, который знает, что он уже ничего не свершит [...] Устранитесь от жизни, и вы станете ответственными за тот мир, в котором «на развалины» дел человеческих «придут страшные медузы». Все есть деяние, вы должны браться за дело, даже зная, что оно обернется вишой. Иметь героическое мужество быть виновным перед судьбой»¹.

«Ахиллеада» состоит из двадцати шести сцен, в которых постоянно меняется место действия. Отдельные сцены происходят в шатрах Агамемнона, Диомеда, Менелая, Аякса, в домах Приама и Гектора, над Скейскими воротами, в Святыне Илиона, на корабле Одиссея, над Скамандром, у моря, под стенами Трои, на стенах Илиона. Очень зрелищна сцена «Над Скейскими воротами», композиция которой близка троянской сцене «Акрополя», тем более что здесь тоже фигурируют Парис и Афродита-Елена. В сцену автор ввел музыку и балет: «Парис сидит на крепостной стене. Хор девушек танцует перед ним среди воткнутых в землю ножей. Музыканты сидят на земле, под стенами [...] Афродита спускается по лунной дорожке, в плаще из мерцающих звезд. Парис смотрит на нее [...] обнимает, целует, обнявшись они уходят в город».

Контрастом этой лирической сцене звучит страшная сцена с Лаокооном в Святыне Илиона. Она происходит во мраке ночи. Лаокоон сторожит Святыню, в которой находится гроб его сыновей, ведь живущие в колодце змеи — его дети. Когда Троиц со свитой удаляется,

«Лаокоон закрывает ворота [...] подходит к колодцу, бросает в него камень, становится на колени, лицо его в тревоге, он прижимается лицом к земле, лежит, окаменев от тревоги. После долгой паузы над каменной кладкой колодца во мраке колышутся две большие, мерцающие головы: змеи».

Бёклиновский характер имеет, пожалуй, лучшая в пьесе сцена — Ахилл над Скамандром. «Ахилл, сторбившись, сидит на обрывистом берегу, смотрит в воду и слушает ее». Он сидит в позе, в которой его изобразил Выспяньский на иллюстрации к «Илиаде», и набегавшие волны говорят ему, что он не вернется на родину, что здесь ему суждено победить и погибнуть. Но в то же время волны утешают его и духе философской мысли «Ахиллеады», веры в палингенез. Волны говорят ему:

1. Жизнь твоя не закончится одним бытием.
2. Духом будешь блуждать ты по звездным пространствам.
3. За новый труд возьмешься, новую жизнь начнешь
-
9. Пробудишь новые народы для силы и деяний».

(Сцена XIV)

Размышляя о смерти, Ахилл мысленно возвращается к пережитой любви, и вот волны приносят ему тело Пентесилеи, которую он на миг воскрешает поцелуем, чтобы вновь отдать реке, потому что сердце его уже перестало любить земной любовью. В сцене девятнадцатой он беседует о своем предназначении с матерью, Фетидой, окруженной хором nereид. Появление «серебристой» богини — это только грезы Ахилла: «Как мгла развеялась — это мысль только моя». Из уст матери Ахилл слышит, что, вопреки его воле, от его руки погибнет первый из мужей Трои.

В драме проходит сцена прощания Гектора с женой, потом ряд батальных сцен и среди них та, в которой Ахилл побеждает Гектора, чтобы исполнить приговор судьбы.

После боя Ахилл тоскует в ожидании той минуты, когда он уйдет в страну избавления. За ним на колеснице Автомедона прибывает Паллада в черных доспехах с серебряной эгидой. Ахилл вступает на колесницу, представляя, как он в колеснице, управляемой Палладой, словно Аполлон помчится в небо. Колесница трогается, кони в бешеном беге трижды проносятся вокруг костра, на котором должно быть сожжено тело Патрокла, колесница опрокидывается и разбивается. Дело уничтожения Трои довершит антагонист Ахилла — Одиссей, который въедет в ворота города на деревянном коне, изображая Посейдона (здесь поэт вводит мотив краковского Лайконика, мотив польского фольклора). Вслед за Одиссеем в город вступает армия переодетых ахейцев, сопровождающих Посейдона. Ошеломленные тро-

янцы отступают. На развалины Трои по лунной дорожке в одеянии из звезд опускается Афродита, она ищет, призывает Париса, грозит окружающим, что «мир огнем затопит». Все в ужасе падают на колени, лишь Менелай узнает в Афродите Елену.

Следующей переработкой гомеровских сюжетов было «Возвращение Одиссея», драматургическая интерпретация «Одиссеи». «Возвращение Одиссея» основано на содержании последних песен «Одиссеи». Особенно подробно разработан мотив смерти Одиссея, описанной в погибшей «Телегонии». Поэт работал над этой драмой одновременно с подготовкой к печати исследования о «Гамлете», в 1904 году. Он намеревался написать трилогию об Одиссее, и «Возвращение Одиссея» — это, вероятно, последняя часть трилогии, охватывающей «Телемахию» (поиски Одиссея его сыном Телемахом), «Феаков» и «Возвращение Одиссея». Стремление Выспяньского возглавить краковский театр и связанная с этим подготовка репертуара привели к тому, что он забросил работу над новыми частями трилогии. Драма, подготовленная к печати в 1905 году, из-за конфликта с университетской типографией была опубликована лишь в 1907 году.

В драме об Одиссее Выспяньский тоже отходит от традиционного понимания гомеровского мифа и заполняет пьесу рассуждениями на тему моральной ответственности человека. Справедливость, доказывающая существование высшего порядка, определяет Одиссею самую страшную из кар, вечные скитания. Главная проблема драмы — намеченная в «Болеславе Смелом» и «Ахиллеаде» проблема борьбы между действием и моралью; на сей раз она разрабатывается как тема ответственности каждого человека за зло, которое он совершает и которое происходит вокруг него.

Поэт ввел в драму мотивы, которых нет у Гомера. В последнем эпизоде гомеровского эпоса, охватывающем события после возвращения Одиссея на Итаку, Одиссей после долгих и полных приключений странствий появляется дома, никем не признанный, в облике нищего. Он терпеливо сносит преследования женихов до момента победы в стрельбе из лука. Победа дает ему право на руку Пенелопы, и он остается в собственном доме вместе с супругой, имея в перспективе счастливую старость и спокойную смерть. Такое будущее предсказывает ему Тиресий. Новое странствие, ожидающее героя, в гомеровском эпосе трактуется как мало значащий эпизод. Гомеровская фабула в качестве главного мотива всех действий Одиссея подчеркивает его тоску по родине и любовь к жене.

В «Возвращении Одиссея» Выспяньского Одиссей раскрывается уже в борьбе с отцом. За незаконную попытку захватить власть боги ниспосылают ему проклятие — страстное желание убить отца. Страх перед осуществлением проклятия гонит его из Итаки, однако, по Выспяньскому, это проклятие — не наложенное извне наказание,

в свойство психики героя, оно коренится в нем самом. Инстинкт отщепенства перерастает в нем в потребность убийства, его участие в Троянской войне полно кровавых, жестоких и коварных деяний. Сознание справедливости возмездия и проклятия людей, обиженных им, заставляют его ожидать наказания за совершенные преступления. Может, тоска, а может, и желание вновь помериться силами с судьбой приводят его опять на Итаку, хотя он и боится этого возвращения:

«Издалека плыву, не ведая тревог,
перед разливом вод, перед разверстой бездной,
смущает мой покой лишь берег мне любезный —
злодейства семя там, там вижу я вину,
там, опознав себя, себя же прокляну».

(Акт I)

Страдания Одиссея проистекают из осознания совершенных преступлений, но освободить от этого чувства его может только новое преступление. Одиссей почти сразу же после осуждения собственных действий убивает невинного, безоружного слугу. Успокоение приносит ему подготовка к резне женихов. И этот момент Выспяньский интерпретирует иначе, чем Гомер, хотя он содержит события, аналогичные описанным в «Одиссее». Стрельба из лука у Гомера доказывает превосходство подлинного героя, он карает мерзавцев, желавших лишить его жены и сына и унижавших и преследовавших его самого. Испытание заключается в том, что стрела должна пройти сквозь двенадцать колец. У Выспяньского актом, который должен доказать мужество Одиссея, становится убийство многих людей. Пенелопа узнает мужа и предвидит его победу не в стрельбе из лука, а в кровавой борьбе с женихами, ведь в Итаке Одиссей и кровавое деяние мыслятся как одно целое, и все, кто его знал, догадались о его присутствии по совершенным убийствам. В драме никто не выполняет требования Пенелопы о честном соревновании, первый же из женихов, берущий лук Одиссея, целится в соперника. Среди общего замешательства за оружие хватается Одиссей, чтобы сеять смерть среди собравшихся. Тут нет разделения на справедливого героя и злых врагов. Одиссей такой же, как и они, только более смелый, более беспощадный и более последовательный в своем стремлении к цели. Герой Гомера выделяется ловкостью во владении луком, герой Выспяньского — в убийстве людей. У Гомера он завоевывает право на брак, в драме же — право на власть, которую ему обещает Пенелопа. Каждое из деяний Одиссея в драме имеет преступный аспект, даже участие в завоевании Трои, которое принесло ему славу, но оставило ощущение «кровавых рук» и «проклятой души». Победа над женихами — тоже прежде всего преступление, так ее оценивают сам

Одиссей, Телемах и Лаэрт, но герой решается на эти поступки и сам несет за них ответственность. История Одиссея в драме Выспяньского становится драмой власти и даже, более того, драмой активной позиции в жизни.

Образ Одиссея дополняется образом молодого Телемаха. Перед ним на выбор два пути: либо смириться с существующим положением вещей и сносить мятарства, либо попытаться переделать окружающий мир на собственный лад. Он выбирает второй, ведущий его по пути Одиссея:

«Ты правил, как тиран,— и я тираном буду!
Деяния и жизнь в согласье быть должны.
Злодейства не боюсь — и не страшусь вины!
О мщенье думаю, и я добуду мщенье.
Души в деяниях увижу воплощенье».

(Акт I)

«Возвращение Одиссея» считается критиками одной из самых трагических и пессимистических драм Выспяньского. Возможность выбора лишь между низостью бездействия и величием, связанным с преступлением, страдания, проистекающие из разлада между преступным инстинктом и инстинктом моральным, создают страшную картину мира, несколько смягченную последним актом драмы. Страдания, с еще большей силой овладевшие Одиссеем после убийства женихов, приводят его к бегству из дому. Он приходит на пустынную скалу над морем, видит в море корабль, зовет гребцов, но, когда корабль приближается к берегу, с ужасом замечает, что это «адская ладья», без весел, без кормила, безмолвная Харонова ладья. Голоса сирен зазывают Одиссея в нее. Обманчивое счастье появляется перед ним в облике Калипсо, но, когда Одиссей бросается к ней, она исчезает. За горизонтом моря он видит ясное пространство и, вглядываясь в него, восклицает:

«Там, там Итака! Там... предел, граница!
Там, там отчизна — сын мой и жена,
отец... там... жизни песнь завершена!»

(Акт III)

Он бежит к морю, сирены обещают ему новую жизнь и бессмертие:

«Жизнь новую начав, начнешь свой новый труд...
Жизнь обновленную... еще раз... многократно».

(Акт III)

Одиссей хочет вернуться, но его окружают видения преступлений, совершенных во время взятия Трои. Он ползет по берегу, видит Гермеса, стоящего в таинственной ладье, понимает, что это ладья мертвых, пытается ее задержать, «бежит в море — молния — гром — буря». Тело Одиссея вечно будет блуждать по волнам.

Призраки и видения, преследующие Одиссея в эпилоге драмы и ассоциирующиеся с эпизодами долгих странствий, позволяют трактовать этот акт как символическое обобщение картины скитальческой жизни, долгого, бездомного блуждания. Сирены не обещают Одиссею конца странствий, но велят искать спасения от страданий и зла в самом себе, дают ему искру надежды:

«Все дальше, дальше... над пучиной путь...
ты мчишься... манит берег отдаленный...
Скитанье — твой удел, скитанье — это суть,
мысль быстрая — вот меч твой заостренный».

На подтекст, связанный с польскими проблемами, обращает внимание Гжимала-Седлецкий в статье о Вышнянском: «Возвращение Одиссея» позволяет поэту подогнуть к греческому содержанию польское видение [...] Волна, отгонявшая людей все дальше от Итаки-родины, была польской эмиграцией. Здесь родились чувства и философия скитаний».

Во всей композиции третьего акта «Возвращения Одиссея», равно как и в «Ахиллеаде», ощущается выход за рамки театральной техники и даже техники интегрального театра, которой Вышнянский оперировал в других драмах. В беседе с Адамом Хмелем он признавался, что видит свою «Ахиллеаду» только на сцене с поворотным кругом (которого в то время в Польше еще не было). Однако техника постановки «Ахиллеады» ассоциируется, скорее, с кино, а сама драма напоминает киносценарий.

«Возвращение Одиссея» было написано в течение трех дней. В своей записной книжке 29, 30 и 31 декабря поэт записывает: «Пишу первый акт «Возвращения» и начинаю второй», на следующий день: «Пишу второй акт «Возвращения» и начинаю третий» и на третий день: «Пишу вторую часть третьего акта «Возвращения Одиссея». Премьера драмы должна была состояться в 1907 году в краковском театре, директором которого в то время был Людвик Сольский, а литературным руководителем Адам Гжимала-Седлецкий. Шпитцар уже сделал макет декорации третьего акта, и Вышнянский был им доволен. Однако постановка пьесы не была осуществлена. Первое представление «Возвращения Одиссея» состоялось лишь 24 ноября 1917 года в краковском театре, в постановке Сосновского, который исполнял также роль Одиссея. Четырнадцать лет спустя Ирена и Тадеуш

Бирские возобновили драму на келецко-радомской сцене. Еще долго ждала своей премьеры «Ахиллеада». Первое представление состоялось 13 ноября 1925 года в Театре имени Богуславского, в постановке Леона Шиллера, для которого постановка «Ахиллеады» была одним из пунктов реализации идеи «театра огромного». Шиллер попытался сделать пьесу более компактной путем деления ее на четыре части и некоторой перестановки отдельных эпизодов. Бой-Желенский упрекал эту постановку в излишней зрелищности в ущерб текстовой стороне произведения. В Кракове в режиссуре Сосновского 7 декабря 1928 года было поставлено лишь четырнадцать сцен драмы. Только через сорок лет, в 1968 году, «Ахиллеада» вновь вернулась на сцену, в постановке познанского театра.

Выспяньский сознавал трудности постановки «Ахиллеады», однако считал возможной ее постановку в краковском театре. Для античных трагедий, произведений Софокла, Еврипида и Эсхила, а также для собственных парафраз типа «Ахиллеады» и «Возвращения Одиссея» он разработал новую архитектуру сцены. Для греческой драматургии он хотел построить «театр огромный», греческий амфитеатр. Мечты о создании такого типа сцены соучествовали его творчеству с давних пор, а в 1904—1905 годах стали, казалось бы, более реальными в связи с проектируемой застройкой Вавеля. Выспяньский мысленно разместил амфитеатр на склоне холма, над Вислой, взяв за образец театр Диониса в Афинах. Могло здесь сказаться и воспоминание о театре в Вероне, впрочем, в Польше тоже был аналогичный театр в Лазенках. Сведения о ставших очень популярными с конца XIX века спектаклях под открытым небом в Ниме, Безьере, Беркли в Калифорнии, в Обераммергау давно уже стимулировали поэта в его поисках места, где бы он мог осуществить свой проект. Он видел, например, естественную сцену для открытого театра на Погулянке во Львове или над озером Чарны Став в Закопане. В обоих известных проектах застройки Вавеля театр прекрасно вписывается в пейзаж Вавельского холма, он обращен к Висле, перед ним открывается вид на окрестности, Татры и Бабью Гору. Амфитеатр рассчитан на семьсот мест, вырубленных в скале, он опирается на юго-западный склон холма, сцена располагается у подножия склона. План театра был создан по принципу двух концентрических кругов, так что половина большого круга служит зрительным залом, а меньший круг с вписанным в него квадратом образует сцену. В соответствии с принципом, что «лучше скопировать старую вещь, чем плохо сделать новую», он замыслил сделать сцену по образцу флорианского Барбакана, в котором он видел модель для сцены. Вечером 24 марта 1905 года он записал в своем дневнике: «Вечером komponую круглую башню, вроде флорианской, у подножия Вавеля, с амфитеатром». Сцена с тремя уровнями имела форму полукруга, окруженного на-

лонной площадкой на высоте верхнего уровня, ниже находился прямоугольный просцениум, внизу — окруженная балюстрадой оркестровая яма, вокруг которой художник поместил дорожку, напоминающую дорожку для вольтижировки в цирке. Дорожка, окружавшая сцену, частично находилась под ней. Если посмотреть на рисунок, относящийся к 1905 году и изображающий проект театра с мчащейся по дорожке колесницей Ахилла, то становится понятным, как Выспяньский мыслил решить все проблемы постановки «Ахиллеады», которые в обычном театре-коробке реализовать было невозможно. Стремление поэта к монументальным решениям нашло здесь самое полное выражение. Именно такую сцену, «театр огромный», он хотел создать для античных пьес, ибо для него это было возвращением к самой благородной форме сценического оформления, какой для греческой драмы были архитектура и пейзаж. Но и этот театр остался unrealized.

Выспяньский очень тяжело переживал свое — тогда уже второе — поражение в театре. В августе 1905 года в письме к Ляку из Бад-Халла он с большой горечью писал: «Вы спрашиваете, что будет с реставрацией Замка? Будем... наблюдать... Театр получил Сольский. Ввели я тоже не получу. Остается вопрос, не будет ли желательным, чтобы я для большего удобства и спокойствия в самое ближайшее время умер?»

В проекте греческого амфитеатра чувствовалось стремление поэта выразить «синтез искусств»: живописи, танца, пантомимы, музыки и поэзии в архитектурной форме, наиболее соответствующей им, дающей максимальные возможности для обращения к зрителю. Хотя Выспяньскому и не позволили реализовать проект, все равно в его ремарках к пьесам сохранился построенный им театр — Театр Огромный.

БОРЬБА ЗА ТЕАТР

Каждая из драм Выспяньского имеет новаторские черты в своей драматургически-постановочной концепции. Часть своих размышлений о театре поэт включил в работу о «Гамлете». В 1904 году к нему как-то зашел один выдающийся польский актер с просьбой обсудить роль Гамлета, которую он в то время готовил. Мечтая сыграть ее, он искал у Выспяньского советов и указаний. Из размышлений об актерском искусстве и его миссии, о пьесах Шекспира и постановке трагедии о принце Датском и родилась работа Выспяньского о «Гамлете», изданная в 1905 году под названием: «The Tragical Historie of Hamlet Prince of Denmark By William Shakespeare. По польскому тексту Юзефа Пашковского только что прочитанная и обдуманная».

Ст. Выспяньским». Это — собрание глубочайших истин о сущности театра и в то же время кредо поэта в области искусства театральной постановки. Он посвятил свою работу:

«Польским актерам,
людям, действующим на сцене,
на пути через
лабиринт,
называемый
театром,
назначением которого
как прежде, так и теперь
было и есть
служить
как бы зеркалом природе,
показывать
добродетели собственные ее черты,
злобе живой ее образ,
а миру и духу века
их обличье и их клеймо».

Когда Выспяньский пишет об актерам, в его словах звучит преклонение перед теми, кто раскрывает драматургию, и восторг перед гипнотической силой театра.

«Вот я на сцене: во дворе замка Макбета
в Инвернесе. Много народу. Светло.
Занавес опущен, и из-за него
слышна музыка, исполняемая во время антракта.
Люди спешат. Уже скоро, через пару минут начнется.
И вдруг входит леди Макбет, она идет навстречу мне.
Идет смелым, решительным, энергичным шагом;
Она уже приняла какое-то решение.
Получила письмо о предполагаемом прибытии Дункана.
Я сразу же снял шляпу и поцеловал
ее руку.
Ее руку, руку леди Макбет. — Никто не в состоянии
убедить меня, что это была не леди Макбет —
а Моджеевска.

.....
Но с врачом, с врачом безумной леди
Макбет мы были хорошо знакомы и говорили
с ним о леди Макбет, ее необычном поведении,
обсуждали каждое ее движение, каждый жест. Возможно,

кто-то захочет убедить меня, что мы говорили о необычном таланте Моджеевской. Нет, мы говорили о странном помешательстве леди Макбет».

Шекспир был юношеской страстью Выпянского и, подобно Матейке, врос в мир его творческого видения с самых ранних лет. Поэт в двенадцать лет знал все пьесы Шекспира. Позже он имел возможность видеть их в разных постановках, начиная со спектаклей краковского театра, мюнхенских постановок на специальной шекспировской сцене и кончая дрезденскими и парижскими постановками. Работа о «Гамлете» тесно связана с театральной деятельностью поэта, и хотя тема ее — «Гамлет» и Шекспир, она представляет собой ключ к произведениям Выпянского, поскольку проистекает из его наблюдений за собственным творчеством, опирается на его произведения и предлагает решение многих постановочных проблем, исходя из личного театрального опыта. Когда он говорит о роли, которую Шекспир отводил театру, он выражает собственное театральное кредо: «Архитектура, живопись и драматургия, связанные воедино, раскрывают чувствам зрителя, миру и духу времени их обличье и их клеймо». В этих словах символ веры Выпянского в театр.

Работа о «Гамлете» подводила итог опыту поэта, заставила его по-новому взглянуть на театр, породила новые концепции сцены. Совершенство каждого театра должно заключаться в абсолютной слитности идеи произведения со сценическим воплощением — вот основная мысль его рассуждений. В самом начале работы он пишет:

«Чрезвычайно ошибочным было бы мнение, будто Шекспир, работая над драмами, думал о сцене, о подмостках, об эстраде и тому подобном. Ничего подобного [...]

Он писал и обдумывал произведения, следя за содержанием и логикой и местом действия подлинных событий пьесы.

И актера и автора интересовала ТРАГЕДИЯ, их интересовала драма, интересовала СУДЬБА ЛЮДЕЙ, тех людей, о которых говорила трагедия.

Сцена *с л у ж л а* для того, чтобы их показывать.
Сцена и есть для того».

Анализируя далее произведения Шекспира, Выпянский высказывает убеждение, что английский драматург

«всегда имел в виду

действительность,

и люди его пьес вращались в его воображении

на реальной почве,
великолепно известной Шекспиру.
Отсюда в его пьесах нет никакого обмана.

В этих словах звучит собственное кредо автора, его личная убежденность в том, каким должно быть драматическое творчество. Вот вывод, к которому он приходит, анализируя творчество Шекспира:

«Произведение написано так, что никакая самая глупая декорация не в состоянии убить текст. Более того: этой декорации может вообще не быть, и драма ничего не потеряет, и впечатление будет то же самое».

Этот вывод служил ему утешением в борьбе за сценическое воплощение его произведений.

Иронизируя над наивным реализмом и стремлением к «антикварности» при постановках пьес Шекспира, Выпяньский предлагает инсценировать его драмы в условиях и обстановке, хорошо известных постановщику. И здесь он выдвигает свое удивительное предложение сделать местом действия «Гамлета» Вавель. Поэт старается обосновать это предложение так, что сразу же становятся понятными его попытки «окраковячивания» Трои:

«Ведь когда он писал трагедию замка Гамлетов в Эльсиноре, он имел в виду какой-то существующий замок. Какой же?

Этого не узнать никогда; даже после самых долгих поисков не известно ничего, что позволило бы догадаться и найти.

Поэтому эти поиски можно совсем закончить.

И, например, если эта трагедия должна играть у нас, в Кракове [...]

какой замок вам приходит в голову?

По какой же галерее «часами привык прогуливаться» принц Гамлет? [...]

Вы видите его; вот он идет с книгой в руке по верхней галерее королевского дворца Ягеллонов.

Вы видите его: в полночь он подходит к караулу, где его ждет друг Горацио на террасах

Вавеля около Любранки, вблизи замка Казимира, и туда приходит призрак!..»

В заключительной части своего исследования о «Гамлете» Выпяньский предлагает оригинальную концепцию, развивающую прин-

цпы шекспировской сцены. Это было специфически архитектурное решение, позволяющее играть шекспировскую трагедию в небольшом двухчасовом спектакле, причем так, что излишней становилась всякая машинерия для смены декораций. Поэт прежде всего пытается реконструировать оригинальную шекспировскую сцену. Он представляет ее как разрез замка, поделенного на семь мест действия, расположенных на трех ярусах. Такая схема сцены опирается на архитектуру елизаветинского театра. Выспяньский, однако, отходит от традиционного решения, поскольку в этих семи помещениях устанавливает еще несколько колонн, создающих легкую, ажурную конструкцию, которая изменяет свой облик при помощи гобеленов, играющих роль занавеса для различных мест действия. Такая конструкция сцены позволяет ускорить темп спектакля, вместо того чтобы менять композицию трагедии или сокращать ее текст, что практиковалось в то время в театрах. Большинство сцен «Гамлета» должно было происходить в нижней галерее, в центре, затем действие переносилось поочередно в покои на верхних и нижних ярусах, и зритель вместе с актерами как бы совершал «прогулку по Эльсинору», по различным местам действия симультанной сцены. Замысел Выспяньского близок к позднейшей концепции Пискатора, и особенно к экранизации «Гамлета», осуществленной Л. Оливье.

Для Выспяньского его проект постановки «Гамлета» явился в определенной степени переломным: он отказывается от методов, используемых им прежде при компоновке сценического пространства, и пытается оперировать новой конструкцией сцены.

Все это было связано с репертуарным планом, который он разрабатывал, намереваясь занять пост директора краковского театра. Несколько месяцев спустя после опубликования работы о «Гамлете», 19 февраля 1905 года, он решает принять участие в объявленном тогда конкурсе на замещение должности руководителя краковской сцены. В интервью, данном представителю газеты «Нова реформа», Выспяньский сказал:

«Лучше программу практически осуществлять и лишь потом констатировать, как обстояло дело [...] Однако, если бы кто-нибудь захотел иметь данные о направлении моего театра, он мог бы сделать определенные выводы из того, что я уже сделал для театра, и уже на основании этого убедиться, добился ли я художественных успехов в том или ином направлении. [...] У меня нет практического опыта руководства, и если это приведет к тому, что я не получу театра, то и это не остановит меня в моей деятельности. Руководство театром помогло бы мне в развитии этой деятельности»¹.

Несмотря на эти опасения, Выспяньский все же надеялся, что руководство краковской сценой перейдет в его руки. В течение нескольких месяцев, то есть со дня объявления конкурса и до 11 мая,

когда вопрос был окончательно решен, он с присущей ему добросовестностью готовил репертуар «своего театра», в котором серьезное внимание намеревался посвятить Шекспиру, причем именно в новом сценическом решении, разработанном им в исследовании о «Гамлете». Репертуар должен был включать семь трагедий Шекспира («Кориола», «Антоний и Клеопатра», «Король Лир», «Макбет», «Ромео и Джульетта», «Ричард III» и «Юлий Цезарь»), «Клеопатру» Норвида, «Иридиона» Красиньского, «Балладину», «Кракуса» и «Бенёвского» Словацкого, «Королеву» Фаленьского, «Стойкого принца» Кальдерона и «Саломею» Уайльда. Папка с рукописями, озаглавленная «Театр», содержала материалы, касавшиеся постановки многих пьес и их сценического оформления. Подробнее всего был разработан «Юлий Цезарь», но этот материал пропал. По сведениям Гжималы-Седлецкого, сценарий и схематические наброски декораций свидетельствовали о совершенно новом и необычном решении спектакля. Несмотря на то, что в пьесе восемнадцать сцен и каждая сцена имеет свою декорацию, Выспяньский не изъезл (вопреки театральной традиции того времени) ни одной сцены. Он разделил трагедию на три части, для каждого акта сделал постоянные кулисы, а изменение места действия достигалось с помощью стильного гобелена. В то время как Крэг, например, считал, что в связи с обилием мест действия пьесы Шекспира являются собой скорее литературу, чем театральный материал, Выспяньский был убежден, что в пьесах величайшего мастера театра нет ничего лишнего, и, будучи противником сокращения пьес Шекспира, искал иного выхода. Если бы поэту было позволено возглавить краковский театр, то пьесы Шекспира дождались бы в Польше оригинальных и изобретательных постановок, кто знает, может быть, и лучших в Европе.

Борьба за театр продолжалась. Для Выспяньского пост директора театра был наилучшим выходом из положения, на которое он сам себя обрек, отказавшись от сотрудничества с театром. Краковская общественность с нетерпением ожидала появления драм Выспяньского на сцене; в книжных магазинах их буквально расхватывали. Л. Шиллер вспоминал: «Каждое извещение о поступлении в книжные магазины его драм трактовалось как премьера. Эти извещения, напечатанные любимым шрифтом Выспяньского и в установленной им типографической форме, выполняли функцию театральных афиш. Лишь только их расклеивали в городе, как публика словно в театральную кассу мчалась в книжный магазин Гебетнера на Рынке и расхватывала новинку. Сразу же появлялись обширные рецензии, в центрах интеллектуальной жизни читались лекции, кипели дискуссии. А театр угасал мрачно и некрасиво»².

Отголоски борьбы за театр сразу же встречали отклик в редакциях газет, еженедельников и ежемесячников. По городу шли разго-

поры о репертуаре, составленном Выспяньским на целых шесть лет и содержащем шедевры польской и зарубежной драматургии. В архиве старых актов Кракова сохранились оригиналы документов, касавшихся контракта на аренду театра, и петиции общества в городской совет, а также письма самого поэта тогдашнему президенту города, доктору Юлиушу Лео.

Проект контракта, разработанный юридической комиссией городского совета, был очень невыгодным для кандидата на должность директора театра; он на каждом шагу ограничивал его деятельность, предусматривая передачу даже самых малых дел на рассмотрение театральной комиссии. Она должна была решать о приеме в театр актеров и их увольнении, о репертуаре, и, как гласил параграф 44, «все решения театральной комиссии [...] категорически обязательны для арендатора. Заключение театральной комиссии, признающее, что художественное направление или игра актеров не отвечает ее требованиям, является окончательным и не подлежит дальнейшему обсуждению».

Неограниченные полномочия театральной комиссии вызвали серьезную оппозицию со стороны Выспяньского, который в своих «Пожеланиях по поводу проекта контракта» не признавал вмешательства комиссии в дела актерского коллектива и репертуар. Он заявил: «Театральная комиссия не может действовать внутри системы театра и его администрации, установленных директором-арендатором, она будет только информироваться об этих делах»³.

Дополнительной трудностью для Выспяньского была необходимость внести высокую сумму денежного залога. У поэта не было таких денег, поэтому он предложил, чтобы городское управление приняло дополнительную правительственную дотацию в размере 12 тысяч крон вместо требуемого залога и выплатила ему эту сумму лишь после того, как он выполнит все обязательства в отношении театра. Однако в последние месяцы кампании он согласился на залог в 20 тысяч, очевидно рассчитывая на общественные пожертвования.

В апреле через своего поверенного, адвоката Скомпского, а также собственным письмом на имя президента Лео он поставил его в известность, что если уплата 20 тысяч крон «является окончательным условием для принятия мной кандидатуры, я готов принять это условие». В предыдущем письме к президенту Лео от 17 апреля Выспяньский соглашался на условие возглавлять театр в течение трех лет с тем, чтобы срок полномочий был продлен на следующие три года «с полной независимостью в руководстве и полной властью во всех вопросах, касающихся театра [...] в целях создания стиля сцены и театра, который свидетельствовал бы о культуре города».

Это требование свободы действий, вероятно, ослабило его шансы на пост директора театра, тем более что президент Лео представлял в

отношении кандидатуры поэта точку зрения краковских консерваторов, которые не могли ему простить выпады против Браницкого во втором акте «Свадьбы», а также выступление против политики аристократии в «Освобождении». Антагонизм между Выспяньским и Тарновским, существовавший со времени написания «Свадьбы», серьезно обострился в 1904 году, когда Тарновский опубликовал в Вене анонимный, но легко расшифровываемый памфлет на поэзию Выспяньского под названием «Чистилище Словацкого». В этом памфлете он, цитируя «Легион», «Свадьбу» и «Освобождение», заявлял, что муки Словацкого в чистилище заключаются в том, что он должен читать новую поэзию, подражающую его произведениям: «Дурной пример дал плоды, со всех сторон множатся бледные копии плодов моего вдохновения».

Политическое влияние Тарновского серьезно повредило поэту в его стремлении возглавить краковский театр. Об этом широко писала пресса, доброжелательно настроенная к Выспяньскому. Заняв неопределенную позицию, не высказываясь ни за, ни против Выспяньского, Лео действовал скрыто по указаниям наместника Галиции, Анджея Потоцкого, кандидатом которого на пост директора был Людвик Сольский. Кроме Сольского и Выспяньского свои кандидатуры выдвинули: Александр Бандровский, знаменитый оперный певец, Эдмунд Рыгер, директор познанского театра, Юзеф Котарбиньский и Юлиуш Бандровский, бывший директор львовского театра. Театральная комиссия городского совета на заседании 5 апреля высказала отрицательное мнение о кандидатуре Юлиуша Бандровского, еще ранее сняли свои кандидатуры Рыгер и Александр Бандровский. Таким образом остались три кандидата: Котарбиньский, Выспяньский и Сольский, причем театральная комиссия на первое место выдвинула Выспяньского. На заседании городского совета 13 апреля советник Валенты Станишевский, член театральной комиссии, представил отчет комиссии, в котором резко критиковалась репертуарная политика Котарбиньского, неправильное распределение ролей и недостатки актерского коллектива. Резкой критике подверглось отношение Котарбиньского «как к пасынкам» к современным польским авторам, таким, как Выспяньский, Рыдель, Жулавский, Мичиньский, Запольска, Шукевич, Фельдман, Оркан. Это привело к ряду конфликтов и разрыву этих авторов с краковским театром. Несмотря на это, театральная комиссия предложила предоставить Котарбиньскому субсидию, для того чтобы он мог руководить театром еще в течение полугода. Глава социалистов Игнацы Дашиньский решительно критиковал Котарбиньского за то, что он при составлении репертуара руководствовался только финансовыми соображениями, зачастую не выплачивал авторам гонорары, заполнял репертуар низкопробными пьесами и непристойными фарсами,

Дашинский напомнил также об отношении Котарбинского к пьесам Выспяньского, о жалобе Жулавского, поданной в суд в связи с тем, что Котарбинский не выплачивал ему проценты со спектаклей. Часть выступления он посвятил нездоровым отношениям, царившим в актерском коллективе. Выступление Дашинского послужило началом кампании в печати против продления срока полномочий Котарбинского. Рыдель в газете «Глос народу», а Фельдман в «Критике» вели ожесточенную борьбу в поддержку кандидатуры Выспяньского, руководствуясь как личной неприязнью к Котарбинскому, так и пониманием новаторства поэта. Фельдман писал в «Критике»: «В Киеве, Вильне, Варшаве и среди поляков в Москве [...] одним из первых вопросов был: «Что подделывает Выспяньский, что пишет, что выставляет?» Только большой художественный дух, заполняющий здание театра, посвященное «национальному искусству», сумеет сломить своей творческой мощью оцепенение, разогнать апатию, снова пробудить в Кракове интерес к театру [...] А такой личностью в наших условиях является только С. Выспяньский [...] Произойдет то, от чего Краков уже отвык, — он снова станет целью паломничества»⁴.

Передадим слово Теофилю Тшчиньскому: «Все, что в истекшем шестилетии было по-настоящему хорошего и ценного в краковском театре, тесно связано с деятельностью Выспяньского. Большой художник требует от нас уступить ему поле деятельности, на котором он хочет служить народу творческой силой своего духа. [...] Долг всех честных людей всячески помогать этим усилиям»⁵.

Гжимала-Седлецкий декларировал в газете «Глос народу»: «Я голосую за него не потому, что считаю других кандидатов недостойными, а потому что Выспяньского считаю лучшим из них [...], и чем выше художник, тем полезнее он для художественного учреждения»⁶.

15 апреля в печати было опубликовано заявление драматургов относительно передачи руководства краковским театром Выспяньскому, которое уже раньше было направлено городскому совету. Заявление гласило: «Краковский театр, призванный служить прежде всего польскому драматическому творчеству, должен получить своего руководителя на ближайшее шестилетие. Лица, решающие этот вопрос, однако, до сего дня не сочли необходимым узнать мнение польских драматических авторов. Не имея таким образом возможности высказать иным путем свое мнение, нижеподписавшиеся авторы заявляют, что: 1) руководство краковской сценой в будущем должно находиться в руках человека, стоящего на вершине художественно-литературной культуры, который бы дал драматическим авторам гарантию, что их произведения будут оценены, должным образом поставлены и будут исполняться надлежащим образом подобранным

персоналом и в сценическом оформлении, учитывающем в декорациях и костюмах стиль данной пьесы. 2) Настоящее руководство городского театра вышеуказанным требованиям не отвечает. 3) Поэтому мы решили не доверять своих работ настоящему руководству городского театра, а также любому другому, которое, не отвечая вышеупомянутым художественным принципам, не встречает в драматических авторах полного доверия. 4) Мы считаем, что художественным требованиям больше всего отвечает на посту директора театра пан Станислав Выспяньский. Станислав Бжозовский, Вильгельм Фельдман, Тадеуш Мичиньский, Владыслав Оркан, Зенон Парви, Станислав Пшибышевский, Люциан Рыдель, Мачей Шукевич, Ежи Жулавский, Габриэля Запольска-Яновска»⁷.

Это заявление было написано еще до выступления Дашиньского. 4 апреля Выспяньский записал в своем дневнике: «Под вечер приходит Мачей Шукевич, позже Фельдман, а потом Люциан Рыдель». Три известных литератора, близкие знакомые Выспяньского и почитатели его таланта, посетили его с целью проинформировать о намерении сделать заявление, в котором они хотели назвать его имя. Выспяньский считал это намерение пагубным для своей кампании, несмотря на это, на следующий день Шукевич принес ему готовый текст заявления. Поэт пригласил 6 апреля Рыделя и Фельдмана, чтобы вручить им собственное письмо: «В том случае, если драматические авторы захотят передать в газеты или какие-нибудь журналы свое заявление относительно краковской театральной кампании, то я отказываюсь ставить свою подпись [...], и мое имя не должно быть нигде упомянуто»⁸.

И все же заявление было опубликовано. Оно явилось как бы ответом на напечатанное двумя днями раньше заявление художников, содержание которого было весьма двусмысленным.

«Ясновельможный пан Президент, — писали краковские художники. — Группа нижеподписавшихся художников, помня о некогда славной традиции краковского театра, обращается к Вам с убедительной просьбой, чтобы при заключении контракта на аренду театра вы оставили за собой право решения следующего вопроса: новый руководитель краковской сцены должен пост художественного режиссера (отсутствие которого болезненно у нас ощущается) доверить кому-либо из художников, имеющих профессиональное образование. Мотивом этой просьбы пусть послужит пример всех европейских театров, среди которых следует упомянуть императорские театры в Вене, где идентичный пост занимает профессор Боллер, деятельность которого представляет одну из интереснейших сторон этой сцены. В надежде на заботу и добрую волю Ясновельможного пана Президента мы вручаем нашу петицию».

Петиция была подписана Мехоффером, Аксентовичем, Ляшчкой,

Станиславским, Унежицким, Щегелинским, Вайсом, Желеховским, Камоцким, Готлибом, Кёнигом, Сихульским, Стройновским, Трояновским, Фабианьским, Бруздовичем, Филипкевичем, Чайковским. Выспяньский считал, что это письмо было направлено против него. Краковская общественность восприняла его иначе, ибо вслед за обоими заявлениями направила в городской совет следующее письмо: «Высокий Городской Совет! Вслед за протестом Советников, вынесенным 13 апреля, а также петицией художников и протестом драматических авторов, опубликованными 15 и 16 числа сего месяца, высказываемся против сдачи театрального здания в аренду панам Котарбинским. Мы хотим, чтобы театр стал художественным институтом и чтобы его возглавил Ст. Выспяньский. Жители города Кракова»⁹.

Под текстом стояли подписи представителей интеллигенции и студенческой молодежи. Общественное мнение требовало немедленного решения вопроса, но президент Лео всячески затягивал его. После письма жителей Кракова кандидатура Котарбинского отодвигалась на задний план, и в то же время энергично, хотя и скрыто действовал Сольский, которого поддерживали наместник Галиции Анджей Потоцкий, а также редакция газеты «Новины». Выспяньского почти каждый день навещал кто-либо из известных литераторов и публицистов, уверенных, что пройдет его кандидатура. В газетах появилось даже сообщение, что Сольский снял свою кандидатуру в пользу Выспяньского, но 17 апреля Сольский опроверг слухи, заявив в прессе: «Слух, будто я снял свою кандидатуру, абсолютно ложен».

Заседание городского совета, которое должно было состояться на неделе перед пасхой (падающей на 23 и 24 апреля), было перенесено на неделю после праздников. На втором заседании предполагалось провести окончательное голосование, но 26 апреля заседание было вновь отменено. В тот же день была подана петиция, подписанная ста пятьюдесятью жителями города, высказывающимися за кандидатуру Выспяньского. Петиция гласила: «Высокий Совет! Нижеподписавшиеся лица, обеспокоенные судьбой театра нашего города, возведенного Краковом во славу «Национального Искусства», обращаются к Высокому Совету с патриотическим призывом, чтобы Высокий Совет учел то обстоятельство, что в минувшем шестилетии наш театр крайне редко стоял на должном художественном уровне, что в связи с этим очень значительный круг лиц, любящих искусство, был лишен этой благородной радости, дающей человеческой душе картину правды и красоты. Мы просим Высокий Совет не допустить, чтобы наш театр продолжал оставаться местом показа спектаклей самого низкого ранга, преподнесенных в виде, не имеющем ничего общего с искусством. То обстоятельство, что среди кандидатов на аренду театра находится Выспяньский, придает большой вес всему делу, и реше-

ние Высокого Совета приобретает в связи с этим чрезвычайно важное значение и будет оцениваться не только современниками, но и потомками»¹⁰.

Письмо заканчивалось призывом, чтобы театр вновь стал «оплотом и колыбелью нашего драматического искусства». В прессе появились новые статьи. Бжозовский, рецензируя работу Выспяньского о «Гамлете», включил в свою статью, опубликованную 29 апреля, следующие слова: «Театр в руках Выспяньского — это Суд божий над душой Польши. [...] Городской Совет должен дать заключение о его кандидатуре? О нет! Городской Совет вынесет приговор только себе. На него смотрит вся Польша».

Как на всю эту кампанию реагировал сам Выспяньский, видно из записей в дневнике, переписки с А. Хмелем, и особенно из писем к Станиславу Ляку, поэту и критику, большому почитателю творчества Выспяньского, автору изданной позже «Монографии о Выспяньском». Ляк находился в то время в Венеции. Выспяньский писал ему раз в несколько дней, некоторые его письма состоят из записей, делавшихся изо дня в день. Из них видно, что поэт с волнением следил за ходом дела, с нетерпением ждал каждой новости, анализировал все материалы, появлявшиеся на страницах печати. Статьи, представлявшиеся ему интересными, он подчеркивал красным карандашом и посылал Ляку с комментариями, иногда полными резких суждений. Так дело обстояло с петицией художников. Прочитав ее в газете, он писал Ляку: «Вот это да! Вечерние газеты опубликовали петицию моих мнимых друзей, петицию, написанную явно по инициативе извне и резко направленную против моей кандидатуры»¹¹.

К письму он приложил вырезку с текстом петиции, подчеркнув фрагмент, особенно задевший его: «доверить кому-либо из художников, имеющих профессиональное образование».

Он, видимо, считал, что коллеги-художники не доверяют ему, опасаясь, справится ли он с оборудованием сцены, он, который стремился перенести в краковский театр величайшие достижения европейского театра, а иногда и опережал его. В письме имеется полное горечи стихотворение, написанное в тот же вечер:

«Воздай вам, господи! Заботы ваши — сцена.

Спешите с помощью, коллеги, вы ко мне.

О дружба тайная, она бесценна —
порывы скрытые мне дороги вдвойне.

Прочь, одиночество! Отныне не должно ты
быть спутником моим. Я понял из письма,
что всякий может петь, когда имеет ноты...

Нет, не о должности я хлопочу,

где мой талантц выгодно оплачен,—
воздвигнуть мысли цитадель хочу,
где каждый камень мыслью обозначен.

.....
Не авторскому самолюбию дань
я требую — хочу нести я службу.
Но там, где — вольный — я служу, я правлю»¹².

Иттуиция и пронизательность Выспяньского позволяли ему превосходно ориентироваться в различных закулисных вопросах, имеющих влияние на борьбу за театр. Может быть, поэтому тон его писем тикой горький и с самого начала в них так мало надежды. 8 апреля он пишет:

«Я совсем не трогаюсь с места, зато они в связи с этим весьма продвинулись, и я считаю, что, хотя все их ходы направлены будто бы в поддержку моей кандидатуры, будто бы они хотят чего-то для меня, однако, по существу, все это шевеление направлено на то, чтобы сбросить мою кандидатуру как угрожающую им. У меня был Шукевич, несколько раз были Рыдель и Фельдман, и в конечном счете — ничего. Был у меня вчера и Сольский, поскольку с позавчерашнего дня остались только две кандидатуры: Сольского и моя. Великолепный разговор с Сольским не принес никакого результата. [...] Очень важна и необходима была эта вчерашняя беседа с Сольским. Я должен был убедиться, что являюсь единственным подходящим кандидатом. Если бы Сольский, которого поддерживает наместник, а возможно, и маршал сейма, не сомневался в своей кандидатуре, он несомненно не пришел бы ко мне. Итак, не выходя из дома, я ежедневно вижу состояние вопроса и все стадии положения дел с моей кандидатурой».

А несколькими строками ниже Выспяньский с горечью замечает: «Очень любопытно, что никому верить нельзя, не надо и не следует»¹³.

На следующий день он снова возвращается к разговору с Сольским: «Второй раз Сольский не пришел, но на третий день прислал письмо, в котором ясно дает понять, что всякое мое участие в качестве руководителя сцены для него неприемлемо. Он обещает мне только то же, о чем говорил и прежде, все почести драматического автора. На это я согласиться не могу, потому что не ради своих пьес я выдвигал свою кандидатуру. Вообще ситуация опасная не тем, что я могу не получить театр, а тем, что, получив его, я могу застать в нем целый легион противников и враждебно настроенных ко мне людей»¹⁴.

Борьба разворачивается в полную силу — сообщает он Ляку в письме от 11 апреля.

«Я получил достаточно финансовых предложений и вчера мог известить Президента через моего адвоката, что залог я внесу и что с ним не может быть никаких осложнений. Так вот, это было принято странно. Совсем не с радостью, а как неожиданная и неприятная новость. Но я считаю это последним официальным шагом во всем деле. Это уж слишком. Вчера, кажется, в театральной комиссии разразилась война, потому что было намерение вообще не выставлять мою кандидатуру», — пишет поэт на следующий день, а 13 апреля с горечью добавляет: «Делаю различные расчеты для сцены и составляю ориентировочные списки. А что, если мне театра не дадут?»¹⁵.

После опубликования заявления драматургов Выспяньский начинает надеяться: «Казалось бы, что понемногу ситуация проясняется, — пишет он 15 апреля. — Сегодня вечером опубликовали обращение драматических авторов, которое я Вам посылаю»¹⁶.

А в письме от 16 апреля добавляет: «После обеда был Президент и сидел до вечера, больше трех часов. Подробно обсудили все, и я лично высказал ему многое, что касается репертуара и моих планов, в ответ на его определенные вопросы относительно этого. [...] Этот визит Президента значит очень много. Теперь Совет должен постановить, что театр беру я»¹⁷.

17 апреля он пишет: «У меня уже есть репертуар первых пяти месяцев. Этой линии я бы придерживался с самого начала. [...] В городе война. Собирают за меня подписи»¹⁸.

В письме от 23 апреля мы читаем: «В театральном вопросе сейчас все затихло. Праздники принесли успокоение. Вчера после обеда и сегодня с утра у меня никто не был, газеты тоже молчат. Зато сразу же после праздников вопрос должен обсуждаться на заседании Совета. [...] Похоже, что мою кандидатуру всерьез кроме меня никто не воспринимает, и похоже, что этой опасности Краков избежит»¹⁹.

В письме от 4 мая: «С пяти часов продолжается заседание Городского Совета. Пожалуй, уже закончилось. Никто не приходит, ничего не сообщает, видно, нечего сказать».

А 6 мая: «Голосование кандидатуру отложили до вторника. [...] В связи с этим еще неизвестно, я или кто другой получит театр»²⁰.

Вопрос с кандидатурой Выспяньского решился на заседании совета 11 мая. Поэт, видимо ориентируясь в ситуации, создающей привилегированные условия для Сольского, за несколько часов до заседания направил в совет письмо, в котором снимал свою кандидатуру: «Ясновероятный пан Президент! Я полагал, что проект контракта — это в конце концов лишь сырье, из которого со временем при обоюдном согласии можно выработать настоящий контракт, удобный особе кандидата. Я полагал также, что проект контракта обсуждался театральной и юридической секциями применительно к особе разных кандидатов. Поскольку возможность сохранения моей

кандидатуры связана с моей особой, с моей личной квалификацией, а обе секции стремятся к уравниванию кандидатов и к тому, чтобы поставить им одни и те же условия, так что до сего дня я не мог и не могу надеяться на желаемые льготы и о возможности таковых по сей день не проинформирован, то я заявляю: понимая, что моя личная квалификация не принимается в расчет и не влияет на исход решения вопроса с театром, я не могу настаивать на моей кандидатуре»²¹.

После снятия кандидатуры Выспяньского остались два кандидата на пост директора театра: Александр Бандровский и Сольский. По окончании закрытого заседания совета на открытом заседании доктор Лео сообщил, что Котарбинский снял свою кандидатуру, а затем зачитал письмо Выспяньского. Слово взял Дашинский. Руководитель краковских социалистов обратил внимание на «странное и возмутительное поведение президиума города Кракова в отношении пана Выспяньского, в котором мы видим гениального директора и реформатора театра. Президиум занял точку зрения, что установленные нормы контракта не могут быть изменены. В то же время в отношении пана Сольского президиум допускает индивидуальные условия. Такая позиция не укладывается ни в какие мерки. Неизвестно, снял бы в противном случае свою кандидатуру пан Выспяньский».

Несмотря на слова Дашинского, повторявшего: «Зачем вы отпугнули Выспяньского?» — и требовавшего открытого голосования, вице-президент Хылиньский провел тайное голосование. Сольский получил 31 голос, Бандровский 13, Выспяньский, несмотря на снятие кандидатуры, — 2 голоса (Дашинского и профессора университета Б. Уляновского). Театр был отдан в аренду Сольскому, которому уже в ходе дебатов, предшествовавших голосованию, были обещаны большие финансовые льготы. Публика, присутствовавшая в зале заседаний и в вестибюле, приняла результаты голосования с большим неудовольствием. Дашинский, упрекая президента в нелояльности, выдвинул предложение, чтобы Выспяньский был приглашен участвовать в театральной комиссии, а также чтобы в театре в летние месяцы было организовано нечто вроде «фестиваля» пьес Выспяньского по образцу Вагнеровского фестиваля в Байрейте. Эта резолюция была принята, однако поэт отказался участвовать в работе театральной комиссии, хотя согласился выставить свою кандидатуру в городской совет. Будучи избранным в совет по списку Демократического комитета, он с жаром взялся за исполнение обязанностей члена школьной секции.

«Новая реформа», орган демократов, в отчете о заседании городского совета поместила следующие слова: «Результаты этих выборов, а скорее, положение с голосами свидетельствует также о том, что в Краковском Городском Совете нет ни одного вопроса, который не ре-

шался бы политически-партийными соображениями. [...] Большинство голосов получил пан Сольский, то есть голоса консервативного большинства, группирующегося вокруг Президента [...] Пусть же сторонников Выспяньского утешит то, что, голосуй за его кандидатуру вся Польша, ей все равно ничто не помогло бы перед лицом консервативного большинства. Мы имеем также свидетельство того, что пану Президенту наряду с художественной квалификацией кандидатов не были безразличны их политические убеждения, — это заранее предопределило решение вопроса не в пользу автора «Свадьбы» и «Освобождения»²².

Из многих сообщений в прессе это было, пожалуй, самое правильное освещение закулисных действий и мошенничества, о которых Выспяньский частично догадывался, но которых полностью наверняка не в состоянии был понять.

Подобное же освещение событий дал в «Критике» Фельдман: «Сухая заметка не в состоянии дать представление о сети ловких ходов и приемов, которыми воспользовались опытные в дипломатии специалисты для того, чтобы свалить неугодного им противника. [...] Психологу здесь совсем не надо лупы, чтобы заметить, что весь этот акт был направлен не только против художника вообще, а именно против автора «Свадьбы» и «Освобождения», произведений, которые уже в момент их появления имели счастье вызвать наивысшее неудовольствие панов Тарновских, Потоцких и других».

Для Выспяньского неудача в борьбе за театр была не только поражением художника и личным поражением, но прежде всего утратой трибуны, с которой он мог обращаться к нации и бороться за польское искусство. Писатель тяжело переживал свое поражение. Из Бад-Халла, куда его отправили лечиться, он писал А. Хмелю: «Мне все кажется, будто что-то начнется в сентябре, я все не могу забыть, что не начнется в сентябре мой театр»²³.

Тень обиды осталась у поэта и в отношении Сольского, хотя внешне их добрые отношения не изменились. Сольский, получив назначение на пост директора театра, обратился к Выспяньскому и получил разрешение на постановку нескольких старых пьес, хотя поэт помнил, что Сольский исключал всякую возможность его активного участия в руководимом им театре. Ту же позицию Сольский занимал и позже, когда в последние дни борьбы за театр доктор Лео предложил ему поделить директорский пост с Выспяньским. Он писал в своих воспоминаниях: «Эту концессию я не мог принять, опасаясь, что художественные фантазии Выспяньского доведут театр до финансового краха. Я считал, что коль скоро я даю театру свое имя, то ни с кем не могу делить ответственность»²⁴.

Из этих слов видно, что даже такой уступкой, какой было бы сотрудничество с Выспяньским, он не хотел сделать, хотя прекрасно

понимал, как мечтает поэт о работе в театре. В данном случае трудно оправдывать Сольского давлением со стороны Потоцкого и галицийских властей.

ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ И ПОСЛЕДНИЕ ДРАМЫ

Как видно из писем Ляку, «театральное поражение» Выспяньского было связано не только с отказом в должности директора краковского театра, но и с отказом ему в участии в восстановлении Вавельского замка, а стало быть, и в реализации его давних планов создания польского Акрополя, «театра огромного», на склонах Вавеля. Этим перечеркивались проекты постановки греческих трагедий или «болеславовских» драм среди «больших, открытых пространств». Снова оставался один краковский театр и такие постановки, какие захочет реализовать на сцене Сольский, человек, не лишенный доброй воли, но экономный не менее Котарбиньского.

Выспяньский пытается еще раз бороться за улучшение состояния краковской сцены, когда принимает участие в дискуссии об инвестициях театру на заседании городского совета 10 июля 1905 года. Он констатирует, что давно следовало бы подумать о том, что театр не в состоянии дать декорации, соответствующие спектаклям. В театре нет поворотного круга, мало люков, и они безобразно оборудованы. Зачастую текст пьесы приходится «подгонять» к возможностям сцены, отсюда проистекают некоторые «трагические» моменты, когда для сценических «эффектов» используются одни и те же люки. Что же касается предполагаемого обновления декораций, отметил Выспяньский, то декорации, принадлежащие театру, имеют малую ценность, поскольку они изготовлены в Вене, в чисто венском вкусе, «а мы должны исходить из польского характера театра». «Ибо декорации как таковые, абстрактные, не существуют, есть только пьесы, для которых изготавливаются декорации. Стало быть, декорации сами по себе ничего не значат, значат только пьесы». С традиционными декорациями следует покончить, поскольку эти «декорации идеальны для пьес, не написанных ни в одной литературе мира», и перейти к декорациям, изготовленным специально для определенных пьес¹.

Выспяньский в качестве городского советника принимал участие в работе школьной секции, в комиссии по делам городского архива и в комитете Промышленно-технического музея. Кроме того, он входил во все городские организации, занимающиеся вопросами культуры. Болея за состояние исторических памятников Кракова, он предложил создать художественно-реставрационный совет. 13 июля, во время дискуссии о состоянии школьного дела, он внес предложе-

ние, чтобы школьная секция изучила и внесла поправки во все школьные учебники с учетом требований Кракова, который «не желает, чтобы симпатии школьных хрестоматий были на стороне идей, лиц и действий, с которыми Краков, столица Пястов и Ягеллонов, не чувствует себя связанным узами крови и души». В этом предложении четко звучали настроения «независимости», поскольку речь шла о снятии из учебников упоминаний австрийской монархии и августейших особ из династии Габсбургов. Резко направленное против австрийских завоевателей, предложение Выспянского явилось как бы ответом на сообщения о первой русской революции, о революционном движении и школьной забастовке в Царстве Польском. Резолюция Выспянского была дополнена еще следующим требованием: «Городской Совет постановляет, чтобы во всех средних и [...] народных школах города были развешаны карты всей Польши с указанием Кракова как исторической столицы этого государства». Выспянский выступал солидарно с Дашиньским, который на том же заседании критиковал школьные власти за политику изоляции от Царства Польского и происходящих там перемен, а также за исключение из учебников всего, что могло способствовать развитию идеи независимости. Уже в апреле 1905 года школьный театральный коллектив исполнил в зале городского театра сцены первую и девятую «Ноябрьской ночи» в постановке Яна Станиславского. С того времени фрагменты «Ноябрьской ночи» стали популярнейшим материалом для школьных сцен. Бескомпромиссная позиция поэта в национальном вопросе проявилась и в иной форме. В июне 1905 года торгово-промышленная палата обратилась к Выспянскому с просьбой декорировать главный зал вновь построенного здания. Он согласился и начал делать эскизы оформления, в связи с чем ему был выплачен аванс в тысячу крон. Но когда Выспянский узнал, что под написанным им полотном будет установлен бюст императора, он тотчас же расторг контракт.

В августе поэт уехал на лечение в Бад-Халл. Состояние его здоровья ухудшалось с каждым днем. В том самом письме к Ляку, в котором он с горечью спрашивал друга: «не будет ли желательным, чтобы я для большего удобства и спокойствия в самое ближайшее время умер?», он пробовал шутить: «приходится болеть, видно, это мое единственное утешение». В стихотворении, написанном 14 августа и полном надежд на политические перемены в связи с событиями 1905 года, звучит нота героической готовности умереть:

«Я весел, я ликую,
смеюсь я целый день;
хоть вихрь осенний чую,
мне видится сирень.

Я весел, как я весел!
Хоть бури мне грозят,
я вижу — розы свесил
из-за ограды сад.

Я весел, хорошо мне...

.....
Что, плач над мертвецом?
Пусть тело стынет. Помни,
что дух горит огнем!»

В сентябре состояние здоровья поэта еще более ухудшилось. Начались приступы нестерпимых болей, наступил частичный паралич. Контакты с театром становились все слабее. «Легенду», показанную 26 января 1905 года во Львове в постановке Сольского, который играл также роль Крака, Высянянский уже не видел. Впрочем, пьеса не имела большого успеха, и после четырех спектаклей ее сняли с репертуара, несмотря на отличную режиссуру и богатое оформление. Возможно, причиной неудачи была излишняя деликатность Павлюковского. Он видел, что переработка пьесы у поэта не ладится, но в связи с ухудшением состояния Высянянского не хотел слишком затруднять его и принял пьесу в театр в таком виде, как ее предложил автор. Сам поэт не был доволен переработкой «Легенды» и еще перед премьерой писал Холоневскому: «Тот акт, который происходит на берегу Вислы, а вернее, все, что происходит на Висле, так слабо, так безгранично убого, что отчаяние берет. Я думаю, однако, что спектакль послужит мне в значительной мере для разгадки этой драмы».

Возможно, то обстоятельство, что он не увидел этого спектакля на сцене, расхолодило поэта и отвлекло его от дальнейших планов постановки «Легенды». После назначения на пост директора театра Сольский обратился к Высянянскому с просьбой дать разрешение на исполнение в театре его старых пьес. Поэт согласился, но весьма неохотно отнесся к проекту Сольского отметить «Легендой» его введение в должность директора. Сперва он, правда, согласился на постановку «Легенды», из которой должен был устранить все «технические трудности» и подготовить пьесу в течение лета. Но время шло, переработка пьесы откладывалась со дня на день, и в конце концов к осени Высянянский переработать ее не успел. Трудно сказать, что было причиной, болезнь или иные обстоятельства. Нельзя обольщаться, что обида Высянянского утасла после того, как Сольский возглавил театр, напротив, вероятно, она углубилась, поскольку по окончании кампании с театром поэт уже мог разобраться во всей сети интриг, в которую добровольно или нет, но был втянут Сольский.

Выспяньский не был человеком легким в общении. Гжимала-Седлецкий характеризует его как человека нетерпимого, резкого в суждениях, далекого от дипломатии в отношениях с людьми: «В нем неистово действовали импульсы, в нём жили пылкие чувства. Особенно ненависть»².

Хотя последние годы одиночества и болезни и изменили его характер, но в отношении Сольского он не нашел в себе силы, чтобы проявлять к нему чувства большие, чем вежливое равнодушие. Сольский же, напротив, испытывал неловкость и пытался найти выход из создавшегося положения. Он изучил планы, проекты и предложения Выспяньского, чтобы хотя бы частично реализовать их на сцене, рассчитывая на сотрудничество поэта с театром, но, как сам он пишет в своих «Воспоминаниях», «автор «Свадьбы», оскорбленный двуличным поведением властей в отношении него, решил устраниваться от текущих дел театра».

Не имея возможности рассчитывать на помощь Выспяньского, Сольский пригласил на должность литературного руководителя Люциана Рыделя, а через год Адама Гжималу-Седлецкого. Однако новый сезон он решил начать пьесой Выспяньского. В связи с тем, что поэт отказался дать «Легенду», Сольский решил показать «Свадьбу» в львовской постановке. Выспяньский согласился, и Сольский 26 августа 1905 года открыл сезон «Свадьбой». Спектакль имел очень торжественный характер, в зале присутствовали городские власти, представители литературы, искусства и прессы.

В середине сентября должно было состояться торжественное введение Сольского в должность директора театра. «Легенда» все еще не была доработана, и Выспяньский сам посоветовал Сольскому поставить «Сокровище» Стаффа, признанное выдающимся произведением последних лет, обещая прийти на торжественное представление. Он действительно пришел, встреченный овацией публики, но во время второго акта ему стало плохо. Дежурный врач, осмотрев его, распорядился немедленно отвезти домой. С того дня Выспяньского не видели ни в театре, ни на улице. Это было начало уже смертельной стадии болезни. Состояние здоровья не позволило поэту интенсивно работать в краковской Школе изящных искусств, в которой он получил пост профессора декоративной живописи. Столь позднее назначение, некогда такое желанное, чуть было не разбилось о патристические принципы Выспяньского, который, получив документ, содержащий принятую формулу: «Его императорское величество соизволил назначить профессором...», отослал его обратно в канцелярию школы с запиской, что от австрийского императора назначение в польское учебное заведение он не принимает. Лишь уведомление директора школы о том, что его призывают к исполнению обязанностей профессора, склонило художника оборудовать мастерскую в

Академии. Ученикам своим он смог передать уже лишь малую толику своих знаний и открытий в области живописи.

В письме Ляку Выспяньский упоминает о драматическом фрагменте «Смерть Офелии», над которым он тогда работал: «Я написал «Смерть Офелии», то есть ту сцену, о которой рассказывает королева, ту сцену, в которой Офелия тонет. Я никогда не собирался писать эту сцену, но она мне понравилась. В Милане однажды я был на премьере оперы Тома, и там была именно такая сцена, но дело, конечно, не в том, что сцена из оперы Тома произвела на меня впечатление. [...] Можно ли, однако, сыграть такую сцену?»³

Оказалось, что можно. Премьера «Смерти Офелии» состоялась еще при жизни поэта, 29 апреля 1907 года, в Варшавской филармонии, в концерте-бенефисе Ядвиги Мрозовской. Музыка к сцене была написана Э. Носковским и исполнялась оркестром под его руководством.

В этот же период Выспяньский пытался закончить начатые ранее драматические произведения. В 1905 году он добавил несколько сцен (сцену Рафаэля с Форнариной и Микеланджело с Витторией Колонна) к начатой в 1900 году драме «Юлий II», которую он, однако, не сумел закончить.

В этом произведении, над которым он работал между «Легионом» и «Свадьбой», он хотел показать величие искусства Рима в период наивысшего расцвета итальянского искусства, в период Ренессанса. Сюжетной осью драмы должно было стать отношение Микеланджело к папе Юлию II, отношение, одновременно полное восхищения и бунта, а также антагонизм между Микеланджело и Рафаэлем.

Действие пьесы происходило в течение нескольких дней, в середине августа 1511 года, когда была частично открыта роспись Сикстинской капеллы, выполненная Микеланджело. Через два дня папа заболел, что было использовано его противниками, составившими политический заговор. Именно эти события, судя по сохранившимся фрагментам, Выспяньский намеревался ввести в свою драму. Действие первого акта, написанного в 1900 году, происходило 15 августа 1511 года в Сикстинской капелле. Композицию этой сцены подсказала поэту картина Верне «Рафаэль в Ватикане». Другие сцены написаны по фрескам Рафаэля «Месса в Больсене» и «Изгнание Элиодора из святыни». В первом акте после поединка Микеланджело и Рафаэля, в котором повинен был Микеланджело, «занавес в капелле раздвигается во всю ширину арки. Придворные вносят в кресле папу Юлия так, как это изображено на фреске «Изгнание Элиодора из святыни». Происходит краткая стычка Микеланджело с папой, который приказывает за поединок бросить художника в тюрьму:

«...Бросай в тюрьму, тиран!

Тюрьма покажется мне слаще,

чем то, что дал мне дух творящий,
раз тешит он моих врагов».

В третьем акте, «В мастерской Микеланджело», конфликт разгорается с новой силой. Микеланджело упрекает папу в гордыне, насилии, тирании, но, когда шпион заговорщиков и Виттория сообщают об убийстве папы, художник признается, что восхищается им:

«Его и слово и движенье
подхлестывают дух во мне
и будят пыл воображенья —
свершать, творить!»

Образы Ренессанса, ожившие в драме Выспянского, которая весьма фрагментарно и произвольно интерпретирует историю (например, анахроничное введение в драму Виттории Колонна), даже в коротких набросках обладают большой драматической силой. Возможно, она проистекала из глубочайших внутренних переживаний поэта. Год начала работы над пьесой, 1900-й, был периодом возвратной волны влияния Матейки, интенсивного переживания творчества учителя, с чем связана причина подъема творчества самого Выспянского, как бы подсознательное соперничество. Восхищение Рафаэля произведениями Микеланджело, отвращение к собственным работам и, наконец, пробуждение собственной творческой мощи — все это как бы отражает отношение Выспянского к Матейке:

«Меня он потоптал, меня поранил;
великая заключена
в гиганте этом сила созиданья.

.
Все, что я сотворил, воздвиг,
мельчает; все, чему был рад я,
все рухнуло в единый миг».

(Акт I)

И наступает перелом, пробуждение собственной творческой силы:

«Я подхвачен чудом,
мгновеньем света, озаренья.
То, что таилось долго-долго,
внезапно плотью облеклось.

.
Дух совершает превращенья.
.

я ощущаю мощь творенья.

.....
идти, идти мне с этой силой...

.....
Что спало, ожило, заговорило...».

(Акт I)

Первый акт «Юлия II» поэт опубликовал в журнале «Пшеглэнд Повшехны» в октябре 1907 года.

В 1905 году Выспяньский получил премию Академии наук за серию пейзажей с курганом Костюшки и вскоре приобрел усадьбу в деревне Венгжцы под Краковом, куда и переехал с семьей летом 1906 года. Считалось, что тяжело больной поэт хотел иметь покой для работы, который так трудно иметь в Кракове, где всегда кто-нибудь заглядывал в его дом. Более правдоподобным нам представляется объяснение Гжималы-Седлецкого, который полагал, что он приобрел усадьбу для жены, привыкшей к деревне и плохо себя чувствовавшей в городе.

«Кто после 1905 года бывал у Выспяньского в его Венгжцах, — писал Гжимала-Седлецкий, — тот не мог не заметить, что больной поэт тоскует по Кракову. [...] Прирожденный краковянин, он не мог жить без Кракова. [...] Из краковской атмосферы он черпал соки для своего творчества»⁴.

Стефан Жеромский подтверждает в своих «Воспоминаниях» эту связь поэта с Краковом в добровольном изгнании последнего года жизни: «Много лет тому назад, возвращаясь из весенней поездки в Италию, я встретил на Рынке в Кракове Вильгельма Фельдмана, который предложил мне навестить в деревне Станислава Выспяньского. Я охотно принял предложение. Мы наняли краковский «фиакр» и незамедлительно отправились. [...] Фиакр привез нас по указанному адресу к одному из крестьянских домов. Во дворе, в тени дерева лежал Станислав Выспяньский. Он был тогда уже тяжело, безнадежно болен. Он мог глотать только мелко нарубленную ветчину, ему трудно было говорить, он не мог рисовать, поскольку три средних пальца правой руки были парализованы. Остались только те самые глаза, ясные, голубые, пронзительные. Он говорил тогда с трудом и больше писал, зажав карандаш между большим пальцем и мизинцем. [...] Сколь же страшным после только что покинутых солнечных краев юга был для меня вид большого поэта севера, удивительного художника, конструктора, художника во многих областях, лишенного книг, полотен, картонов, красок, музыки, театра, художника, валяющегося на этом крестьянском дворе. Больной записывал различные вопросы и передавал их Вильгельму Фельдману. Он допытывался о множестве вещей, не известных мне, резко требо-

вал разъяснения литературных и художественных проблем, сообщений и новостей, о чем-то поспешно спрашивал и давал поручения. Все это Фельдман отмечал в памяти или записывал. [...] Когда я в то время с жалостью смотрел на этого властелина духа, который, будучи сваленным болезнью, не переставал общаться с богами, героями, который держал в своей груди, в глазах и пальцах, бес- сильных физически, будущее, судьбу и славу поработенной нации, который потрясал кандалами и один из всех рвал их, в то время как другие, сильные и здоровые, дрожали или умничали в кандалах, который умирал, не поддаваясь рабству и не поддаваясь самой смерти,— мне казалось, что вот передо мной лежит явный символ и вечный образ нашей польской литературы»⁵.

Выспяньского можно было спасти. Когда выяснилось, что его болезнь можно излечить только в субтропическом климате, Адам Красинский предложил отправить поэта в Алжир. Были собраны соответствующие средства, но Выспяньский отказался ехать, потому что не представлял, как можно умереть вне Польши. В моменты некоторого улучшения он кончал старые или начинал новые драмы. Он вернулся к «Судьям» и, мечтая о постановке этой драмы на сцене, из Венгжец отправился в Краков, в театр, чтобы побеседовать с Сольским, а может быть, и проститься со сценой, со своими мечтами о руководстве театром, со всем тем, что наряду с Польшей было самым дорогим в его жизни. Визит поэта к Сольскому описывает Гжимала-Седлецкий, который был тогда литературным руководителем театра и присутствовал при беседе:

«Ноябрь 1906 года. Как-то после обеда, где-то примерно за полтора часа до спектакля, мы обсуждали с Сольским репертуар. Входит швейцар Францишек и докладывает:— Приехал из Венгжец пан Выспяньский. [...] Визит в высшей степени неожиданный, если учесть неприязнь Выспяньского к Сольскому как к человеку, которому в 1905 году отдали краковский театр, мечту поэта. «Просить, просить», — решает Сольский, но в тот же момент осознает, что у Выспяньского парализованы ноги, что он не поднимется по лестнице на второй этаж, где находится кабинет директора. Беднягу надо внести. Сольский, прирожденный режиссер, немедленно организует четырех машинистов сцены, и те переносят Выспяньского из кареты в кресле на второй этаж. Мы выходим навстречу. Выспяньский приходит в веселое настроение, или делает вид, что приходит, от своего «высокого» положения. «У меня в столе,— говорит он нам,— имеется начатая ренессансная драма, где папу Юлия II подобным образом вносят на сцену». Лед сломан, начинается спокойная, светская беседа, сперва сразу обо всем, потом об уже конкретном: «Поставит ли Сольский «Судей», экземпляр которых он отправил ему несколько недель назад?» Этому вопросу Сольский боялся больше всего. Не знает,

отправить ли, не знает, не оскорбит ли пьеса значительную часть краковской театральной публики. Он ждет рецензий и... сведений о классовых сборах во Львове, где пьесу готовят к постановке. Он не говорит Выспяньскому «нет», но и не дает обещаний. Я вглядываюсь в Выспяньского, ответ Сольского он воспринимает как дипломатический отказ, но это как будто его не волнует, в то же время от взгляда наблюдателя не может ускользнуть, что он с первой же минуты визита времени от времени обегает взглядом кабинет; может быть, мысленно по-своему переставляет мебель, чтобы было «иначе», а может, просто хочет навсегда запомнить его? Этот кабинет несомненно его больше интересует, чем то или иное решение Сольского относительно «Судой». Наступает момент прощания, появляются четыре машиниста («Гвардейцы Юлия» — как их уже назвал поэт), подшимают кресло за пожки — Выспяньский еще раз быстро окидывает взглядом комнату. «Хорошо в этой комнате работается, не правда ли?» — полувопросительно, полуутвердительно обращается он к своему недавнему сопернику. Хорошо в этой комнате работается, ах, как бы мне хорошо здесь работалось для польского театра! — я почти слышу это за словами, сказанными им»⁶.

Непрестанно декларируя доброе отношение к Выспяньскому, Сольский тем не менее в течение двух последних лет жизни поэта поставил из числа не исполнявшихся еще пьес Выспяньского лишь адаптацию «Сида» Корнеля, и то благодаря стараниям Гжималы-Седлецкого, которому поэт согласился доверить рукопись пьесы. Интерес к французской классической литературе привел к созданию одной из интереснейших парафраз, какие знает польская литература. Корнелевский «Сид» имел уже в Польше свою историю. Как первая постановка «Сида» в Польше, состоявшаяся в 1662 году при дворе Яна Казимира (в переводе Анджея Морштына), так и позднейшая постановка (1801) в Театре Народовом (в переводе Людвика Осиньского) имели определенное идейное значение, первая — политическое, а вторая — воинственно-эстетическое. Литературная и историческая ценность перевода Выспяньского заключалась в реформаторском отношении поэта к оригиналу. Поэт не ограничивается исключительно языковыми и поэтическими отступлениями; под пером Выспяньского персонажи Корнеля стали ближе польскому восприятию, Сид — Родриго стал почти польским героем, а сама трагедия еще одной драмой, посвященной теме героизма.

Первый этап перевода связан, вероятно, с периодом в жизни Выспяньского, когда он, надеясь возглавить краковский театр, зарабатывал для него репертуар и задумывался о введении в него классической французской трагедии. Французская культура отложила отпечаток на все драматургическое творчество поэта, драматургия Корнеля оказала влияние на формирование его мастерства.

В «Сиде» его привлекали и драма, и театральное зрелище, и четкая композиция пьесы, которую он сохранил в переводе. Когда в 1907 году под его опекой (хотя и очень отдаленной) осуществлялась постановка «Сида», стало очевидным, как точно были продуманы переводчиком все детали постановки. Стремление приспособить «Сида» к восприятию польского зрителя сказалось в тексте перевода, в монологах, в выразительном ритме стиха. Первоначально (в книжном издании) Выспяньский снял знаменитый рассказ Сида в четвертом акте о ходе битвы и победе над маврами, однако, когда театр через Гжималу-Седлецкого обратился к нему с просьбой расширить рамки спектакля какой-нибудь драматической интродукцией, Выспяньский ввел лирическое вступление и восстановил рассказ Родриго. На премьере «Сида», состоявшейся 26 октября 1907 года, адаптация Выспяньского была исполнена уже со вступлением, начинающимся словами:

«В зале, в замке, в Варшаве,
перед Яном Казимиром,
в театре, во время работы сейма,
сыграли Сида Родерика».

Рассказ Родриго в переводе Выспяньского даже был значительно расширен, это касалось и размеров монолога и его идеи, что можно заметить хотя бы в следующих стихах:

«Я знал, что в обороне
я выстоять обязан
.....
Я знал, грядущий бой —
народов двух сраженье.
Чтоб гибнуть, не причина —
отчаянье, любовь.
Закон есть выше горя,
ему не прекословь!»

(Акт I)

В интерпретации Выспяньского, автора «Освобождения» и постановщика «Дзядов», Сид выступает натурой, духовно родственной Густаву-Конраду. И тот и другой герой отказываются от возлюбленной во имя более широкой любви, любви к родине. Умирает дон Родриго — рождается Сид. Оба героя завоевывают славу на развалинах личного счастья. Выспяньский старается усилить этот момент концовкой первого акта. Если у Корнеля там решается судьба только личного счастья: отец или возлюбленная, то Выспяньский вводит новую дилемму: любовь или родина:

«Любовь к отчизне мне заменит
Любовь, в которой счастья нет».

Независимо от оригинала самый глубокий лиризм пронизывает четвертый и пятый акты, где рождается Сид в умершем сердце Родриго.

Наибольшие отступления от оригинала сделаны в образе Инфанта. Во французском театре этот персонаж долгое время вообще снимался из пьесы по политически-династическим соображениям. Так же поступил и Осиньский. Выспаньский вернул в пьесу образ Инфанта, но решил его совершенно иначе. Для того чтобы Инфанта стала персонажем небезразличным для пьесы, считал Выспаньский, следует изменить сюжетную линию, связанную с этим образом. В трагедии Корнеля Инфанта влияет на развитие действия, вмешивается в чувства Родриго и Химены, но ее любовь к Родриго в композиции драмы остается статичной. Выспаньский строит образ совершенно иначе. Если у Корнеля она уже в первом акте влюблена, то у Выспаньского в той же самой сцене она говорит другое:

«Что мне Родриго? Над собой
не потеряю власти.
Не склонится принцесса, нет,
перед порывом страсти».

Она настолько захвачена высотой своего положения, что возлюбленного, достойного себя, видит лишь среди героев легенд.

Лишь в четвертом акте, когда Родриго возвращается как Сид, рыцарь-герой, Инфанта начинает чувствовать, что сердце ее бьется сильнее. Любовь только теперь находит обоснование. Когда Элеонора замечает:

«Зачем тебе рыцарский слуга,
хоть бы и сам Родриго?..»

Инфанта отвечает:

«Слуга?! Он повелитель!
Родриго — сила, мощь!!!

.....
Он большей чести стоит,
чем принц или король!
Он мой желанный рыцарь,
он сам святой Георгий!!
Ему народ поверил,
за ним идет в восторге!

Люблю, и стыд забыла,
пылаю — не таю».

(Акт V)

Эти изменения не только подчеркивают исключительность положения Родриго, но из второстепенного персонажа превращают Инфанту в образ интересный психологически, более связанный с судьбами героев, образ, который развивается в драме в соответствии с развитием событий.

«Сид» в книжном издании вышел в свет в марте 1907 года, но уже 28 февраля Выспяньский передал рукопись в театр. Подготовка к премьере совпала с последней фазой болезни Выспяньского (он умер месяц спустя после премьеры), естественно, не могло быть и речи, чтобы он лично выполнял проекты декораций и костюмов. Несмотря на это, «Сид» стал последней его работой в театре. Выспяньского еще в Париже поразила театральность «Брака в Кане Галилейской» Веронезе. Когда в театре встал вопрос о декорациях к «Сиду» и о композиции сцены, Гжимала-Седлецкий и Шпитцар отправились к Выспяньскому и попросили его указаний относительно сценического оформления спектакля. Гжимала-Седлецкий рассказывает об этом визите: «Когда мы попросили его указаний, он взял с полки монографию Веронезе, открыл репродукцию «Брака в Кане Галилейской» и с какой-то незабываемой улыбкой радости сказал: «Вот вам и вся декорация...» Выспяньский хотел, чтобы на горизонте виднелся кусочек моря. Мы со Шпитцаром не могли разобраться в размерах заднего плана в отношении к колоннам переднего плана. Выспяньский, несмотря на паралич руки, набросал схему декорации»⁷.

В разработке костюмов поэт отказался от традиции «Комеди Франсэз»: «Дело происходит как будто в Испании, а у нас ничто так не ассоциируется с испанками, как Веласкес, веласкесовская пышность и жесткость женских робронов. Анахронизм в отношении Сиды, героя средневековья, но ведь и корнелевский «Сид» тоже анахронизм»⁸.

Во время работы над постановкой «Сиды» Выспяньского посетил и Сольский. В своих «Воспоминаниях» он пишет: «...поэт, изнуренный до предела, лежал в параличе в ожидании смерти. Забинтованные руки неподвижно лежали на деревянных планках. Только глаза, сверкавшие необыкновенным блеском, позволяли верить, что в этом остатке человека еще живет великий дух. При известии о работе над «Сидом» он оживился и выразил согласие обсудить со мной детали постановки. Я явился к нему вместе с Гжималой-Седлецким и Юзефом Сосновским, режиссером спектакля»⁹.

Сольскому Выспяньский повторил свою сценическую концепцию. Декорация должна быть двухъярусной, разделенной несколькими

арками, которые в сочетании с опускаемыми занавесами-гобеленами позволят распланировать действие. Это была легкая ажурная конструкция, очень живописная по цвету. Между белыми колоннами, на фоне узорных гобеленов выделялись великолепные испанские костюмы. Темные, шитые золотом мужские костюмы, яркие роброны женщин, серебряные платья Инфанты. Спектакль начинался живой картиной двора Яна Казимира и Марии Людвики, что отсылало зрителя к первой польской премьере «Сида», причем пролог произносила актриса в символическом костюме Вислы.

Премьера «Сида» стала праздником краковского театра. Парафраза Выспяньского вызвала оживленную дискуссию среди зрителей.

Фельдман писал в «Критике»: «Произошло чудо. Поэт толкнул общественное мнение в определенном направлении, заставил думать, и, уж во всяком случае, говорить о «Сиде». В течение десяти дней Краков жил «Сидом»¹⁰.

«Зыгмунт Август», последняя драма Выспяньского, была записана его теткой Иоанной Станкевич под диктовку поэта, который сам уже давно не мог держать карандаш в руках. Рана на правой руке причиняла ему невыносимую боль, он не мог спать, бессонница в свою очередь истощала нервную систему. Несмотря на это, никто из посторонних не слышал от него ни единого слова жалобы, с такой выносливостью и стойкостью он скрывал от мира свои физические страдания. Если он и жаловался, то на неустанную работу фантазии, которая подсказывала ему все новые и новые образы. Он признавался Станиславе Высоцкой: «Я так одинок, жена и дети в поле, а я все думаю и думаю — и временами молю бога, чтобы он выключил мой мозг — видения преследуют меня с назойливостью, которая замучит меня».

В таком состоянии он диктовал «Зыгмунта Августа», одну из своих самых интересных пьес. В работе над пьесой он опирался на «Мемуары о королеве Барбаре» М. Балиньского, исторический очерк К. Шайнохи «Барбара Радзивилл» и работу Пшездецкого «Польские Ягеллонки». Он использовал также хронику Люблинского сейма, изданную М. О. Койялловичем, и «Письма Зыгмунта Августа к Радзивиллу Черному». Драма осталась незаконченной, но из всех драматических фрагментов Выспяньского («Юлий II», «Веймар», «Феаки», «Муж», «Смерть Офелии», «Король Казимир Ягеллончик», «Ядвига», «Самуэль Зборовский») она была ближе всего к завершению. Сперва пьеса мыслилась как одна сцена — сцена смерти Барбары. Позднее, когда поэт почувствовал, что он еще может прожить некоторое время, он начал к этой сцене дописывать другие, предшествующие ей и следующие после нее. Любопытно, что как для юношеских работ Выспяньского, так и для пьес последнего года характерен перенос тем произведений искусства в собственные инсценировки.

«Кончина Барбары Радзивилл» — так первоначально должна была называться пьеса — была литературной интерпретацией известной картины Зиммлера под тем же названием. Другие сценические картины «Зыгмунта Августа» возникли под впечатлением произведений Матейки, влияние которого формировало первые драмы Выспяньского. По двум его полотнам — «Зыгмунт Август и Барбара» и «Люблинская уния» — Выспяньский сочиняет две важнейшие для драмы сцены. Есть что-то необыкновенно трогательное в том, что Выспяньский, который в своем драматургическом творчестве создал столько оригинальных сценических образов, в последней драме выше своей творческой фантазии ставит композиции Матейки и заставляет их оживать на сцене так, будто именно они являются вечной мерой величия искусства. Первая, шестая и двенадцатая сцены — это словесная интерпретация живописных полотен, как бы драматический пролог, предшествующий появлению картин Зиммлера или Матейки, в которых замирает, останавливается действие пьесы.

Любовь Зыгмунта и Барбары, их тайный брак, беспокойство Барбары, вынужденной скрывать этот брак, — такова экспозиция драмы. Действие первой сцены происходит ночью в саду Радзивиллов, над рекой Виллией («Иллюстрацией пусть послужат персонажи картины Яна Матейки «Зыгмунт Август и Барбара», — пишет поэт). Действие второй сцены происходит в «покоях нижнего замка в Вильне», ее тема — начало драматической борьбы короля с верхней палатой, с сенаторами, требующими расторжения брака, невыгодного с точки зрения политики. Король заявляет, что он останется верен данным обещаниям. Он побеждает. Обнародовав свой брак с Барбарой, он представляет ее дворянам. Сцена третья, в замке в Пётркове — это дальнейший этап той же борьбы. Сцена четвертая — свадьба. Гремит музыка, Филон Кмита на белом коне, в краковском национальном костюме, первый дружка короля, въезжает в ворота. Сцена шестая, кульминационный момент драмы, происходит в покое вавельского замка, причем поэт отмечает в сноске: «Иллюстрацией к этой сцене пусть послужит картина Зиммлера, изображающая Барбару на ложе и сидящего у ее ложа Зыгмунта Августа».

Насколько для него было важно, чтобы декорация и костюмы отвечали картине Зиммлера, свидетельствует разговор поэта с Гжималой-Седлецким о постановке этой пьесы. Выспяньский настаивал, чтобы в продолжение всей сцены актеры точно соблюдали композицию картины. Умиравшая Барбара Радзивилл в композиции Зиммлера связывалась с глубочайшими переживаниями самого поэта. Когда он этой сценой начинал работу над новой пьесой, он ядал смерть. «Что земное, земля все поглотит», — говорит Барбара, и это смирение и отказ от всего земного звучит как эхо его собственных переживаний и размышлений. Вся сцена — это долгое раз-

думье на тему смерти. «Все счастье с тобой уходит», — восклицает Зыгмунт Август. «Это лишь праха горсть», — отвечает ему Барбара. Единственное ее желание — перенести свою любовь за порог земного расставания:

«Может, сойдутся когда-нибудь души
где-нибудь в тихом уголке неба».

(Сцена VI)

В этой сцене, как ни в какой другой драме Выспяньского, звучат личные чувства. Когда король говорит:

«Дал ты мне эту веру,
господи, с юных лет,
что защищу я народ от бед,
порукою, клятвой связан.
Сегодня ж от бури гнева
под градом я пал, как древо», —

— это звучит как жалоба самого поэта, прощающегося с земными делами. Именно выражение затаенных чувств придает особое настроение всем сценам драмы. Моменты личного счастья, которых так много в начале пьесы, уже приглушаются тенью будущей катастрофы. Все то, что стало бы главной темой драмы, будь она создана несколькими годами раньше, а именно политические конфликты, теперь освещаются уже как бы издалека. Может быть, поэтому исчезает тревога, пронизывающая последние произведения Выспяньского; находясь вдали от борьбы и земных дел, поэт даже находит оптимистические акценты: «Несчастье сламывает — боль поднимает», — говорит король в сцене с Анной Ягеллонкой. Дальнейший ход событий в драме — это именно стремление Зыгмунта подняться из состояния отчаяния после смерти жены, попытки преобразовать боль в творческую энергию, плодом чего явилась Люблинская уния:

«Все счастье мое во гробе,
все счастье земной юдоли.
Ужели теперь, ужели
восстану для новой цели
с клеймом беды на челе,
в короне свинца тяжеле?»

(Сцена IX)

Непрочность и брэнность бытия король пытается превозмочь действием, пытается выйти из круга личных переживаний и свершить дело, ставшее главным в его правление. Последние сцены — в Ва-

веле, в Козеницком лесу, в Кнышине, под Радошковицами — ведут к финалу, действие которого разворачивается в зале сейма в Люблине, где происходит торжественная сцена подписания унии, скомпонованная по картине Матейки.

В «Зыгмунте Августе» более, чем в других драмах, ощущается наложение самых различных замыслов сценического оформления. Во второй сцене, очень красивой и театральной, поэт вводит композицию сцены, подобную предложенной им для «Гамлета», с той разницей, что в данном случае она одноярусная, а не трехъярусная, как в «Гамлете». Но принцип остается тот же: ряд покоев, разделенных колоннами арок. В центральной арке находится зал аудиенций, перед которым раздвигается занавес-гобелен. По обе стороны от него два других покоя. В одном из покоев готическая дверь, «ведущая в дальние комнаты». «В зале собрался высокий Совет панов литовских, он слушает короля Августа, сидящего на троне».

Зыгмунт Август, заявив о своем браке с Барбарой, «направляется в глубь сцены, [...] открывает дверь, ведущую в соседнюю комнату. В той комнате в окружении женщин [...] мы видим Барбару в богатом одеянии и жемчужном головном уборе. Король берет ее за руку и выводит в центр большого зала. [...] Так, освещенную солнцем, он представляет ее собравшимся сословиям».

Сцена очень эффектная, как бы скопированная с ранневозрожденческой миниатюры Фуке. Работа о «Гамлете», позволившая поэту обдумать новую конструкцию декораций, вернула идеям его сценического оформления всю живописную прелесть. Немалую роль здесь сыграло обращение к традициям ранневозрожденческой живописи со всем богатством ее колористики и изяществом архитектуры. Красоту архитектуры Высянянский подчеркнул также в третьей сцене, изобразив большой зал замка в Пётркове: «Под деревянными сводами, украшенными розами и золочеными головками на голубом фоне, во всю ширину стен расположены висящие в ряд портреты польских королей. Свободно только одно место, там стоит королевский трон с занавесом и гербами Польского Королевства. [...] На троне король Зыгмунт Август».

Декорации следующих сцен описываются уже лишь несколькими словами.

О том, как переживал Высянянский свою последнюю драму, рассказывает Гжимала-Седлецкий: «Он вызвал меня однажды в Венгжцы, чтобы я ему прочел несколько уже законченных сцен «Зыгмунта Августа и Барбары». Читаю. Дохожу до сцены смерти Барбары. Не без труда сдерживаю волнение... Бросаю на него взгляд — в выражении его лица, в его глазах спокойствие. Нет сомнения: этот человек уже преодолел в себе страх, драму умирания, ожидание смерти стало для него будничным делом. [...] Но вот на-

ступают другие сцены, политические: Пётрковский Сейм, Люблинский Сейм. Мой слушатель начинает оживать. Как будто ему читают неизвестное произведение, так его это интересует, так захватывает. Он сосредоточивается. Следы заботы или грусти, во всяком случае, серьезности появляются на его лице всякий раз, когда в действие вторгается мотив тревожного национального порока, и наоборот: он закрывает глаза, так, словно под веками хочет сохранить какую-то надежду, которую рождают исторические факты, отмеченные в драме [...] До конца дней предметом святых чувств для него была Польша»¹¹.

10 ноября Выспяньского перевезли из Венгжец в Краков, в частную лечебницу доктора Рутковского. Вся Польша ждала вестей из клиники. У постели больного собрались близкие друзья поэта и врачи: его тетка Иоанна Станкевич, Адам Хмель, Фельдман, профессор Новак, профессор Пареньский, профессор Рутковский. Несмотря на все усилия врачей спасти его, Выспяньский 28 ноября умер, до последней минуты находясь в сознании. Его кончина была воспринята как национальная утрата. Тело Выспяньского было выставлено в склепе монашеского ордена пияров, прекрасно декорированном Каролом Фрычем. 2 декабря тело Выспяньского перевезли на Скалку. На многих домах были вывешены черные флаги, уличные фонари были обернуты крестом. Траурное шествие сопровождали студенты Школы изящных искусств и актеры, они несли зажженные факелы. В полной тишине, без речей, гроб сняли с катафалка и поместили в склеп на Скалке. В эту минуту молодежь опустила горящие факелы к земле.

Вечером того же дня в зале Гранд-отеля в Кракове собралось несколько десятков человек из литературно-художественных кругов, чтобы решить, как лучше сохранить наследие покойного поэта. Решено было собрать оставшиеся в Венгжцах рукописи и письма, рисунки и эскизы, выполнить витражи по пастельным проектам Выспяньского для Вавельского собора, сохранить рисунки и эскизы сценического оформления отдельных пьес, приступить к изданию произведений поэта и его переписки. Созданный на месте комитет избрал своим председателем З. Пшесмыцкого. Были созданы секции и подсекции комитета в различных городах Польши. Предвидя медлительность работы такого широкого комитета, редактор «Критики» Фельдман, Хмель, архивариус Кракова, и Фрыч на следующий же день отправились в Венгжцы и перевезли оттуда в Краков оставшиеся в мастерской и хозяйственных постройках фрагменты картонов и наброски.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Когда охватываешь мысленно все творчество Выспянского, все, что он сделал за свою короткую жизнь, то поражаешься не только его многосторонней одаренности, но прежде всего его невероятной трудоспособности. Те, кто знал его, говорили о нем как о «фанатике» труда. Он высказался в самых разных областях искусства, в оригинальной, одному ему присущей манере. По широте своих интересов он был индивидуальностью, пожалуй, самой исключительной в истории нашей культуры.

«Каждая моя беседа с Выспяньским,— писал в 1918 году Гжима-ла-Седлецкий,— в сопоставлении с беседой с каким-нибудь другим выдающимся человеком оставляла во мне впечатление встречи с умом абсолютно несоизмеримым со всем поколением, ни на кого не похожим, ни от кого не зависимым и никому не позволяющим переубедить себя»¹.

Его суждения, наблюдения, реакции на произведения искусства или события повседневной жизни были всегда чем-то неожиданным. В окружении художника наверняка были люди более образованные, более глубоко мыслящие, но трудно было встретить ум столь независимый в своем восприятии искусства и жизни. До наших дней он остался не изученным до конца феноменом, несмотря на то, что ни об одном поэте и драматурге не написано столько критических исследований.

Его ум был в высшей степени конструктивный. Он не понимал отрицания без немедленного конструктивного плана, без создания собственной концепции, единственной и неповторимой. Он не знал состояния нерешительности, утверждение было основной чертой его психики, что существенно отличало его от многих представителей модерна; элемент воли подкреплял его интеллект и его эмоции, из чего проистекала потребность постоянного действия. Цель жизни он видел в действии, а не в размышлениях; будучи убежденным человеком труда, органическим антиэкзистенциалистом, он требовал от людей если не героизма на поле битвы, то, во всяком случае, героизма будней, и этот идеал героической жизни ставил прежде всего перед собой. Приговоренный к ранней смерти, он верил как в саму ценность жизни, так и в ее развитие, формирование, преобразование собственной волей. Он ненавидел апофеоз гробов и устранение ценностей реальных, конкретных во имя далекой и недостижимой мечты. Основная идея, пронизывающая все произведения Выспянского, и особенно «Акрополь»,— это культ жизни, деятельности, борьбы и труда, творчества и любви, создающей новую жизнь, это преклонение перед бытием, воспринимаемым как жизнь пламенная, интенсивная. Отсюда проистекала защита элементов жизни везде, где они есть,

и нации, обществе, личности, искусстве, защита от косности и пассивности даже тогда, когда речь шла о повсеместно уважаемых, но уже бесполезных традициях. Жизнь как постоянное становление, во всем богатстве ее перемен и богатстве явлений — вот что неизменно и всегда вдохновляло Выпяньского. Отсюда попытки добраться до сути каждого явления, отсюда возвращение к определенным темам и проблемам, их интерпретация и дополнение. Об этой стороне своего творчества он говорил следующее: «Я вовсе не считаю, что возвращение к уже описанным темам — это пережевывание, к которому прибегаешь потому, что в стенах знакомых комнат чувствуешь себя легче и свободнее; наоборот, я считаю, что именно об этих, внешне полностью использованных, темах мы могли бы сказать еще много, очень много нового»².

Чтобы ухватить волнующие его явления жизни, он заключал их в собственные категории форм и выразительности, и только эта собственная интерпретация позволяла ему понять их глубже. Жизнь — так понимал ее автор «Мелеагра» — это горение; люди уходят, не использовав полностью своего бытия, своих возможностей, они сгорают в наивысшие моменты жизни, которая «светит и в то же время сжигает». Так сгорают все герои его драм, но понятие сгорания, а стало быть, и перехода к смерти в позднейших драмах Выпяньского связывается с надеждой на новое возрождение, с верой в палингенез. Волны Ахиллу, сирены Одиссею обещают новую жизнь, новые труды, новое действие. Борясь со всяческим оцепенением, поэт не допускает понятия небытия даже после смерти, но верит в бытие активное, сильное. Его добиваются только те, кто величием и героизмом жизни создал силу, способную преодолеть время: «Величие, кому дано это имя [...] пересилит смерть и камни гроба сокрушит».

Бессмертие завоевывается лишь героической жизнью, лишь тогда, когда человек перед лицом гибели стремится к наивысшему полету, строит жизнь, единственную и неповторимую, которую он передаст бессмертию, памяти потомков.

Почти все драматургическое творчество Выпяньского проходит между двумя противоположными пунктами: жизнью и мертвенностью. Не добро и зло борются у него, а жизнь и распад, действие и бессилие. На этом фундаменте зиждется его творческая индивидуальность и его воззрения. Борьба с культом смерти в «Варшавянке»; с маразмом общества в «Свадьбе»; с поэзией гробов, с бездушием и пассивностью представителей нации, с идеей мессианства, не учитывающей жизненных потребностей нации как государства, в «Освобождении»; с ограничениями, навязываемыми церковью развивающемуся государству, в «Болезне Смелом». Борьба со всяческими шаблонами, рутиной привычек и традиций — вот основная идейная ось его произведений. Но интенсивная жизнь,

удел героев Выспяньского, с ее бурным и стремительным сгоранием содержит в себе зародыш уничтожения. И именно в таком понимании бытия заключается трагизм взглядов поэта на жизнь. Люди, которых он делает героями своих драм, Мицкевич в «Легионе», Лелевель, Ахилл, Одиссей, Болеслав Смелый, Гектор в «Акрополе», очень интенсивно воспринимают жизнь, чувствуют и действуют на границе человеческих возможностей и на грани же уничтожения реализуют свое бытие. Таков Лелевель, борец против бессилия народных масс и рутины «статистов» во имя жизни, диктующий новые законы жизни, показывающий ее новые возможности. Таков Конрад в «Освобождении», который ищет и ошибается, приходит иногда к противоречивым выводам, но всегда остается человеком активным, живым. «Меандры» его мысли, в отличие от мертвых теорий и фраз масок, изменчивы, но пламенны, конструктивны. В стихийной натуре Болеслава, несмотря на всю непоследовательность его поступков, несмотря на преступность некоторых действий, есть жизненность и сила, побеждающие мертвенность легенды. Не всегда равноценна деятельность Мицкевича, его тирания в отношении легиона смертников ужасает, но и она является выбором пути пусть к смерти, но во имя борьбы с инертностью и бездушием. Одиссей преступен, но его путь, полный всплесков и поражений,— это путь человека активного, старающегося действовать. Несмотря на все грехи и падения, Иаков из «Акрополя»— творец новой жизни, нового порядка на земле.

Апофеоз жизни находит проявление и в живописи Выспяньского, в его многочисленных вариантах «Материнства» и в портретах. Портреты известных лиц из краковской интеллектуальной среды, несмотря на свой антинатурализм, слабую моделировку, отсутствие всех тех формальных черт, которые принято связывать с понятием реализма, сходства, убеждают силой скрытого в них психологизма, внутренней энергией, экспрессией выражения, выражения, присущего данному персонажу. Все аксессуары, детали фона и костюма представляются художнику лишними (за исключением портретов актеров, в которых костюм является частью роли, а стало быть, и «правды» изображаемого персонажа), он сводит их к самым необходимым чертам или вообще исключает; он довольствуется эскизом, но этот эскиз вскрывает сущность каждой личности. В этих портретах Выспяньский выступает художником сессии, использующим ее формальные средства. К наиболее индивидуальным его чертам относится оригинальная контурная линия, вибрирующая и капризная, выполненная в оттенках темно-коричневого и черного цвета, линия, особая для каждой модели, прочувствованная как элемент целого. К лучшим его работам относятся портреты бедных и хилых детей рабочих, портреты, в которых реализм наблюдательности сочетается с выразительностью. Именно этот всегда живой контакт с дейст-

нительностью, с материальным миром и в то же время стремление к синтезу, к обобщению и являются главной тенденцией искусства Выспяньского, проявляющейся как в живописи, так и в драматургии. Четкая идейная конструкция, глубокое идейно-художественное обобщение, характерные для поэтики Выспяньского, были явлением чрезвычайно современным. Монументальности он добивается путем исключения всего, что не служит основному сюжету драмы, он избегает психологического анализа, постепенно даже начинает отказываться от живописно-зрелищных элементов. Если в ранних драмах (до «Свадьбы») режиссерские ремарки были насыщены реалиями, и целое подчинено концепции сценического произведения как зрелища, то по мере развития драматургического творчества Выспяньского доминирующим фактором становится слово, все более подчиняющее себе все другие элементы спектакля. Стремление к показу сущности явлений приводит к исключению побочных мотивов, не имеющих значения для внутреннего процесса драмы героя. Поэт не конструирует интриги, запутанного действия, он сразу же дает решающий момент, и только по диалогам или намекам («Судьи», «Проклятие»), а также исходя из знакомства с историческим фактом или фабулой легенды зритель ориентируется в том, что произошло до данного момента. Устранение второстепенных мотивов, всякого рода отступлений ради главного мотива и создает впечатление монументальности, протекающей из композиции драмы и способа изображения героев. Все они — «сторонники одной мысли», одной страсти, любви или идеи и слабо связаны (кроме «Свадьбы») с обыденностью повседневности.

«Великий его лиризм раскрывает лишь элементарные чувства, самые мощные и самые простые, но зато и самые всеобщие, заключающие уже понятия по намекам все тона, которые умедаются в интервалах. Глубокая психология персонажей и окружающая их действительность Выспяньского совсем не интересуют. Его персонажи являются новым воплощением общей правды их жизни»³.

Чтобы показать их внутреннюю правду, раскрыть их самые зачатые стремления и мысли, Выспяньский пользуется методом, подобным тому, какой использует в своих драмах Пшибышевский, и в некоторой степени напоминающим приемы Яцека Мальчевского, который на своих полотнах помещает alter ego портретируемого лица; вводит персонажи, олицетворяющие «все, что души волновало», проекции мыслей и чувств героев, зачастую воплощенные в героях, известных из истории или легенд. Таким путем, обходясь без длинных монологов, автор показывает внутреннюю правду героев драмы и находит новый, интересный пластический элемент для сцены. Это — несомненно конструктивный метод, присущий скорее художественным, чем литературным свойствам его психики. Тот факт, что он был писателем и художником одновременно, в значительной степени

влият на формирование его литературных замыслов, фантазия художника конкретизировала драматургические концепции в зрительных образах, и это свойство фантазии было у Выспяньского в состоянии постоянной готовности. Эстетические возбудители, особенно визуального порядка, он переживал как реальные, живые факты; очарованный псевдоклассикой Лазенок, он видел ожившие скульптуры Коры и Деметры. Воображаемый мир жил в его драмах по тем же законам, что и реальные персонажи, он вторгался в действие на тех же основах, что и живые люди. Это смешение персонажей реальных с историческими или мифологическими стало одним из интереснейших драматургических открытий поэта, дающих эффект необыкновенной тонкости.

Он был одновременно художником и писателем. Разделить эти понятия в отношении его невозможно, потому что, когда он писал картины, он был поэтом, а когда писал драмы, то ему сопутствовало пластическое видение. Несомненно талант живописца был у него первичным, рисунок и живопись оставались для него постоянной потребностью, даже разговаривая с кем-либо, он обычно рисовал, делал наброски. Как художник Выспяньский был выдающимся представителем краковской сецессии и, как многие художники этого направления, был мастером во многих областях искусства. Он занимался станковой живописью, настенной росписью, витражом, занимался искусством полиграфии, проектировал интерьеры, мебель, ткани, изделия из металла, выполнил несколько литографий, офортов и барельефов. Самые разные художественные переживания сформировали его как художника: Матейко и готика, английские прерафаэлиты и Пюи де Шаванн, Гоген, Дега, Тулуз-Лотрек, Муха и Грассе, Экман, Крейн и Рекхем и, наконец, польский фольклор. Неизвестно, как развернулось бы живописное творчество Выспяньского, если бы условия сложились для него более благоприятно.

«Руки так и чешутся взяться за какие-нибудь огромные полотна, скульптуры», — писал он в 1897 году, но этим намерениям не дано было осуществиться. Ощущению творческой силы в области живописи сопутствовали в то время факторы, закрывающие ему путь в эту область творчества. В матейковской атмосфере, в которой вырос художник, доминировали патриотические чувства и стремление воздействовать большими живописными композициями на совесть и фантазию народа. Но непосредственное продолжение матейковских традиций в живописи встретило в самом Выспяньском возражения, вызванные новыми эстетическими взглядами, вывезенными из Парижа, и присущим художникам сецессии стремлением к новизне. Повлияли также и трудности, связанные с неприятием его работ краковским обществом и прежде всего церковными властями. Огромный успех «Свадьбы», благодаря которому он добился боль-

шого влияния на общество, чем мог бы когда-либо достичь своим живописным творчеством, и обрел «господство над душами», отодвинул живопись на задний план. «Пришел, увидел, победил», — писал о Выспяньском Казимеж Тетмайер после «Свадьбы». Художник, неизвестный широкой публике, стал вдруг большой фигурой национальной литературы, он принял роль духовного вождя, играемую до него романтиками и Матейкой. Живописное творчество поэта и количественно и качественно становится с этого момента слабее, хотя бы потому, что он уже не мог посвящать ему все свое время. Последнее живописное произведение, обладающее большим творческим размахом, — вавельские картоны — относится к периоду до «Свадьбы», потом он создает главным образом портреты, рисунки карандашом и углем, выполняемые в спешке и часто не законченные. Лишь разрыв с краковским театром приводит к новому всплеску живописного творчества в области декоративной живописи (интерьеры клуба Общества «Штука» и Общества врачей с витражом «Система Коперника»). Тогда же создаются прекрасные пейзажи с видом на курган Костюшки, в которых значительно расширяется и обогащается цветовая палитра. И все же в творческом наследии Выспяньского живописное творчество явно отодвинуто на дальний план стремительным и мощным ростом драматургического творчества. «Легион», «Свадьба» и «Освобождение» во всей полноте показывают творческую индивидуальность поэта в области драматургии.

Специфические особенности Выспяньского как художника сказывались в его поэзии, и особенно в драматургии. Поэт С. Бжозовский правильно заметил, что Выспяньский мыслит особенно логично и ясно, когда мыслит образами и картинами. В сценические картины он перелагал даже философские концепции. Когда, например, в «Акрополе» ему захотелось выразить примирение с некоторыми аспектами христианства, он свою мысль материализовал в образе Христа-Аполлона.

Выспяньский не готовился к профессии писателя. Критик В. Боровый написал о нем: «...оригинальный феномен: большой поэт, который в то же время не был большим писателем. Искусство слова ему удавалось не всегда».

Ему недоставало писательской техники, и, возможно, поэтому многие моменты сильнейшего драматического напряжения он выражал мимическими сценами. Наряду с гениальными страницами в его драматургических произведениях можно найти фрагменты слабые, избалачивающие незнание писательского ремесла. У Выспяньского мысль развивается не ритмически, не во фразах, последовательно связанных, а как бы скачками, в стремительном потоке простых и кратких формулировок: «Я, король, караю, бог со мною возводит преступление» («Болеслав Смелый»). Явная неприязнь к придаточ-

ным предложениям, не содержащим главного смысла фразы, часто ведет к повторам. Более длинные фразы у него путаные, неясные. Стремление к концентрации выражения, к сжатости проявляется не только в отказе от вспомогательных слов, союзов и наречий, оно касается также построения самого слова. Поэт с удовольствием выбирает слова, которые показывают суть выражения, он имеет явную склонность к словам коротким, двух- или односложным, к мужским рифмам. Его слова меткие, резкие, эмоциональные. Он охотно вводит архаизмы и вульгаризмы, жаргонные выражения, в его языке ощущается увлечение крестьянским диалектом, пластикой деревенского стиля, своеобразием «пшатовского» синтаксиса. Энергичность и сочность языка, выражающаяся в кратких фразах и императивном тоне, своеобразное его огрубление уживаются у него с лиризмом и тонкой иронией.

Выспяньский был одним из самых небрежных стихотворцев в польской поэзии. Он часто пользовался так называемым свободным стихом, как бы сознательно пренебрегающим всяческими ограничениями, правилами и нормами. Он вводил звукоподражание, аллитерации и рефрены, укладывая стихи в своеобразную схему ритмической системы в соответствии с принятой у символистов тенденцией к музыкальности стиха. Возможно, и в связи с происхождением его первых драм от оперы некоторые слова и обороты у него имеют исключительно музыкальный характер, в его сравнениях и метафорах многое взято из мира звуковых впечатлений. Напевность стиха имеет целью воздействовать фонетикой на эмоциональное восприятие слушателя, создать определенное настроение переживаний и ассоциаций.

Стремление к максимальной динамике и экспрессии стиля создает впечатление интенсивности и в то же время монументальности. Выспяньский хотел из языка, которым он пользовался, сделать материал, способный выразить силу и примитивизм минувших эпох. Он часто прибегает к неологизмам, имеющим иногда своеобразное, странное и не слишком удачное звучание, лишь бы только не пользоваться традиционным лексиконом, шаблонными выражениями. В этом чувствуется та же страсть к стилизации, которая так характерна для его живописи. Слово для него никогда не было самоцелью, и это в те времена, когда стремление к изощренности было одним из главных принципов поэтики. Оно оставалось для него важным элементом сложного вида искусства, каким является сценическое произведение. Только сцена давала полные возможности для его художественного развития, полную радость созидания. Театр вырастал одновременно из его живописи и поэзии, а точнее говоря, осуществлял его видение как живописца в драматическом действии. Он сам признавался, что «не представляет себе своего произведения в иных рамках, чем

сцена, то есть просто замкнутое пространство, наполовину темное, а наполовину освещенное, там, где действуют актеры»⁴.

Свои лирические стихи он недооценивал, часто писал их лишь как наброски. Он писал их как бы мимоходом, на оберточной бумаге, на обороте картин и рисунков, не заботился об их сохранности, многие из них уничтожил, а в печать передал лишь единственное стихотворение «Утеха ты моя, книга». В сравнении с тысячью страниц драматических произведений лирические стихи с точки зрения количества занимают в творчестве Выспяньского весьма скромное место.

Поэт долгое время не верил в свои литературные способности. В первый период его творчества (до 1897 года), хотя уже и было написано несколько драматических произведений, он свое будущее продолжал видеть исключительно в живописи. К произведениям, задуманным как либретто к операм Опеньского, он серьезно не относился и не возлагал на них тех надежд, которые связывал с пластикой. Как в его собственном сознании, так и в сознании его друзей они воспринимались лишь как второстепенные занятия. В первых больших сценических произведениях еще ощущается преобладание фантазии художника; им присущи оперная зрелищность, замедленность и статичность образов. Это почти озвученные живописные полотна, часто полотна других художников, их исходным пунктом служит зрительное впечатление. В дальнейшем, по мере эволюции художника в области построения и компоновки сценического пространства и последовательно проводимой реформы сценического оформления, некоторые элементы сценической пластики, например цвет, на какое-то время теряют свое величие, чтобы вновь заискриться в последний период его драматургического творчества, что несомненно было связано с изменением в колористике живописи Выспяньского.

В сценической пластике Выспяньский проделал эволюцию от разнообразия деталей сценической картины, подробно описанных в ремарках первых драм, до упрощения, подчеркивания лишь главных, доминирующих черт в позднейших произведениях; от определенной традиционности декораций и костюма до исключительно своеобразной их интерпретации (например, в «Болеславе Смелом»); от монументальных архитектурных конструкций к созданию синтетических декораций; от статики сценических образов («Мелеагр», «Варшавянка»), когда каждый жест актера четко разработан, причем так, чтобы дать возможность зрителю ощутить красоту ожившей скульптуры, к динамике (например, в «Ноябрьской ночи» и «Ахиллеаде»); от ясных, чистых, насыщенных цветов, интенсивных, как в витражах, от полной освещенности сцены к цветам приглушенным, тусклым, к насыщению сцены одним доминирующим цветом (как в последнем акте «Свадьбы») либо погружению сцены во мрак («Ахил-

леада»). Ясные, выразительные образы ранних драм становятся более изменчивыми. Декорации упрощенные, менее освещенные позволяют чаще менять место действия. От сложного сценического оформления, от изощренных с точки зрения композиции и цвета сценических картин, которые должны были воздействовать на зрителя зачастую без слов, самым языком своих форм или же путем пантомимы, Выспяньский переходит постепенно к пониманию сценического оформления как аккомпанемента к слову и действию, аккомпанемента мягкого и созвучного, но не выдвигающегося на первый план в спектакле.

Обусловленность сценического оформления общей концепцией драмы, согласованность всех факторов, действующих в спектакле, — это самая важная черта постановок Выспяньского, она и является главной чертой его театральной реформы. Впервые в истории польского театра сценическое оформление было подчинено общему плану зрелища, а это привело к тому, что каждая драма имела собственную, особую логику сцены, собственное пластическое выражение, собственную архитеконику и цветовую гамму. Композиция сценического пространства, неразрывно связанная с сущностью драмы, обеспечивала ей сценическую жизнеспособность.

Благодаря взаимодействию всех видов искусства, «синтезу» искусств его театр стал «интегральным театром», в котором зрелищная концепция или музыкальный аккомпанемент не сводятся к второстепенной роли «сценического оформления», но наравне с актером, материализующим слово, они выражают суть драмы.

Сценическую пластику Выспяньского отличает склонность к монументальности. Стремление к монументальности — это одна из главных черт его реформы театра, и в конце этого пути ему виделся «театр огромный», самое полное выражение его стремлений.

Поэт в своем театре является мастером синтетического видения. Однако он не мыслит обобщения без характерных деталей, без признания законов материальной правды. Его театральное творчество тематически реалистично. Архитектура, пейзаж в равной степени с изображаемыми персонажами имеют свое соответствие в действительности. Со страстью аналитика он изучает каждую вещь, которую хочет изобразить, будь то замок далекой эпохи или еврейская корчма, он стремится к выявлению ее «правды», ее сути, к интерпретации ее под углом зрения скрытой «игры сил», которую везде обнаруживает его драматический инстинкт. Он избегает неправды шаблона, неправды вымысла, вместо сомнительной реконструкции он предпочитает дать фрагменты действительности, хорошо ему известной, существующей, пробуждающей ассоциации с тем, что конкретно и очень близко ему (например, Вавель вместо Трои или Эльсинора).

Выспяньский перековал в своем театральном творчестве все, что считал из европейского театра, что почерпнул из пластического искусства. В его театре сходятся искусства разных стран, разных эпох и самых разных направлений: античность, Ренессанс, современная французская и немецкая живопись, польская историческая живопись XIX века — всё, что могло иметь какую-либо ценность для создания пластического облика пьес. Он производил в этом материале отбор, перерабатывал этот материал, по-новому интерпретировал его, показывал в новом освещении. Оживление полотен и скульптур, связывание произведений искусства с действием пьесы, уничтожение барьера между иррациональным миром иллюзии и реальным миром представляют одно из открытий драматургии Выспяньского. С этим связано и другое театральное открытие Выспяньского — выведение всего драматического сюжета из одного конкретного места действия, которым чаще всего у поэта бывает какое-либо хорошо известное произведение архитектуры (Вавель, Лазенки, краковский театр), то есть конструирование «драмы места».

Каждая драма Выспяньского содержала новое открытие в области сценического оформления и постановочного искусства, либо в манере построения сцены, либо в композиции сценического образа. Кинопроекция в «Протесилае и Лаодамии», simultанность в «Гамлете» и «Зыгмунте Августе» предвосхищают идеи Пискатора. Все, что позднее было реализовано в европейском театре, все идеи, которые волнуют театр и по сей день, Выспяньский ввел в свои драмы еще до 1905 года. Он наметил новый путь театра в то время, когда театральная реформа Рейнхардта и Крэга еще только зарождалась. То, что у Рейнхардта, Крэга, Мейерхольда, Пискатора и даже у Жироу и Пиранделло считается новым, можно найти в драмах Выспяньского. Однако театр Выспяньского, будучи театром национальной идеи, заслонил вскоре своими общественно-политическими качествами новаторство театральной формы. Поэт, особенно начиная со «Свадьбы», хотел видеть в своих театральных произведениях не только произведения искусства, но прежде всего общественные явления. Театр, так страстно любимый им, лишь постольку представлял для него ценность, поскольку мог быть орудием агитации и протеста, трибуналом совести. Выспяньский всегда старался, чтобы блеск сценических композиций не мешал мысли и слову, не заслонял идеи.

Выспяньский в своих произведениях выразил стремления современного ему поколения и таким образом покорил национальное воображение. Он продиктовал ему определенную проблематику, определенный образ мышления, который долго не терял своей актуальности. «Свадьба» до сих пор будоражит зрителей, каждая новая постановка этой драмы вызывает большой интерес, новые споры и дискуссии. Наблюдения автора, касающиеся особенностей психоскла-

да нации, ее пороков, резкое выступление против них объясняют его вечную актуальность. Поэт, как и Конрад из «Освобождения», был «невольником одной великой мысли» — необходимости существования Польши как самостоятельного государства. Его беспокоила интеллектуальная незрелость польского общества, ему причинял страдания контраст между жизнью народа в неволе и существованием наций свободных и поэтому более цивилизованных. Цель жизни он видел в действии и чувствовал отвращение к «должникам жизни». В «Скалке», философско-метафизической мистерии, он признавался:

«Народа песнь, его напев,
где боль слита с тоскою,
народа нежность, мысль и гнев
в крови моей — рекою».

(Акт II)

По драмам Выспянского видно, сколь разнообразный круг проблем волновал его: вопросы совести, этики, человеческой ответственности за свои деяния, проблемы любви и власти; но как только веяло откуда-нибудь проблемой самостоятельной Польши, все остальное сразу же становилось для него несущественным.

Национальная программа автора «Свадьбы» не была разработана и оформлена в виде упорядоченной системы. В предисловии ко второму изданию работы о Выспянском Гжимала-Седлецкий, останавливаясь на вопросе, чем же был Выспянский как политический писатель на фоне нашей литературы XIX и XX веков, признает, что более определенной была негативная сторона его воззрений, нежели позитивная: «Весь размах воли и мыслей Выспянского был направлен против мечтательности и идеализма. [...] Лень, вынесенная из времен крепостничества, становится для Выспянского зловещим символом родины. [...] По мнению Выспянского, романтизм лишь поддерживал сонливость и вялость воли польского общества. [...] Это как бы одна опора, на которой зиждется здание польского зла. Другая опора, как две капли воды похожая на первую, — проклятие шляхетства [...], извечное *liberum veto*. Такова негативная сторона идеологии Выспянского. Какова же его позитивная программа? Естественно, такая, которая исключала бы обе основы зла: идеализм *vulgo* романтизм и шляхетство *vulgo* лень духа. Польша должна стать прагматической и крестьянской по духу. Впрочем, достаточно, если она будет крестьянской, и уж тогда в национальном вопросе она станет прагматически-патриотической. Она будет свободной от национального бахвальства, не зараженной поэтичностью [...], решительной, стойкой и дисциплинированной, хозяйственной, способной на любое усилие, по-простому мудрой, но по первому зову без декоративности храброй⁵.

Точнее всех определил негативную сторону воззрений Выспяньского С. Бжозовский: «Основным содержанием произведений Выспяньского является показ ничтожества лживых основ национальной жизни»⁶.

Общественно-политические воззрения и философию поэта нельзя уложить в рамки определенной системы. Восхваление героической жизни и напряженного труда, силы и непрерывной изменчивости жизни обнаруживает некоторое сходство с философией Ницше, хотя образу мышления поэта чужд такой момент ницшеанской философии, как превращение устремлений личности в сверхобщественный императив. Идею палингенеза можно связать с воззрениями Словацкого и Шопенгауэра, трагическая концепция мира, мотивы преступления и наказания, проклятия и предопределения перекликаются с античностью. Понятия правды, добра и красоты художник трактует по-эллински. Красота неразрывно связана с добром, и долг художника — объединить их в своем творчестве. Он отвергал романтизм и связанные с ним мессианские и мистические теории, чуждые его конкретному складу ума, требовал рационализма в жизни польского народа. Наивысшим критерием для него была сама жизнь, ее сила и изменяемость. Мир, подчиненный этой идее, далек от покоя, в нем выступает вечный конфликт между действительным и моралью, герои Выспяньского всегда стоят перед лицом необходимости сделать выбор, связанный с риском, и внутренняя борьба, ставшая их уделом, усугубляет трагизм бытия, подверженного сверхъестественным законам преступлений и наказаний. Из разнообразия и противоречивости этих взглядов невозможно выделить четкую и ясную философскую систему, да, вероятно, Выспяньский и не стремился к этому. Он был художником, а не мыслителем, его взгляды были скорее выражением переживаний художника, чем философскими формулировками, и те, кто искал в них какую-то таинственную глубину, ошибались. Зато в его взглядах ощущается та же подверженность различным направлениям философской мысли, как в его живописи подверженность различным художественным влияниям. И если в богатом, изменчивом, окрашенном многими оттенками творчестве Выспяньского мы захотели бы найти нечто постоянное, то им может быть только любовь к Польше и ее искусству.

В сравнении с описательностью и натурализмом большинства сценических произведений театр Выспяньского — это искусство неустанного наслоения идей, неустанного открытия новых и часто неожиданных перспектив. Наряду с действительностью он показывает прошлое, дает очертания будущего, и все у него пронизано мыслью о последствиях человеческих деяний, о месте человека в мире, о его судьбе, мыслью, постоянно возвращающейся к наивысшим ценностям, к большим моральным обобщениям. Театр Выспяньского — это

театр обобщения, синтеза, метафоры, подобно театру Элиота, Фрэнклин, Пристли, Монтерлана, Марселя, попытка переложения на язык драмы публицистики или философского эссе, как это делают Сартр, Камю и Дюрренматт. В его театре можно всегда найти что-то новое, и в драматическом творчестве Выпянского можно делать подлинно современные спектакли, поскольку с современной сцены он может говорить так же убедительно, как современные драматурги; он чрезвычайно близок нашему времени, поскольку поэзия театра Выпянского вызывает отклик и соответствует новейшим поискам поэтического театра, находится на линии достижений нового поэтического театра. Теперь, когда в европейском театре обнаруживается возврат к античности, Выпянский, большой трагик, становится актуальным своими греческими драмами.

Выпянский раньше Жироду, Кокто, Обей и Ануя использовал эллинские мифы в качестве тем для пьес, перекликающихся с современностью, но если, например, античность Жироду имеет в себе что-то от поэтического маскарада, то для Выпянского она остается действительностью, столь же живой, как и действительность, окружающая его.

Театр Выпянского пронизан атмосферой трагизма, трагической концепцией судьбы, которая ставит человека перед неотвратимостью и заставляет бороться с ней без надежды на победу и даже с убеждением в неизбежности поражения. Мы находим в его театре различные аспекты трагизма, различные степени накала, однако все они могут быть сведены к проблеме позиции героя в отношении судьбы. Поэт символично-трагически интерпретирует свои образы; таков Мицкевич в «Легионе», таковы Конрад, Одиссей, Ахилл, Болеслав, таково поколение 1830 года в драмах ноябрьского восстания и современное поколение в «Казимире Великом» и «Свадьбе». Трагизм судьбы самого Выпянского, трагическое переживание судеб нации создавали определенную предрасположенность к особому восприятию трагизма, хотя, как утверждает С. Колачковский в книге о трагизме Выпянского, его представления о трагедии как определенном литературном жанре были весьма туманными и хотя он ощущал себя прирожденным трагиком, он следовал иногда избитым традициям, недостаточно продуманным, что приводило к неясности композиций произведений.

Трагизм Выпянского проистекал из противоборства стихийного ощущения мощи и красоты жизни, с одной стороны, и всего того, что разбивает врожденную «солнечность души», мешает наслаждению простой и сочной радостью бытия, — с другой. И только на этом фоне можно охватить всю полноту трагизма его героев, идущих на гибель во имя великих целей, которые автор ставит превыше всех ценностей самой жизни.

Источником трагического видения мира было его призвание. Упоение полнотой жизни и творчеством и в то же время уверенность в своей ранней смерти связывались в единую мысль, что угроза гибели — это неизбежность и, возможно, неотвратимое сопутствие его миссии. «Все цари такое проклятие носят», — говорит Выспяньский в «Возвращении Одиссея». Деяние и страдание неразрывно связаны в представлении поэта, ощущающего это трагическое единство predetermined. Смерть, понятая таким образом, становится жертвой, она становится только «смертью живых», как говорит Конрад, а не стремлением к небытию. Впрочем, отношение героев Выспяньского к трагическому предназначению не всегда бывает смиренным, оно бывает и борьбой. Но и тогда оно не перестает быть трагическим. Героическое отношение к миру содержит в себе зародыш гибели человека, поскольку оно посягает на то, что превышает человеческие силы. Схоже с этим и понимание творчества, которое является одной из важнейших форм соприкосновения с жизнью. Для Выспяньского искусство было единственной формой действия, оно было как бы примирением с трагическим predetermined собственной жизни, но это смирение заключало в себе трагический раскол, содержало убеждение в ничтожности своих достижений.

«Каково отношение к собственной жизни, такова ее концепция, — пишет Колачковский. — Понимание жизни как постоянной борьбы мрачно окрашивается заклятием, делающим каждый шаг в жизни обуюдоострым, грехом и добродетелью одновременно. Стало быть, всякая борьба, всякое действие является трагической виной. С этой мыслью мы постоянно встречаемся у Выспяньского в «Мелеагре», «Акрополе», «Гамлете», «Одиссее» и других драмах».

Выспяньский трагически воспринимает сам биологический процесс жизни. Жизнь, невзирая на ее содержание, является процессом постоянного сгорания. Факел, который Конрад берет из рук Гести, хотя и есть символ жизни, в то же время служит выражением ее противоречивого содержания: «светит и в то же время сжигает — несет тепла дар и повергает в развалины». Чем больше расцвет жизни и ее ценностей, тем ближе она к упадку. «Кто на вершине, скоро погибнет» — вот формулировка этого убеждения, этой трагической концепции жизни, самым полным выражением которой служат песня русалок о круге Пястов в «Скалке» и разговор ангелов в «Акрополе».

Трагизм в произведениях Выспяньского проистекает из моральной позиции людей и насилия, владеющего их жизнью, а не из психологии его персонажей и окружающей их действительности. Эта психология, кроме метерлинковского по духу «Мелеагра», не представляется слишком сложной. Персонажи Выспяньского скорее являются олицетворением общей правды их жизни (например, Мицкевич в «Легионе»), чем дифференцированными характерами. Их трагизм — ре-

зультат столкновения с метафизическими явлениями, с богом, судьбой, смертью, а не следствие их собственных психических особенностей. Грех Одиссея — явление психического порядка, в нем проявляется душа героя, но в то же время этот грех метафизичен, это — проклятие бога. Метафизический фактор, направляющий действия людей и определяющий трагическую неизбежность, поэт называет судьбой. Судьба как определенная литературная традиция может быть, естественно, наполнена самым разным содержанием. Бывает, что содержание судьбы поднимается до объективной истины, независимо от персонажей и их поступков, как, например, в «Проклятии», где это проклятие имеет характер реальной метафизической силы, а не только символа этических представлений героев. Чем сильнее трагический конфликт, тем мощнее и силы, приходящие в столкновение, тем более «судьба» приобретает черты жестокой, безжалостной силы. Естественно, это не исключает у героев Высяньского ощущения свободной воли. Деяния людей должны свершаться, невзирая на судьбу, человек может даже, не ведая о ней, состязаться с судьбой, но в конечном итоге, в момент катастрофы, он все равно узнает, что судьба неизменна и неизбежна. Судьба предначертана, но герой борется с ней и внешне побеждает, как Одиссей, или пытается выбрать другое предназначение, как Болеслав или Епископ, — это позиция, противоположная позиции фаталиста, пешки в событиях. Трагический герой, если он поднимается до высот жертвы, сам предрешает свою судьбу. Поэт говорит о таком герое, что он «отважился избрать предначертанную долю», и такой подход глубоко борется с судьбой. Трагизм такой позиции заключается в существовании внутренней необходимости, склоняющей человека к действию, которому суждено завершиться поражением.

Свою концепцию трагического и моральные волнения своей эпохи Высяньский выразил в сценических произведениях, которые не укладываются в какую-либо единую модель драмы. О них нельзя сказать, что они представляют собой «драматургию Высяньского», как говорится о «драматургии Чехова», Метерлинка, Мюссе или Шоу, являющих определенный стиль и определенное направление. В своих гибридных сценических произведениях, каждое из которых имеет драматическую структуру, совершенно отличную от предыдущего произведения, Высяньский использует традиции всей европейской драматургии. В «Проклятии», «Мелеагре», «Протесилае и Лаодамии» традиции античной трагедии, в «Ноябрьской ночи» создает композицию сцен типа шекспировской драматической хроники, в «Легенде» за образец берет вагнеровскую музыкальную драму, в «Свадьбе» обращается к традициям символистской драмы, в «Освобождении» к политическому гротеску, элементами экспрессионизма насыщает «Акрополь» и, наконец, в «Зыгмунте Августе» дает ряд

свободных поэтических сцен. Отсутствие определенного стиля в драматургии Выспяньского, разнородность элементов, составляющих эту драматургию, всегда волновали исследователей творчества поэта.

Якубовский, устанавливая «сумму традиций и источник современности» в драматургическом наследии Выспяньского, в использовании и отбрасывании им различных драматических структур видит осознание поэтом их конца, невозможность выражения в них новых моральных, национальных, эстетических проблем. Приводимые примеры традиций, используемых Выспяньским, позднейшие исследования дополнили элементами барокко, экспрессионизма и даже сюрреализма и футуризма, в которых усматриваются новаторские тенденции Выспяньского, направленные на разрушение старых драматургических традиций.

«Выспяньский,— пишет Якубовский,— несмотря на все свое увлечение античной трагедией, Шекспиром и Корнелем, осознавал неизбежность заката старых драматических структур. [...] Возможно, у него было убеждение (хотя бы даже и не полностью осознанное), что кончается многовековая, начатая Ренессансом эпоха развития искусства, опиравшегося на принцип «мимезис», и начинается период новых художественных поисков, исходящих из принципов антииллюзионизма? Возможно, его волновала мысль (хотя бы и скрытая в самой глубине сознания), что кончаются старые художественные традиции, потому что они достигли своего высшего расцвета. [...] Творчество Выспяньского — при всем его родстве с художественными традициями — было выражением глубокого беспокойства, волновавшего искусство на рубеже XIX—XX веков. Оно было как бы сигналом серьезной эстетической революции, заката искусства, исходившего прежде всего из принципа «мимезис», того искусства, которое в литературе нашло последнее выражение в натурализме, а в пластических искусствах — прежде всего в импрессионизме. Это было в то же время творчество новаторское, предвещающее новые тенденции в искусстве XX века. Выспяньский был представителем эпохи, как бы раздираемой между традицией и новаторством. Отсюда характерная непоследовательность его драм, забота о подлинных реалистических деталях и живая творческая фантазия, ничем не сдерживаемая, не считающаяся с принципом исторического и психологического правдоподобия. Отсюда смешение потоков лирики и открыто агрессивной жестокости. Отсюда соединение даже в одном произведении противоположных принципов, организующих драму,— лирического настроения и идейно-политической дискуссии. Примером, пожалуй, наиболее смелого художественного новаторства может служить прежде всего «Акрополь», произведение, увлекающее и одновременно отпугивающее своим «гибридным» характером. Это — художественное виде-

ние, возведенное как бы на развалинах старых драматургических и театральных традиций»⁷.

В монументальном искусстве Выспяньского нашло отражение все, чем жила современная ему европейская мысль и что он пережил и претворил в польской драме. Таким образом, его творчество является не только плодом собственного гения, но и плодом усвоения Польшей мировой культуры и участия в ней Польши. Он перенес на почву польского искусства основные элементы европейского искусства того времени, придав им своеобразную национальную форму, в создании которой он в значительной мере исходил из народного творчества. Созданные им новые приемы стилизации в живописи оказали влияние на искусство поколений польских художников от Рембовского до Скочиляса, на направления, стремящиеся к открытию простоты примитива, к достижению с помощью самых простых технических приемов эффектов наиболее значительных, конструктивных.

Реформатор театра, оригинальный художник, большой драматург, он за свою короткую жизнь прошел большой путь, преобразуя литературные течения, изменяя законы сцены, открывая новые возможности для польского прикладного искусства, и прежде всего пробуждая совесть нации, активизируя ее жизнь, открывая перед ней новые возможности. Он был художником, черпавшим из художественных направлений своей эпохи и в то же время ушедшим далеко вперед благодаря концепциям, которые только теперь могли бы засверкать во всем блеске своего сценического образа и точности содержания мысли.

В последние годы ощущается оживление интереса к творчеству Выспяньского. Сценические интерпретации его драм вызывают острую полемику как с точки зрения их театрального облика, так и способа передачи содержания. И, несмотря на это, трудно не поддаться мысли, что его творчество еще не оценено в полной мере и что не потеряли актуальности слова Шиллера:

«Мы, работники современной польской сцены, которая, не будем обольщаться, не ставит целью служение обществу, должны помнить по меньшей мере об одном, что эта сцена среди многих своих провинностей имеет еще одну — она не увидела в Выспяньском своего большого воспитателя. Она не увидела в нем ни единственного в своем роде во всем мировом театре, запомним это слово — Х У Д О Ж Н И К А Т Е А Т Р А, ни предтечу Б О Р Ю Щ Е Г О С Я Т Е А Т Р А, ни первого строителя польского М О Н У М Е Н Т А Л Ь Н О Г О Т Е А Т Р А»⁸.

ССЫЛКИ НА ИСТОЧНИКИ

ЕГО ГОРОД...

¹ Письмо Г. Опеньскому от 6 декабря 1895 г. цит. по: Z korespondencji Stanisława Wyspiańskiego. Warszawa, 1933, s. 12—15.

² Письмо Г. Опеньскому от 8 декабря 1896 г. цит. по: *Oksza J.* Z młodych lat Stanisława Wyspiańskiego.— «Przegląd Narodowy», 1909, t. 3, N 2,3.

ОДИНОКОЕ ДЕТСТВО

³ *Waškowski A.* Znajomi z tamtych czasów. Kraków, 1957.

² Письмо К. Машковскому от 16 сентября 1892 г. Цит. по: «Przekrój», 5/1 1969.

³ *Opięcki H.* Młodość Wyspiańskiego.— «Literatura i Sztuka», 8/XII, 1907.

⁴ *Estreicher S.* Lata szkolne Stanisława Wyspiańskiego.— «Przegląd Współczesny», 1933, N 128.

⁵ *Stankiewiczowa J.* Krótkie notatki, jakie zebrałam z pobytu, wychowania i wykształcenia Stanisława Wyspiańskiego w naszym domu od 1874 do 1907.— «Przegląd Powszechny», t. 194, 1932, s. 210—220, 348—357.

⁶ *Estreicher S.* Wyspiański jako aktor. Kraków, 1932.

⁷ *Estreicher S.* Lata szkolne Stanisława Wyspiańskiego.— «Przegląd Współczesny», 1933, N 128.

⁸ Цит. по: *Feldman W.* Przypisy do Daniela.

⁹ Notatnik Wyspiańskiego z 1885, s. 196—201 (Muzeum Narodowe, Kraków, № 4409).

УЧЕБА И ПЕРВАЯ ПОЕЗДКА ЗА ГРАНИЦУ

¹ *Grzymała-Siedlecki A.* Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim. Kraków, 1961.

² *Husarski W.* Malarstwo współczesne. Warszawa, 1924.

³ *Makowiecki T.* Poeta — malarz. Warszawa, 1935.

⁴ Письмо Т. Стрыньскому из Венеции от 16 марта 1890 г. цит. по: «Czas», 27/XI 1932.

⁵ Письмо Л. Рыделю от 18—22 июня 1890 г. цит. по: *Płoszewski L.* Listy z Łmiens.— «Sztuka i Krytyka», 1957, s. 18.

⁶ *Ibid.*, s. 23.

⁷ *Ibid.*, s. 25.

⁸ *Ibid.*, s. 38.

⁹ Письмо Л. Рыделю. (Рукопись находится в библиотеке Ягеллонского университета в Кракове.)

¹⁰ *Grzymała-Siedlecki A.* Wyspiański. Cechy i elementy jego twórczości. Warszawa, 1909, s. 52.

¹¹ Цит. по: *Dürr-Durski J.* Nieznane dzieło Wyspiańskiego «Wielkie katedry francuskie».— «Gazeta Polska», 1953, N 110.

- ¹² *Estreicher S.* Мłodzieńcze wiersze Wyspiańskiego. — «Ruch Literacki», 1933.
- ¹³ Письмо Т. Стрыньскому от 23 августа 1890 г. цит. по: «Czas», 27/XI 1932.
- ¹⁴ Письмо Л. Рыделю от 18 июня 1890 г. цит. по: *Płoszewski L.* Listy z Amiens. — «Sztuka i Krytyka», 1957, s. 18.
- ¹⁵ Письмо Л. Рыделю из Парижа. (Рукопись находится в библиотеке Ягеллонского университета.)

ПАРИЖ

- ¹ Письмо Станкевичам от 26 мая 1891 г. цит. по: «Listy do Stankiewiczów». — «Maski», 1918, s. 34.
- ² Письмо Г. Опеньскому цит. по: *Brumer W.* Teatr Wyspiańskiego. — «Kurier Poranny», 1932, N 330.
- ³ Письмо К. Машковскому цит. по: *Gürtler J.* O twórczości plastycznej Wyspiańskiego. — «Sztuka i Krytyka», 1957, s. 3—4.
- ⁴ Ibid.
- ⁵ *Trojanowski W.* Stanisław Wyspiański. Artysta, człowiek, życie. Warszawa, 1927.
- ⁶ *Hoesick F.* Sienkiewicz — Wyspiański. Warszawa, 1918.
- ⁷ *Grzymała-Siedlecki A.* Wyspiański. Cechy i elementy jego twórczości. Warszawa, 1909.

СНОВА ПАРИЖ И СНОВА ДРАМЫ

- ¹ Письмо Л. Рыделю. (Рукопись находится в библиотеке Ягеллонского университета.)
- ² *Gürtler J.* O twórczości plastycznej Wyspiańskiego. — «Sztuka i Krytyka», 1957, z. 3—4.
- ³ Письмо Л. Рыделю от 5 марта 1893 г. цит. по: *Płoszewski L.* Doświadczenia teatralne Wyspiańskiego.
- ⁴ Письмо Л. Рыделю от 22 марта 1894 г. Там же.

«ИМЕЮ ЗДЕСЬ ВСЕ...»

- ¹ Письмо Г. Опеньскому цит. по: *Płoszewski L.* Z korespondencji Stanisława Wyspiańskiego. Warszawa, 1933, s. 12—15.
- ² *Trojanowski W.* Stanisław Wyspiański. Artysta, człowiek, życie. Warszawa, 1927.
- ³ *Hoesick F.* Sienkiewicz—Wyspiański. Warszawa, 1918.
- ⁴ Письмо Л. Рыделю от 16 ноября 1894 г. (Рукопись находится в библиотеке Ягеллонского университета.)
- ⁵ *Rydel L.* Ze sztuki. — «Tygodnik Ilustrowany», 1896, N 39, s. 731—763.

⁶ Письмо Л. Рыделю от 5 июля 1897 г. (Рукопись находится в библиотеке Ягеллонского университета.)

⁷ Там же.

⁸ Цит. по: «Ilustrowany Kurier Codzienny», 1932, N 1, s. 28.

⁹ Письмо Л. Рыделю от 8 мая 1897 г. (Рукопись находится в библиотеке Ягеллонского университета.)

¹⁰ Письмо Л. Рыделю от 4 февраля 1896 г. Там же.

¹¹ Письмо Л. Рыделю, написанное весной 1896 г. Там же.

¹² Письмо Л. Рыделю от 19 января 1896 г. Там же.

¹³ *Przybyszewski S. Exegi monumentum. Stanisław Wyspiański. Dzieła malarskie.* Warszawa — Bydgoszcz, 1925.

¹⁴ Письмо Л. Рыделю от 20 апреля 1897 г. (Рукопись находится в библиотеке Ягеллонского университета.)

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Письмо Л. Рыделю от 5 июля 1897 г. Там же.

¹⁹ Письмо Л. Рыделю от 23 января 1896 г. Там же.

²⁰ *Estreicher S. Stanisław Wyspiański.* — «Czas», 27/XI 1932.

²¹ «Listy z teatru», 1947, N 16.

²² Ibid.

«ЛЕГЕНДА»

¹ Письмо Л. Рыделю от 3 июля 1897 г. (Рукопись находится в библиотеке Ягеллонского университета.)

² Письмо Л. Рыделю цит. по: *Makowiecki T. Poeta — malarz.* Warszawa, 1935.

³ Письмо Л. Рыделю, написанное в январе 1897 г. (Рукопись находится в библиотеке Ягеллонского университета.)

⁴ Письмо Л. Рыделю от 3 июля 1897 г. Цит. по: *Makowiecki T. Poeta — malarz.*

⁵ *Parvi Z. Sztuki plastyczne.* — «Przegląd Tygodniowy», 1897, N 24.

⁶ «Nowa Reforma», 29/XI, 1907.

⁷ Письмо Л. Рыделю от 25 февраля 1896 г. (Рукопись находится в библиотеке Ягеллонского университета.)

⁸ Неопубликованное письмо к Марии Кшимуской от 24 августа 1898 г.

НАКОНЕЦ ТЕАТР...

¹ *Wiśniewski J. Dzisiejsi.* Jasto, 1903.

² «Życie», 1898, N 9.

ДРАМЫ НОЯБРЬСКОГО ВОССТАНИЯ

- ¹ *Beaupre A.* Z teatru.— «Czas», 1898, N 273.
- ² «Nowa Reforma», 1898, N 273.
- ³ *Wysocki A.* Sprzed pół wieku. Kraków, 1956, s. 85.
- ⁴ *Grzymala-Siedlecki A.* Wyspiański. Cechy i elementy jego twórczości. Warszawa, 1909.
- ⁵ *Borowy W.* Łazienki i «Noc listopadowa». Warszawa, 1918.
- ⁶ «Listy Teatru Polskiego», 1959—1960, N 3, s. 60.

СОВРЕМЕННЫЕ ДРАМЫ

- ¹ *Kończakowski S.* Stanisław Wyspiański. Rzecz o tragediach i tragizmie. Poznań, 1922.
- ² Ibid.

«СВАДЬБА»

- ¹ *Parvi Z.* Ze wspomnień o Wyspiańskim.— «Nowa Reforma», 24/XII 1907.
- ² Письмо Л. Рыделю, написанное в августе 1899 г. (Рукопись находится в библиотеке Ягеллонского университета.)
- ³ *Estreicher S.* Narodziny «Wesela».— «Przegląd Współczesny», 1926, t. 17, N 48.
- ⁴ Письмо Г. Сенкевича Л. Кроненбергу цит. по: «Listy Teatru Polskiego», 1959—1960, N 30, s. 89.
- ⁵ Письмо Л. Рыделя Ф. Вондрачеку цит. по: *Dużyk J.* Droga do Bronowic. Warszawa, 1968.
- ⁶ *Chmiel A.* Dom w którym mieszkał i pisał «Wesele» Wyspiański.— «Kurier Literacko-Naukowy», 28/XI 1932.
- ⁷ *Żeleński-Boy T.* Plotka o «Weselu» Wyspiańskiego. Pisma, t. 3. Warszawa, 1956.
- ⁸ *Wyka K.* Legenda i prawda «Wesela». Warszawa, 1950.
- ⁹ Письмо Л. Рыделя Ф. Вондрачеку от 5 декабря 1900 г. цит. по: *Dużyk J.* Droga do Bronowic.
- ¹⁰ «Życie», 1898, N 26.
- ¹¹ *Grzymala-Siedlecki A.* Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim. Krakow, 1961.
- ¹² *Puzyna K.* Zagadnienia «Wesela».— Program Teatru D. W. P., 22/XII 1955.
- ¹³ *Kotarbiński J.* Ze świata uludy. Warszawa, 1926.
- ¹⁴ *Frycz K.* Noty w «Wyspiański i teatr».
- ¹⁵ «Listy Teatru Polskiego», 1960—1961, N 50.
- ¹⁶ Письмо Я. Котарбиньскому без даты цит. по: «Listy Teatru Polskiego», 1960—1961, N 50, s. 15.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Письмо к Э. Пареньской от 22 мая 1901 г. цит. по: *Płoszewski L.* «Dodatek krytyczny do «Wesela» — Dzieła zebrane, t. 4, Kraków, 1958.

«КОМПЛЕКС МИЦКЕВИЧА»

¹ *Kotarbiński J.* W służbie sztuki i poezji. Warszawa, 1929.

² Z korespondencji Stanisława Wyspiańskiego. Zebrał i wydał L. Płoszewski. Warszawa, 1953.

³ Цит. по: *Nowacki K.* O scenografii Wyspiańskiego do «Dziadów». — «Pamiętnik Teatralny», 1956, N 1.

⁴ *Kotarbiński J.* Pogrobowiec romantyzmu. Warszawa, 1909.

⁵ *Grzymała-Siedlecki A.* «Wyzwolenie». — «Kurier Warszawski», 1935.

⁶ Ibid.

⁷ *Brzozowski S. S.* Wyspiański. — «Literatura i Sztuka», 1912, t. 8.

⁸ *Grzymała-Siedlecki A.* Wyspiański. Cechy i elementy jego twórczości, Warszawa, 1909.

«БОЛЕСЛАВ СМЕЛЫЙ» И «СКАЛКА»

¹ *Sosnowski J.* «Bolesław Śmiały» Wyspiańskiego. — «Archiwum Akt Dawnych m. Krakowa», 1932.

² *Rakowski K.* Bolesław Śmiały. — «Czas», 1903, N 105.

«АКРОПОЛЬ»

¹ *Grzymała-Siedlecki A.* Wyspiański. Cechy i elementy jego twórczości. Warszawa, 1909.

² *Mann T.* Adel des Geistes цит. по: *Nowakowski J.* Pod znakiem mitu i historii. — Z problemów literatury polskiej XX wieku. T. 1, Warszawa, 1965.

³ *Kotarbiński J.* W służbie sztuki i poezji. Warszawa, 1929.

⁴ «Listy Teatru Polskiego», 1959—1960, N 30, s. 101.

«ТЕАТР ОГРОМНЫЙ» И ГОМЕРОВСКИЕ ДРАМЫ

¹ *Brzozowski S.* Dzieła wszystkie, t. 6, Warszawa, 1936.

БОРЬБА ЗА ТЕАТР

¹ «Nowa Reforma», 22/III 1905.

² Цит. по: *Wiktor J.* Przedmowa do «Listów do St. Lacka». Kraków, 1957.

³ *Płoszewski L.* Starania Wyspiańskiego o dyrekcję teatru krakowskiego. — Wyspiańskiemu Teatr Krakowski.

- ⁴ «Krytyka», 1905, N 4.
- ⁵ Цит. по: *Wiktor J.* Przedmowa do «Listów do St. Lacka», s. 22.
- ⁶ *Ibid.*, s. 10.
- ⁷ *Listy do St. Lacka.* Kraków, 1957, s. 111.
- ⁸ *Ibid.*, s. 103.
- ⁹ *Płoszewski L.* Starania Wyspiańskiego o dyrekcję teatru krakowskiego.
- ¹⁰ *Listy do St. Lacka*, s. 59—60.
- ¹¹ *Ibid.*
- ¹² *Ibid.*, s. 59—60.
- ¹³ *Ibid.* s. 49—60.
- ¹⁴ *Ibid.*, s. 51—52.
- ¹⁵ *Ibid.*, s. 54, 57, 58.
- ¹⁶ *Ibid.*, s. 62.
- ¹⁷ *Ibid.*, s. 63.
- ¹⁸ *Ibid.*, s. 65—66.
- ¹⁹ *Ibid.*, s. 72—73.
- ²⁰ *Ibid.*, s. 83—84.
- ²¹ *Ibid.*, s. 30.
- ²² *Ibid.*, s. 34.
- ²³ Письмо Адаму Хмелю без даты.
- ²⁴ *Solski L.* Wspomnienia, t. 2, s. 189.

ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ И ПОСЛЕДНИЕ ДРАМЫ

- ¹ *Dziennik Rozporządzeń m. Krakowa*, XXVI. Wyspiański — Teatr Krakowski, s. 22, 23.
- ² *Grzymała-Siedlecki A.* Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim. Kraków, 1961.
- ³ Письмо С. Ляку от 30 апреля 1905 г. цит. по: *Listy do St. Lacka*, s. 80.
- ⁴ *Grzymała-Siedlecki A.* Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim.
- ⁵ *Żeromski S.* Wspomnienia.— Цит. по: «*Listy Teatru Polskiego*», 1959—1960, N 30.
- ⁶ *Grzymała-Siedlecki A.* Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim.
- ⁷ *Grzymała-Siedlecki A.* «Cyd» Wyspiańskiego.— «*Rzeczpospolita*», 1922, N 308.
- ⁸ *Ibid.*
- ⁹ *Solski L.* Wspomnienia, t. 2, s. 226.
- ¹⁰ «Krytyka», 1907, N 11.
- ¹¹ *Grzymała-Siedlecki A.* Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

¹ *Grzymała-Siedlecki A.* Wyspiański. Cechy i elementy jego twórczości.

² Письмо Т. Хесику цит. по: *Hoesick T.* Sienkiewicz—Wyspiański.

³ *Brzozowski S.* Dzieła wszystkie, t. 6. Warszawa, 1936.

⁴ Цит. по: *Grzymała-Siedlecki A.* Przedmowa do «Wyspiański. Cechy i elementy jego twórczości».

⁵ Ibid.

⁶ *Brzozowski S.* Dzieła wszystkie, t. 6.

⁷ *Jakubowski J. S.* Wyspiański. Summa Tradycji. Warszawa, 1967.

⁸ *Schiller L.* Teatr ogromny.—«Scena Polska», 1937, N 1—4.

Стр. 4

Великая Польша — Великая Польша, Малая Польша — исторические области Польши. Великая Польша, расположенная по среднему течению Варты, плодотворная территория полян. Малая Польша — область, занимающая южную и юго-восточную часть страны.

...польские территории, принадлежащие Пруссии и России.— В 1772, 1793, 1795 гг. в результате раздела территории Речи Посполитой была поделена между Россией, Пруссией и Австрией. По третьему, окончательному разделу Австрия захватила Малую Польшу и часть Мазовии, остальную часть Мазовии с Варшавой и ряд других польских земель захватила Пруссия, Россия присоединила литовские земли, воссоединила Западную Белоруссию и Волынь. Феодално-крепостническая Речь Посполитая перестала существовать как независимое государство. Венский конгресс 1814—1815 гг. произвел новый передел польских земель. Пруссия получила Познанское великое княжество, Краков с прилегающими районами Галиции был превращен в Краковскую республику, находящуюся под протекторатом России, Австрии и Пруссии (в 1846 г. она была включена в состав Австрии), на остальной территории было создано Царство (Королевство) Польское, связанное конституцией с Россией, русский император объявлялся польским королем.

Стр. 4—5

Звезинец (Пулевс Звезинецкий) — район в северо-западной части Кракова. *Скалка* — часть краковского района Казимеж, находится на месте романской ротонды, где, согласно легенде, погиб епископ Станислав. *Рынок* — старейшая площадь Кракова. На ней расположены *Сукенице*, торговые суконные ряды, построенные в середине XIV века, ныне там Национальный музей.

Стр. 6

«*Сумка Станьчика*». — В 1869 г. группа молодых представителей консервативного политического лагеря Галиции опубликовала знаменитый памфлет «Сумка Станьчика». Станьчик (ок. 1480—1560) — шут последних Ягеллонов. Его остроумие дало немало тем позднейшей литературе, живописи и музыке. Станьчик стал символом патристической, окрашенной скептицизмом политической мысли. Памфлет умело обыгрывал высказывания Станьчика. Лагерь станьчиков, так стали называть авторов памфлета, стремился к расширению национальных прав в Галиции, сохраняя полную лояльность в отношении Австрии и предлагая неприкосновенность политических и экономических позиций крупных землевладельцев. Из лагеря станьчиков вышли крупные историки, создавшие так называемую краковскую историческую школу.

Стр. 8

«*Реформа*» — так называлась в 1881 г. газета либерально-демократического, антистаньчиковского направления «Новая реформа». Выходила в Кракове в 1881—1928 гг.

Январское восстание — польское освободительное восстание 1863—1864 гг. в польских землях, принадлежавших России. Первоначально руководящей силой восстания были «красные» — представители мелкобуржуазных и мелкопомещичьих кругов, создавшие Центральный национальный комитет (Жонд Народовы), издавший манифест и декреты по крестьянскому вопросу. Затем повстанческие органы власти оказались в руках «белых», представлявших интересы помещиков, крупной и средней буржуазии, препятствовавших проведению земельной реформы и не допустивших созыва всеобщего ополчения. Восстание было подавлено царскими войсками в 1864 г.

Стр. 16

«Кейстут» — имеется в виду историческая драма польского поэта Адама Аснына, главным героем которой является литовский князь Кейстут (1297—1382).

Стр. 25

Прерафаэлиты — группа английских художников и поэтов, взявших за образец в своем творчестве итальянское искусство XIV—XV веков. Для их творчества характерны символизм и мистицизм.

Пястовские князья — имеются в виду князья из польской королевской династии Пястов. Древнейшая хроника Галла Анонима, доводившая повествование до 1113 г., называет основателем династии легендарного Пяста, после него пришли — Семовит, Лешек, Земовит и Мешко I. Династия Пястов продолжалась до 1370 г., когда умер король Казимир Великий.

Стр. 33

«Театр Либр». — Свободный театр (1887—1896) — парижский театр, созданный выдающимся актером и режиссером А. Антуаном (1858—1943), стремившимся связать театр с современной ему реалистической драматургией.

Стр. 46

Щербец — коронационный меч польских королей (с 1320 г.), единственный сохранившийся атрибут королевской власти, принадлежавший Пястам. В соответствии с легендой — это меч Болеслава Храброго.

Стр. 48

...я напишу теперь о «Лицемерах» и «Мадам Сан-Жен», напишу об «Изей» — имеются в виду пьесы Эдуарда Пайерона «Лицемеры», Викторьена Сарду «Мадам Сан-Жен» и пьеса Армана Сильвестра «Изей».

Стр. 61

...у меня за плечами могли бы быть уже Грюнвальды — имеется в виду картина Матейки «Грюнвальдская битва». Грюнвальдская битва произошла 15 июля 1410 г. между крестоносцами и соединенными польско-литовско-русскими силами. Битва закончилась блестящей победой польских войск и их союзников.

Стр. 72

Шопка (яселка) — кукольное представление, связанное с библейской и народной традицией рождества, позднее сатирическое кукольное представление. Для представления сооружались миниатюрные декорации, называвшиеся тоже шопка.

Стр. 76

Парнасцы — поэты, организовавшие во Франции во второй половине XIX века группу «Парнас», пропагандировавшую искусство для искусства и выдвигавшую на первый план культ художественной формы.

Стр. 82

Драмы ноябрьского восстания. — Ноябрьское восстание 1830 г. (Польское освободительное восстание 1830—1831 гг.) — движение в польских землях, принадлежавших России, против царизма. 29 ноября 1830 г. тайное шляхетское общество, руководимое П. Высоцким, подняло в Варшаве восстание. Однако после победы восстания власть захватила шляхетско-аристократическая верхушка, ставленник которой, генерал Хлопицкий, объявил себя диктатором и, вступив в переговоры с царем, начал преследовать радикально-демократические элементы, объединившиеся вокруг «Патриотического общества». 25 января 1831 г.

«Патриотическое общество» провело мощную демонстрацию. Под давлением масс сейм объявил о низложении Николая I с престола Царства Польского. Созданным сеймом правительство Жонд Народовы во главе с А. Чарторыским старалось подчинить восстание задаче борьбы за восстановление Польского государства в рамках границ прежней Речи Посполитой. В феврале 1831 года начались военные действия между царскими войсками и вооруженными силами Жонда Народового. 25 февраля произошла Гроховская битва (Грохув — деревня на правом берегу Вислы). Самые тяжелые бои шли в Ольшпинке Гроховской, они длились несколько дней, не принеся победы ни одной из сторон. В конце марта 1831 г. польская армия перешла в контрнаступление. Но контрреволюционно настроенные руководители восстания избегали боев с противником. Попытки распространить восстание на Волынь и Литву (посылка экспедиционного корпуса) оказались безуспешными. Возмущение народных масс антинародной политикой Жонда Народового вылилось 15 августа 1831 г. в бурное народное выступление против предателей. Напуганные этим консервативные политические элементы 8 сентября 1831 г. сдали Варшаву. Царизм жестоко расправился с участниками восстания.

Стр. 87

Виленская молодежь — имеется в виду созданная в 1817 году в Вильне тайная патриотическая студенческая организация — Общество филоматов. Одним из ее руководителей был Адам Мицкевич, к ее деятельности был причастен видный польский историк Иоахим Лелевель. В 1823 г. произошли массовые аресты студентов. В 1824 г. руководители организации были приговорены к заключению в крепости или к ссылке в глубь России. В числе сосланных был Мицкевич.

Стр. 89

...круги подпольных союзов Лукасиньского... тамплиеров... — Тамплиеры — тайная патриотическая организация Национально-патриотическое общество, созданная в 1821 году В. Лукасиньским и заимствовавшая организационные формы от масонства, перенявшего их в свою очередь у средневекового монашеского ордена храмовников (тамплиеров). В 1823—1825 гг. организация установила связи с Южным обществом декабристов. После разгрома восстания декабристов было разгромлено и Национально-патриотическое общество.

Стр. 99

...в это время чрезвычайно тяжело переживал свою неизлечимую болезнь. — Будучи в Париже, Выспяньский заболел венерической болезнью, следствием которой был прогрессирующий паралич, усугубляющийся заболеванием легких.

Стр. 125

Черный Рыцарь — имеется в виду Завиша Черный из Гарбова (ум. 1428), староста Спиский, участник битвы при Грюнвальде. Погиб в турецком плену. В литературной традиции стал олицетворением рыцарства. Герой драматической фантазии Казимежа Тетмайера «Завиша Черный».

Стр. 130

Вернигора (вторая половина XVIII века) — легендарный запорожский казак, будто бы предсказавший важнейшие политические события в истории Польши, в том числе и разделы Польши. Новейшие исторические исследования показали, что предсказания Вернигоры — мистификация, возникшая в начале XIX века. Предсказания Вернигоры нашли отражение во многих литературных произведениях польских авторов.

Воевода — герой сказочной драмы Л. Рыделя «Заколдованный круг». Драма в стихотворной форме повествует о событиях польской истории XVIII века.

Иной наряду с реальными персонажами фигурируют фантастические персонажи, взятые из фольклора.

Стр. 133

44 — имя загадочного избавителя Польши, предсказанного героем третьей части «Дядюв» Мицкевича ксендзом Петром (сцена пятая). Имя это, по-видимому, представляет собою криптограмму, значение которой, однако, не расшифровано.

Стр. 139

Польский (римский) легион — военная формация, созданная Мицкевичем в Риме в 1848 г. с целью участия в борьбе за освобождение Италии. Его программа «Политический символ Польши», провозглашавшая наряду со свободой вероисповедания гражданские свободы, вызвала возмущение в церковно-аристократических кругах. Во главе группы добровольцев Мицкевич отправился в Милан, где предложил помощь ломбардскому правительству в борьбе с Австрией и представил проект привлечения на сторону революции славян, находившихся в австрийской армии. Легион участвовал в революционном движении в Ливорно и Генуе, защищал республику в Риме. После капитуляции Рима легион был разоружен французами, некоторые легионеры пытались пробиться на помощь венгерским революционерам, но не успели вовремя и рассеялись в Греции.

...с момента появления в Риме Макрины Мечиславской... — Макрина Мечиславская (?—1869) — монахиня-базилианка из монастыря в Минске. Покинув в 1845 г. Литву, она прибыла в Париж, где потрясала польских эмигрантов подробностями пережитых ею религиозных преследований. Затем отправилась в Ватикан и была на аудиенции у папы. Позднейшие исторические исследования доказали, что все ее рассказы были выдумкой (некоторые даже считают ее агентом царя), что она мистифицировала как папу римского, так и Мицкевича.

Уния (грекокатолики) — православные на польских землях, перешедшие в результате Брестской унии (1596) в католицизм с сохранением православного обряда. В 1839 г. униаты, проживавшие на землях, отошедших после раздела Польши к России, были частично воссоединены с православием. В 1946 г. уния официально была расторгнута.

Стр. 142

Мученики Бара — имеются в виду участники Барской конфедерации 1768 г., вооруженного выступления шляхты под лозунгом независимости Польши и защиты шляхетских свобод. Царские власти жестоко расправились с участниками восстания.

Легионы Домбровского — польские военные соединения, созданные в 1897 г. в Италии в соответствии с договором с правительством Ломбардии и с согласия Наполеона. Сражались против австрийской, неаполитанской и русской армий.

Стр. 143

Вероника — канонизированная святая, по средневековой легенде она подала Христу во время его шествия на Голгофу головной платок, покрывало, которым он отер пот и кровь. На этом покрывале якобы отпечатался лик Христа. Матча в виде креста и парус из покрывала с ликом Христа символизировали религиозные искания Мицкевича.

Танат — в античной мифологии крылатый бог смерти.

Стр. 151

Коленда — религиозная песня, тематически связанная с рождеством, а также народный шевческий обряд по случаю рождества.

Стр. 155

«Король-Дух» — незаконченная философская поэма Ю. Словацкого, изданная в 1847 г. Тема поэмы — праистория и первые века истории Польши (повествование доведено до короля Болеслава Смелого). Основная мысль поэмы — борьба и вечное преобразование духов, ведущих народ.

Стр. 156

Битва под Легницей — произошла 9 апреля 1241 года между силезским и великопольским рыцарством, поддержанным крестьянами, и военными силами татар. Битва закончилась поражением поляков и смертью Генриха II Благочестивого.

«Эскизы к истории цивилизации в Польше» — живописный цикл Я. Матейки, состоящий из двенадцати полотен на темы истории Польши.

Стр. 157

Премия Барчевского — имеется в виду премия, учрежденная Валенты Барчевским (1856—1929), видным польским общественным и национальным деятелем, историком, этнографом и публицистом, принимавшим большое участие в борьбе за сохранение польского языка и культуры.

Стр. 158

Поэта очень привлекал трагический конфликт между королем Болеславом Смелым и краковским епископом Станиславом Шчепановским. — Болеслав Смелый родился в 1039 году в Осьяке, с 1058 г. польский князь. Был женат на русской княжне Вячеславе. В 1069—1073 гг. предпринял несколько военных походов в Венгрию, Чехию и на Киев. С помощью своего союзника папы Григория VII, враждовавшего с императором Генрихом IV, он воспользовался политическими неустройствами в Германии и стал в 1076 г. польским королем. В 1077 г. посадил на венгерский трон своего сторонника Владислава. Краковский епископ Станислав Шчепановский (ок. 1030—1079) стремился создать в Кракове архиепископство, однако Болеслав укреплял архиепископство в Гнезне, где он короновался. Это явилось причиной конфликта между королем и епископом. Когда экспансионистская политика короля вызвала недовольство как народных масс, измученных войной, так и знати, напуганной укреплением королевской власти, епископ Станислав в союзе с братом Болеслава Владиславом Германом поддержал знать. В 1076 году король раскрыл заговор и приговорил епископа Станислава к казни за измену. В 1079 году епископ был казнен. Это привело к восстанию против Болеслава, он вынужден был вместе с сыном Мешко бежать в Венгрию, где и умер в 1081 г. Традиция XIII века представила епископа Станислава как страстного проповедника, обвиняющего короля в распущенности и жестокости. По этой легенде века, Станислав был убит королем на ступенях алтаря в костеле на Скалке. В XIII веке епископ Станислав был канонизирован. Его культ быстро распространялся по стране. Среди народа бытовало предание, будто его тело, разрубленное королевским мечом, чудесным образом срослось. «Дело святого Станислава» стало предметом острой дискуссии в польской историографии начала XX века, когда «Исторические очерки» Т. Войцеховского выявили политическую подоплеку конфликта. Его труд встретил резкие нападки со стороны иезуитского журнала «Шпегленд Повшехны».

Пётровин (Петр Стремянный) — герой повести XIII века о чудесах святого Станислава. Согласно легенде, епископ, обвиненный королем в том, что он незаконно владеет деревней Пётровин, не имея купчую на нее от умершего три года назад Пётровина, молитвами заставил встать того из гроба и подтвердить законность сделки.

Стр. 158

...по видению Мешка, отравленного братом... — Сын Болеслава Смелого Мешко III

(1069—1083) после мятежа епископа Станислава и воеводы Сечеха бежал вместе с отцом в Венгрию, но Владислав Герман заставил его вернуться и, согласно легенде, отравил.

...*предание о Болеславе Храбром и его войске, окаменевшем в Татрах.*— В хронике Галла Анонима рассказывается, что однажды войско Болеслава Храброго пснуло мертвым сном и было разбужено лишь криками и звоном вражеского оружия.

Ковчег — богато украшенная шкатулка или сосуд для хранения религиозных реликвий.

Стр. 159

...*легенда Галла о чудесном появлении путников.*— Согласно легенде Галла Анонима, первый Пяст был землепашцем князя Попеля из Гнезно. Однажды в дом к Пясту пришли два чужестранца и предсказали его потомству «честь и славу». Легенда XIII века связывает Пяста с Крушевицей, где он был якобы колесником.

...*события 1846 года* — имеется в виду крестьянское восстание 1846 г. в Галиции. Стихийные выступления крестьян были использованы австрийскими властями для ослабления национально-освободительного движения. Живыми обещаниями об отмене барщины австрийские власти направили народный гнев против шляхетских повстанческих отрядов. Эта политика привела к поражению национально-освободительного движения в Галиции.

Стр. 170

Кшемёнки — холмы на правом берегу Вислы, на юго-западе Кракова.

Тыньце — деревня на Висле, недалеко от Кракова.

Беляны — часть района Звежинец в Кракове.

Стр. 187

Лайконик (копь Звежинецкий) — популярный народный обряд, возникший в память о победе жителей Кракова над татарами, осаждавшими город.

Стр. 188

«*Телегония*» — поэма послегомеровского эпического цикла об Одиссее. Является как бы продолжением повествования о дальнейших приключениях главного героя. Название поэмы получила по имени Телегона, сына Одиссея от Кирки (Цирцеи), волшебницы с острова Эя.

Стр. 210

Школьная забастовка — имеются в виду демонстрации учащейся молодежи Царства Польского в период революции 1905—1907 гг. с требованием обучения на польском языке в частных школах и введения его в качестве обязательного предмета в государственных учебных заведениях.

Стр. 222

Люблинская уния.— На Люблинском сейме 1569 г. был принят акт польско-литовской унии. В соответствии с ней Литва и Польша имели впрямь общего монарха, общий сейм, общую внешнюю политику и монету.

Любовь Зыгмунта и Барбары, их тайный брак.— В 1547 г. король Зыгмунт II Август тайно обвенчался с Барбарой Радзивилл (1520—1551), вдовой воеводы Гаштольда. Брак короля был использован в политических целях родственниками Барбары — Миколаем Радзивиллом Рыжим и Миколаем Радзивиллом Черным. Королева Бона, мать короля, возглавила оппозицию магнатов против Барбары и Радзивиллов. Сейм потребовал расторжения брака. Зыгмунту Августу при поддержке Радзивиллов удалось подавить оппозицию, и в 1550 г. он официально короновал Барбару. Вскоре она умерла. Ее личность и при жизни и после вызывала много толков, ей посвящены многие литературные и живописные произведения.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Август Сильный (Великолепный)* (1670—1733) — польский король в 1697—1706 гг. и с 1709 г. 31
- Аксентович Теодор* (1859—1938) — художник, представитель «Молодой Польши», профессор Академии изящных искусств 63, 202
- Алеви Жак* (1799—1862) — французский композитор, автор нескольких опер 34
- Альтенберг* (1878—1924) — львовский издатель, специализировавшийся в издании исторической, искусствоведческой и научно-популярной литературы 59, 184
- Альхимович Казимеж* (1840—1916) — польский художник, автор исторических полотен, жанровых сцен, портретов 61
- Анна Австрийская* (1601—1666) — французская королева, супруга Людовика XIII 42
- Анна Ягеллонка* (1523—1596) — польская королева, супруга Стефана Батория 223
- д'Аннунцио Габриэль* (1863—1938) — итальянский прозаик и поэт 76, 98
- Антуан Андре* (1858—1943) — французский актер и режиссер, создатель и директор «Театр Либр» в Париже 76
- Ануй Жан* (род. 1910) — современный французский драматург 75, 238
- Аппиа Адольф* (1862—1928) — швейцарский театральный художник, теоретик и реформатор театра 85
- Ариосто Лодовико* (1474—1533) — поэт итальянского Возрождения 52, 53
- Асник Адам* (1838—1897) — польский драматург, представитель позитивизма 8, 16
- Бажиковский Станислав* (1792—1872) — польский политический деятель, в 1830—1831 гг. член Жюнда Народового 82, 88, 90
- Балиньский Михал* (1794—1863) — польский историк, просветитель, один из создателей «Библиотеки Варшавской» 221
- Балуцкий Михал* (1837—1901) — польский писатель-позитивист, автор популярных комедий 8
- Бандровский Александр* (1860—1913) — польский певец 200, 207
- Бандровский Юлиуш* (1855—1919) — режиссер, директор львовского театра 200
- Барбе д'Орвильи Жюль Амеде* (1808—1889) — французский писатель и литературный критик 76
- Бартоломе Альбер* (1848—1928) — французский скульптор, автор «Монумента мертвым» на кладбище Пер-Лашез в Париже 103
- Бартошевич Казимеж* (1852—1930) — польский писатель и публицист, автор исторических трудов 8
- Барчевский Валенты* (1856—1929) — польский общественный деятель, историк, этнограф и публицист 157
- Батовский-Качор Станислав* (1866—1946) — польский художник, автор батальных сцен, портретов, пейзажей, стенных росписей 41

- Бек Анри* (1837—1899) — французский драматург, автор реалистических драм 36
- Бёклин Арнольд* (1827—1901) — швейцарский художник неоромантического направления 27, 68, 71, 73, 99, 187
- Беллини* — семья итальянских живописцев, основоположников искусства Возрождения 27
- Бери-Джонс Эдвард* (1833—1898) — английский живописец и график из круга прерафаэлитов 169
- Бжозовский-Кораб Станислав* (1875—1901) — польский поэт-модернист, переводчик французской поэзии 231
- Бжозовский Станислав Леопольд* (1878—1911) — польский критик, писатель, драматург 80, 186, 202, 204, 237
- Бизе Жорж* (1838—1875) — французский композитор 34, 35
- Бирска Ирена* — современный польский режиссер 192
- Бирский Тадеуш* (род. 1906) — современный польский театральный режиссер и педагог 192
- Блан Жозеф* (1846—1904) — французский художник-монументалист 37
- Блейк Уильям* (1757—1827) — английский поэт-романтик, художник 65
- Бобжиньский Михал* (1849—1935) — историк, консервативный политический деятель Галиции 6, 22, 124
- Богуславский Войцех* (1757—1829) — польский актер и драматург, считающийся основоположником польского театра 192
- Бодлер Шарль* (1821—1898) — французский поэт, предвестник символизма 76
- Бодуэн де Куртене Ян* (1845—1929) — польский лингвист, профессор Петербургского, Казанского, Краковского, Дерптского университетов, создатель так называемой казанской школы языкознания 6
- Бой-Желеньский Тадеуш* — см. Желеньский (Бой) Тадеуш
- Болеслав Смелый* (1039—1081) — с 1058 г. польский князь, в 1076—1079 гг. польский король, сын Казимира I Обновителя 4, 155, 157—159, 162—164, 166—172, 179—184, 186, 188, 227, 228, 231, 233, 238, 240
- Болеслав Храбрый* (967—1025) — с 992 года польский князь, с 1025 года польский король, сын Мешко I 158
- Бомарше Пьер Огюстен Карон де* (1732—1799) — французский драматург 36
- Бона Сфорца д'Арагон* (1494—1557) — польская королева, супруга Зыгмунта I Старого 17
- Боньча-Стемпиньский Леонард* (1876—1921) — актер, режиссер краковского театра 181
- Боровый Вацлав* (1890—1950) — польский литературовед, профессор Варшавского университета, исследователь творчества Выпянского 95, 231
- Боттичелли Сандро* (ок. 1445—1510) — итальянский художник эпохи Возрождения 22
- Брапицкий Францишек Ксавери* (1730—1819) — гетман, глава магнатской оппозиции. Во время восстания 1794 г. заочно приговорен к повешению 17, 130, 200

- Брониковский Ксавери* (1796—1852) — польский политический деятель, в период восстания 1830—1831 годов вице-председатель Патриотического общества, представитель его правого крыла 93
- Брудзевский Казимеж* — товарищ Вышнянского, сын Эдварда Брудзевского 18, 19
- Брудзевский Эдвард* (1838—1908) — помещик, друг Станкевичей 14
- Брудзович Францишек* (1861—?) — польский художник 203
- Брут* (85—42 до н. э.) — римский политик и один из убийц Цезаря 142
- Бьёрнсон Бьёрнстjerne* (1832—1910) — норвежский драматург, один из создателей национального театра в Норвегии 48
- Вагнер Рихард* (1813—1883) — немецкий композитор, поэт и теоретик музыки, создатель концепции музыкальной драмы 19—21, 30, 31, 34, 35, 44, 69, 70, 73, 76, 102, 133, 207
- Вайс Войцех* (1875—1950) — художник-график, профессор Академии изящных искусств в Кракове 203
- Валевский Адольф* (1852—1911) — польский композитор, режиссер, работал в краковском театре в тот период, когда директором его был Котарбинский 137, 149
- Валленрод Конрад* (? — 1393) — великий магистр Ордена крестоносцев, герой поэмы А. Мицкевича 157
- Ван Гог Винсент* (1853—1890) — голландский художник-постимпрессионист 49, 50, 58
- Ван Дейк Антон* (1599—1641) — фламандский художник 31
- Ван Эйк Ян* (ок. 1390—1441) — нидерландский художник 31
- Васьковска Теодора (урожденная Роговска)* (1850—1923) — сестра матери Вышнянского 8
- Васьковский Антони* (1885—1966) — двоюродный брат Вышнянского, поэт и художник 9, 10
- Вебер Карл Мария, фон* (1786—1826) — немецкий композитор, создатель немецкой романтической оперы 30
- Веласкес Диего Родригес де Сильва* (1599—1660) — испанский художник 31, 220
- Венджин Максимилиан* (1867—1916) — актер львовского и краковского театров 74
- Вергилий* (70—19 до н. э.) — древнеримский поэт, автор «Энеиды» 18
- Верди Джузеппе* (1813—1901) — итальянский композитор 19, 20, 30, 34
- Верлен Поль* (1844—1896) — французский поэт-символист 44, 76
- Верне Орас* (1789—1863) — французский художник, автор батальных и исторических сцен 213
- Веронезе Паоло* (1528—1588) — итальянский художник периода позднего Возрождения 44, 220
- Верхарн Эмиль* (1855—1916) — бельгийский поэт 76
- Вильер де Лиль-Адан Огюст* (1838—1889) — французский писатель-романтик 76

- Виндакевич Станислав* (1863—1943) — польский литературовед, исследователь литературы Ренессанса и романтизма 6
- Виткевич Станислав* (1851—1915) — искусствовед, художник, писатель, создатель так называемого закопянского стиля в искусстве 183
- Витольд* (ок. 1352—1430) — литовский князь, сын Кейстута, двоюродный брат Владислава Ягелло 156
- Вишневецкий Я.* — польский критик, занимавшийся литературой «Молодой Польши» 76
- Владислав* (?—1095) — венгерский король из династии Арпадов 163
- Владислав I Герман* (ок. 1043—1102) — польский князь, брат Болеслава Смелого, участвовал в заговоре против него 163, 167, 168, 171
- Владислав I Локетек* (1260—1333) — польский король из династии Пястов 156, 157
- Владислав Ягелло* (1351—1434) — литовский князь, с 1386 года польский король, основатель династии Ягеллонов 16, 156, 157, 183
- Войцеховский Тадеуш* (1838—1919) — историк-медиевист, профессор Львовского университета 6, 22, 162, 163
- Вольтер Франсуа Мари* (1694—1778) — французский просветитель, писатель философ, историк 35
- Вольф Роберт* (1833—1910) — известный польский издатель 117, 179
- Вондрачек Франтишек* — чешский поэт, переводчик польской литературы 116, 118, 122
- Вратислав II* (1061—1092) — чешский король, вел войны с Болеславом Смелым 163
- Вратц* — учитель гимназии святой Анны в Кракове 17
- Врхлицкий Ярослав* (1853—1912) — чешский поэт-лирик 76
- Вуйчицкий Иполит* (1849—1914) — секретарь краковского театра 180
- Выка Казимеж* (1910—1975) — литературный критик, профессор Ягеллонского университета, автор работ о творчестве Выспянского 121
- Высоцка Станислава* (1877—1941) — польская трагическая актриса, исполнительница ролей в пьесах Выспянского, театральный режиссер, педагог 114, 221
- Высоцкий Альфред* (1873—1959) — литературный критик, один из сотрудников журнала «Жыче», позднее дипломат 86
- Высоцкий Петр* (1794—1874) — инструктор Школы подхорунжих, руководитель заговора, приведшего к ноябрьскому восстанию 1830 года 87, 92, 93, 96
- Выспяньска Альбина* — бабушка Выспянского 14
- Выспяньска Мария* (урожденная Роговска) (1841—1876) — мать Выспянского 8, 10, 11
- Выспяньска Теодора Теофиля* (1868—1957) — супруга Выспянского, 106
- Выспяньский Михал Францишек* (1836—1901) — отец Выспянского, скульптор 6, 9, 10, 12
- Вычулковский Леон* (1842—1936) — польский живописец и график, один из создателей общества «Штука» 63

- Галл Аноним* (XI—XII вв.) — автор древнейшей латинской хроники, излагающей историю Польши до 1113 г. 159, 162
- Гауптман Герхард* (1862—1946) — немецкий драматург, представитель немецкого натурализма 48, 78, 98
- Гебетнер* (1831—1901) — известный польский издатель 117, 179, 198
- Гельбиг Вольфганг* (1839—1915) — немецкий археолог, автор трудов по античному искусству 59, 105, 184
- Гендель* — архитектор 38
- Генрик II Благочестивый* (ок. 1191—1241) — князь вроцлавский, краковский и великопольский. Погиб в битве с татарами под Легницею 115, 156, 157, 159
- Генрих IV* (1050—1106) — немецкий король, с 1084 г. император Священной Римской империи 163
- Георг II Саксонский* (1826—1914) — князь Саксен-Мейнингенский, создатель и покровитель знаменитого Мейнингенского театра 76
- Герен Пьер* (1744—1833) — французский художник неоромантического направления 101
- Гёте Иоганн Вольфганг* (1749—1832) — немецкий поэт 18, 30, 96
- Гжимала-Седлецкий Адам* (1876—1967) — литературный критик, прозаик и драматург, автор мемуаров о Высяньском 6, 23, 86, 106, 126, 133—135, 144, 145, 179, 181, 191, 198, 201, 212, 215—218, 220, 222, 224, 226, 236
- Гликсон Якуб* (1846—1930) — актер, директор краковского театра в 1885—1886 гг. 7, 32
- Гоген Поль* (1848—1903) — французский художник-постимпрессионист 41, 48—50, 230
- Гольбейн Ганс (Младший)* (1497—1543) — немецкий живописец и график эпохи Возрождения 27, 31
- Гольдмарк Карл* (1830—1915) — австрийский композитор 31
- Гомер* (VIII в. до н. э.) — древнегреческий поэт, создатель «Одиссеи» и «Илиады» 17, 18, 59, 60, 98, 99, 184, 185, 188, 189
- Гостыньска Анна* (1847—1918) — актриса львовского театра 74
- Готлиб Леопольд* (1883—1934) — польский художник, автор произведений религиозного жанра 203
- Гофмансталь Гуго* (1874—1929) — австрийский драматург 98
- Грассе Эжен* (1845—1917) — французский художник-график 48—50, 53, 58, 65, 66, 230
- Григорий XVI* (1765—1846) — папа римский 140
- Гюно Шарль* (1818—1893) — французский композитор 35
- Гурский Артур (Квазимодо)* (1870—1959) — публицист, литературный критик, автор цикла статей «Молодая Польша» 64, 77
- Густович Бронислав* (1852—1916) — польский географ, этнограф, преподаватель гимназии святой Анны в Кракове 14
- Гуттузо Ренато* (род. 1912) — современный итальянский художник, представитель неореализма 109

- Гюго Виктор* (1802—1885) — французский писатель, теоретик романтизма 36
- Гюисманс Жорж* (1848—1907) — французский писатель, в конце творчества обратился к мистико-религиозной тематике 76
- Данте Алигьери* (1265—1321) — итальянский поэт, автор «Божественной комедии» 143
- Дашинский Игнацы* (1886—1936) — польский политический деятель, глава Польской социалистической партии 8, 134, 200, 201, 202, 207, 210
- Дега Эдгар* (1834—1917) — французский художник-импрессионист 230
- Деймек Казимеж* (род. 1924) — польский театральный режиссер, известный постановками современной драматургии и старопольской классики 181
- Делавинь Казимир* (1794—1843) — французский поэт, автор текста «Варшавянки» 82, 83
- Делакруа Эжен* (1798—1863) — французский художник, представитель романтизма 143
- Дембинский Бронислав* (1858—1939) — историк, политический деятель, дипломат, профессор университетов во Львове и Познани 22
- Дембинский Генрик* (1791—1864) — генерал, заместитель командующего повстанческими силами в 1830—1831 гг. 87, 89
- Джотто ди Бондоне* (ок. 1266—1337) — итальянский художник раннего Возрождения 22, 27
- Длугош Ян* (1415—1480) — каноник краковский, историк 9, 10, 13
- Доманьска Антонины* (1853—1917) — писательница, автор исторических повестей для юношества 126, 133
- Домбровский Ян Генрик* (1755—1818) — польский генерал, участник наполеоновских кампаний, создатель Легионов 142
- Достоевский Федор Михайлович* (1821—1881) 76
- Дюма Александр (отец)* (1802—1870) — французский писатель, драматург 42
- Дюрер Альбрехт* (1471—1521) — немецкий живописец и график 22, 31
- Дюрренматт Фридрих* (род. 1921) — швейцарский писатель и драматург 238
- Еврипид* (ок. 480—406 до н. э.) — древнегреческий драматург 192
- Еловицкий Александр* (1804—1877) — ксендз, писатель и религиозный деятель, редактор польских эмигрантских журналов, издатель Мицкевича 140
- Жандр Алексей* — генерал русской армии, принадлежал к свите великого князя, был убит во время нападения повстанцев на Бельведер в ноябре 1830 г. 90, 96
- Желеньска Зофия* (урожденная Пареньска) (1886—1956) — супруга Тадеуша Боя-Желеньского 126
- Желеньский (Бой) Тадеуш* (1874—1941) — литературный и театральный критик, поэт, публицист, переводчик, врач, профессор Львовского университета 5, 97, 119, 126, 181—183, 192
- Желеховский Каспер* (1863—1942) — польский художник 203

- Жерико Теодор* (1791—1824) — французский живописец и график, представитель романтизма 143
- Жеромский Стефан* (1864—1925) — выдающийся польский писатель, драматург, публицист 215
- Жимицкий Францишек* (1778—1831) — генерал, руководил дивизией в восточной 1830—1831 гг., погиб в битве при Ольшинке Гроховской 83, 92
- Жирандо Луи Огюст* (1858—?) — французский живописец и график 37
- Жироду Жан* (1882—1944) — французский драматург, автор философских пьес 75, 99, 235, 238
- Жулавский Владзимеж* — польский критик 159
- Жулавский Ежи* (1874—1915) — польский драматург, поэт, редактор журнала «Критика» 79, 80, 200, 201, 202
- Жюльен Жан* (1854—1919) — французский драматург 36
- Заблоцкий Францишек* (1752—1821) — видный польский драматург-комедиограф периода Просвещения 80
- Завиша Черный* (?—1428) — знаменитый польский рыцарь, участник битвы при Грюнвальде 80, 125, 131, 134, 156, 157
- Закшевский Януш* (1844—1918) — историк, профессор всеобщей истории в Ягеллонском университете 22
- Запалович Юлиан* (1854—1910) — актер, играл во многих театрах Польши, в том числе и в краковском 7
- Запольска Габриэля* (1857—1921) — польская писательница, автор популярных сатирических комедий 200, 202
- Зборовский Самуэль* (? — 1584) — королевский ротмистр, известен своими выступлениями против короля Стефана Батория 23, 221
- Здзеховский Мариан* (1861—1938) — славист, профессор Ягеллонского университета 6, 77
- Зельверович Александр* (1877—1955) — актер, режиссер, профессор Школы театрального искусства 109, 114
- Земба Теофиль* — учитель гимназии святой Анны в Кракове 14, 18, 22
- Зимлер Юзеф* (1828—1868) — польский художник, автор исторических композиций, портретов 222
- Зудерман Герман* (1857—1928) — немецкий драматург натуралистического направления 78
- Зыгмунт (Сигизмунд) II Август* (1520—1572) — польский король, сын Зыгмунта I Старого и Боны Сфорца 5, 17, 156, 157, 221, 222, 224, 235, 240
- Зыгмунт (Сигизмунд) I Старый* (1467—1548) — польский король 62, 124, 156, 157
- Ибсен Генрик* (1828—1906) — норвежский драматург 48, 77—79
- Казимир Ягеллончик* (1427—1492) — польский король 156, 157, 221
- Казимир III Великий* (1310—1370) — польский король 115, 156, 157, 159—162, 196, 238

- Калигула* (12—41) — римский император 18
- Калидаса* (V или VI в.) — индийский поэт 30
- Калинка Валериан* (1826—1886) — историк, публицист, один из создателей краковской исторической школы 14
- Калужиньска Анна* (1859—1919) — актриса, игравшая в краковском, познанском и варшавском театрах 7
- Кальдерон де ла Барка Педро* (1600—1681) — испанский драматург 198
- Камоцкий Станислав* (1875—1944) — художник-пейзажист, профессор Академии изящных искусств в Кракове 203
- Камю Альбер* (1913—1960) — французский писатель, драматург, эссеист 238
- Карл-Альберт* (1798—1849) — король Сардинии 139
- Карлейль Томас* (1795—1881) — английский историк и писатель 76
- Карпо Жан Батист* (1827—1875) — французский скульптор 40
- Каспрович Ян* (1860—1926) — польский поэт и драматург 80
- Катажина (Екатерина) Австриячка* (1553—1572) — польская королева, супруга короля Зыгмунта-Августа 17
- Кёниг Карл* (1857—1917) — польский художник 203
- Кинга (Кунегунда)* (1224—1292) — краковская княгиня, супруга князя Болеслава Стыдливого 156, 157
- Киселевский Ян Август* (1876—1918) — польский драматург, литературный и театральный критик 64, 77—79
- Клингер Макс* (1857—1920) — немецкий живописец, график и скульптор 68
- Кмита Филон (Петр)* (1477—1553) — маршал коронный, краковский воевода, глава шляхетско-магнатской оппозиции против короля Зыгмунта-Августа 222
- Кнаке-Завадский Станислав* (1859—1930) — польский актер, исполнитель ролей в пьесах Выспяньского 82, 87
- Кожневский-Наленч Аполлон* (1820—1869) — польский драматург, автор сатирических комедий 80
- Козьян Станислав* (1837—1922) — режиссер, директор краковского театра в 1871—1885 гг. 7, 8
- Койяллович Мигал* (1828—1891) — историк, профессор Санкт-Петербургской духовной академии 221
- Кокто Жан* (1889—1963) — французский писатель, сценарист, кинорежиссер, художник 75, 99, 238
- Колачковский Стефан* (1887—1940) — историк и литературный критик, исследователь творчества Выспяньского, 238, 239
- Колонна Виттория* (1492—1547) — итальянская поэтесса эпохи Возрождения 213, 214
- Константин Павлович* (1779—1831) — великий князь, с 1816 г. главнокомандующий армией в Царстве Польском 90, 96
- Коперник Николай* (1473—1543) — польский астроном 9, 14, 181, 231
- Корнель Пьер* (1606—1684) — драматург, создатель французской классической трагедии 35, 217—219, 241
- Коссак Юлиуш* (1824—1899) — польский художник, акварелист 22

- Коссовский Генрик* (1815—1878) — скульптор, профессор Школы изящных искусств в Кракове 9
- Костанецкий Казимеж* (1863—1940) — видный польский патологоанатом 64
- Костюшко Тадеуш* (1746—1817) — генерал, польский национальный герой, главнокомандующий во время восстания 1794 г., участник войны за независимость Соединенных Штатов 23, 85, 159, 215, 231
- Котарбинский Юзеф* (1849—1928) — актер, режиссер, театральный критик, с 1899 по 1905 г. директор краковского театра 82, 87, 132, 134, 136, 137, 143, 154, 170, 172, 179—181, 183, 200, 201, 203, 207, 209
- Козановский Ян* (1530—1584) — поэт, представитель польского Возрождения 17
- Крайценах Вильгельм* — профессор Ягеллонского университета 6
- Красиньский Адам* — врач, лечивший Выспянского 216
- Красиньский Винценцы* (1782—1858) — генерал, сенатор Царства Польского 90, 92, 96
- Красинский Зыгмунт* (1812—1859) — польский поэт-романтик 4, 139—142, 198
- Крашевский Юзеф Игнацы* (1812—1887) — польский писатель, автор многих исторических романов 17
- Крейн Уолтер* (1845—1915) — английский художник-прерафаэлит 65, 66, 230
- Кремер Юзеф* (1806—1875) — крупный польский философ и искусствовед 14, 23
- Кроненберг Леопольд* (1849—1937) — польский финансист, общественный деятель, композитор 117
- Кронек Людвик* (1837—1891) — немецкий актер и режиссер, известный исполнитель ролей в шекспировских пьесах 76
- Крэг Гордон* (1872—1966) — английский режиссер, теоретик театра, театральный художник и актер, реформатор английского театра 85, 105, 198, 235
- Кубалья Людвиг* (1838—1918) — польский историк и педагог 14
- Кудлич Бонавентура* (1780—1848) — видный польский актер, руководитель театра «Розмаитости» в Варшаве 96
- Кужава Антони* (1843—1898) — польский скульптор неоромантического направления 71
- Курнатовский Аполонари Стефан* (1802—1868) — участник восстаний 1830—1831 и 1848 гг. 92
- Курпиньский Кароль* (1785—1857) — композитор, автор музыки «Варшавянки» на слова Делавиня 82
- Куртуа Гюстав* (1853—1924) — французский художник исторического жанра 37
- Кшимуска Мария* (1850—1901) — литературный критик, автор статьи о «Легенде» Выспянского 71
- Кшицикий Анджей* (1482—1537) — польский поэт, автор сатирических диалогов 56
- Лаво де Людвиг* (1868—1894) — жанровый художник, ученик Матейки 121, 126
- Левицкий Анатолий* (1841—1899) — историк-медиевист, профессор Ягеллонского университета 22

- Лекомт де Лиль Шарль* (1818—1894) — французский поэт, представитель направления парнасцев 76
- Лелевель Иоахим* (1786—1861) — видный польский историк, профессор университетов в Вильне и Варшаве, член Жонда Народового в восстании 1830—1831 гг. 86—89, 93, 95, 96, 228
- Лео Юлиуш* (1862—1918) — президент Кракова 199, 200, 203, 207, 208
- Лессаж Ален Рене* (1668—1747) — французский писатель, драматург 36
- Лессинг Готхольд Эфраим* (1729—1781) — немецкий писатель, драматург 16, 18
- Лешчиньска Хонората* (1864—1937) — актриса, режиссер, выступала во многих польских театрах, в том числе и в краковском 48, 58
- Лешчиньский Болеслав* (1837—1918) — актер, исполнитель ролей в классическом репертуаре, театральный режиссер 7
- Лешчиньский Ежи* (1884—1959) — актер, сын Болеслава и Хонораты Лешчиньских 48, 181
- Лешчиньский Эдвард* (1880—1921) — поэт-модернист, литературовед 134, 135
- Лисевич Томаш* (1857—1930) — художник религиозного жанра, реставратор 24
- Лозинский Владислав* (1843—1913) — писатель-новеллист, историк 41
- Лоранс Жан Поль* (1838—1921) — французский художник исторического жанра 37, 38, 172
- Лукасиньский Валериан* (1786—1868) — майор, организатор Национального патриотического общества, в 1822 году был арестован, до конца жизни был заточен в Шлиссельбургской крепости 89—91, 93, 94, 96, 97
- Лушчекевич Владислав* (1828—1900) — художник и искусствовед, профессор Школы изящных искусств в Кракове 14, 17, 21, 22
- Любомирский Ежи* (1616—1667) — гетман коронный 45
- Людовик XIII* (1601—1643) — французский король 42
- Люмьер Луи* (1864—1948) и *Огюст* (1862—1954) — изобретатели кино 104
- Лютославский Винценты* (1863—1954) — польский философ 149
- Лябуда В.* — учитель гимназии святой Анны в Кракове 13
- Ляк Станислав* (1876—1909) — литературный критик, переводчик, автор работ о Вышнянском 134, 135, 193, 204, 205, 209, 210, 213
- Ляшчка Константы* (1865—1956) — скульптор, член общества «Штука» 63, 202
- Макревич Юлиуш* (1872—1955) — юрист, представитель так называемой социологической школы уголовного права, профессор Ягеллонского университета 41
- Макрот Генрик* — тайный агент царских властей в Царстве Польском, был повешен восставшими варшавянами в 1831 году 96
- Малаховский Станислав* (1736—1809) — маршал Четырехлетнего сейма, один из создателей Конституции 3 мая 17
- Малларме Стефан* (1842—1898) — французский поэт-символист 44, 76
- Мальчевский Яцек* (1854—1929) — один из ведущих художников «Молодой Польши» 22, 63, 229
- Мани Томас* (1875—1955) — немецкий писатель 178

- Мантенья Андреа* (1431—1506) итальянский живописец и график эпохи Возрождения 17
- Маньян Альбер Пьер* (1845—1908) — французский художник портретного и исторического жанров 40
- Манюэль Эжен* (1823—1901) — французский писатель, автор социальных драм 80
- Мария-Людовика* (1611—1667) — польская королева, супруга Яна Казимира 221
- Мария Медичи* (1573—1642) — французская королева, супруга Генриха IV 42
- Марсель Габриэль* (род. 1889) — французский философ-экзистенциалист, писатель 238
- Массне Жюль* (1842—1912) — французский композитор 34, 35, 42
- Матейко Ян* (1838—1893) — польский художник исторического жанра 4—7, 9, 14, 16, 17, 21—26, 32, 33, 38, 41, 47, 50, 52, 58, 115, 136, 148, 149, 154—157, 161, 195, 214, 222, 224, 230, 231
- Матусяк Шимон* (1854—1922) — этнограф, педагог 137
- Машковский Кароль* (1868—1938) — друг Вышнянского 11, 12, 22, 32, 33, 35, 36, 38, 40, 50
- Мейерхольд Всеволод Эмильевич* — советский режиссер, актер, реформатор в области театра 235
- Мендос (Миндав)* (? — 1263) — литовский князь 142
- Мерошевский Ян* (1789—1867) — директор краковского театра в 1830—1840 гг. 7
- Метерлинк Морис* (1862—1949) — бельгийский драматург, представитель символизма в европейском театре 48, 58, 75, 76, 78, 79, 99, 240
- Мехоффер Юзеф* (1869—1946) — один из ведущих художников «Молодой Польши» 13—16, 19, 22, 24, 25, 37—39, 41, 202
- Мечиславска Макрина* (? — 1869) — монахиня-базилианка 139, 140, 141
- Мешко III* (1069—1089) — сын короля Болеслава Смелого 158
- Микеланджело Буонарроти* (1475—1564) — итальянский скульптор, художник, архитектор и поэт 54, 213, 214
- Миклашевский Юлиан* — историк, профессор Ягеллонского университета 14
- Миколайчик Ганна* — см. Тетмайер Ганна
- Миколайчик Мария* (? — 1924) — сестра Ганны и Ядвиги Миколайчик 121, 126
- Миколайчик Ядвига* — см. Рыдель Ядвига
- Мицкевич Адам* (1798—1855) — польский поэт-романтик 4, 16, 60, 61, 80—82, 136—143, 145—147, 154, 228, 238, 239
- Мицкевич Владислав* (1838—1926) — сын Адама Мицкевича, биограф отца 139
- Мичиньский Тадеуш* (1873—1918) — польский писатель-экспрессионист, публицист 64, 66, 200, 202
- Моджеевска Хелена* (1840—1909) — польская актриса 7, 15, 28, 33, 105, 107, 194, 195
- Молин* — учитель гимназии святой Анны в Кракове 17
- Мольер Жан Батист* (1622—1673) — французский драматург-комедиограф 36
- Монтерлан Анри* (род. 1896) — французский писатель, драматург, эссеист 238
- Моношко Станислав* (1819—1872) — польский композитор, создатель национальной оперы 35

- Моравский Казимеж* (1852—1925) — филолог и историк, профессор Ягеллонского университета 6, 64
- Моравский Теодор* (1797—1879) — политический деятель, публицист, историк, министр иностранных дел в Жонде Народовом 1831 г. 88
- Моро Гюстав* (1826—1898) — французский художник-символист 76
- Моррис Уильям* (1834—1896) — английский писатель, художник, деятель в области возрождения художественных ремесел 49, 65, 66
- Морштын Ян Анджей* (ок. 1620—1693) — польский поэт, представитель барокко, автор перевода «Сида» Корнелия на польский язык 217
- Мотнацкий Маурицы* (1803—1834) — политический деятель, публицист, литературный критик, музыкант, один из создателей и руководителей Патриотического общества в восстании 1830—1831 гг. 89, 90, 93
- Моцарт Вольфганг* (1756—1791) австрийский композитор 34
- Мрозовска Ядвига* (1880—1966) — актриса краковского театра, позднее певица 213
- Муне-Сюлли* (1841—1916) — французский актер-трагик 35
- Мурильо Бартоломе Эстебан* (1617—1682) — испанский художник 31
- Муха Альфонс* (1860—1939) — чешский художник-модернист 49, 230
- Мюссе Альфред* (1810—1857) — французский писатель и поэт, представитель романтизма 36, 240
- Навроцкий Владислав* (1870—1931) — польский поэт-сатирик 183
- Наполеон Бонапарт* (1769—1821) — 86, 142
- Немоевский Бонавентура* (1787—1835) — председатель Жонда Народового в восстании 1830—1831 гг. 87, 88
- Немоевский Винценцы* (1784—1834) — член Жонда Народового в восстании 1830—1831 гг. 87
- Немчик Кароль* — учитель начальной школы, где учился Выспяньский 14
- Нерон* (37—68) — римский император 18
- Николай I* (1796—1855) — российский император 140
- Ницше Фридрих* (1844—1900) — немецкий философ 76, 237
- Новак Юлиан* (1865—1946) — бактериолог, профессор Ягеллонского университета 225
- Ногаковский* — ксендз, современник Выспяньского 149
- Ногаковский Зыгмунт* (1891—1963) — актер, режиссер, писатель и фельетонист, играл в пьесах Выспяньского 181
- Новачиньский Адольф* (1876—1944) — писатель, автор сатирических произведений, памфлетов, драматических хроник 64
- Новицкий Юзеф* — генерал, убит вследствие трагической ошибки 29 ноября 1830 г. восставшими подхорунжими, принявшими его за царского военного губернатора Варшавы 96
- Новицкий Яцек* — друг детства Выспяньского 16
- Норвид Циприан Камиль* (1821—1883) — польский поэт и художник 198

- Носковский Зыгмунт* (1846—1909) — польский композитор и дирижер 213
- Носковский Тадеуш* (1876—1932) — художник религиозного жанра 126
- Обей Андре* (род. 1892) — французский писатель, драматург, автор трагедий на античные темы 238
- Оливье Лоренс* (род. 1907) — английский актер, прославившийся исполнением шекспировских ролей и экранизацией «Гамлета» 197
- О'Нил Юджин* (1888—1953) — американский драматург 99, 147
- Опеньский Генрик* (1870—1942) — музыковед и композитор, автор опер и симфонических поэм 3, 12—14, 19, 20, 32—35, 39, 40, 41, 51, 52, 57, 72, 233
- Ордон-Сосновска Владислава* (1879—1933) — польская актриса, игравшая во многих театрах Польши, в том числе и в краковском 183
- Оркан Владислав* (1875—1930) — польский писатель, автор романов и новелл из деревенской жизни 78, 200, 202
- Осиньский Людвиг* (1775—1838) — писатель и критик, директор театра «Народовы» в Варшаве, автор перевода «Сида» Корнелия 217, 219
- Павликовский Тадеуш* (1861—1915) — театральный режиссер, директор краковского театра с 1893 по 1898 г. и с 1913 по 1915 г. 7, 48, 64, 69, 72, 75, 76, 78, 80—82, 86, 87, 91, 97, 134, 143, 211
- Панкевич Юзеф* (1866—1940) живописец, график, педагог, представитель «Молодой Польши» 63
- Панцевич-Лешчиньска Леокадия* (род. 1890) — польская актриса, исполнительница классического репертуара, играла ведущие роли в пьесах Выспяньского 181
- Парви Зенон* (1868—1909) — двоюродный брат Выспяньского, журналист 12, 68, 115, 202
- Пареньска Зофия* — см. Желеньска Зофия
- Пареньска Мария* (1884—1941) — дочь известного медика, профессора Станислава Пареньского 126
- Пареньска Элиза* (1857—1918) — жена Станислава Пареньского, детская писательница 126, 132, 135
- Пареньский Станислав* (1843—1913) — известный краковский врач 225
- Пежиньский Владзимеж* (1877—1933) — писатель, автор комедий, новелл, фельетонов 64
- Пекосиньский Францишек* (1844—1906) — историк, профессор Ягеллонского университета 6
- Пий IX* (1792—1878) — папа римский, ярый враг национально-освободительных движений 141
- Пиранделло Луиджи* (1867—1936) — итальянский драматург 235
- Пискатор Эрвин* (1893—1960) — немецкий театральный режиссер, создатель немецкого политического театра 75, 104, 197, 235
- Плажек Феликс* (1882—1950) — польский драматург, автор пьес на античные темы 98

- Порель Жак Дезире Поль* (1843—1917) — актер, режиссер театров «Одеон» и «Жимназ» в Париже 33
- Порто-Риш Жорж* (1849—1930) — французский драматург 36
- Потканьский Кароль* (1861—1907) — историк-медиевист, профессор Ягеллонского университета 6, 22, 64
- Потоцкий Анджей* (1861—1908) — консервативный политический деятель, наместник Галиции 200, 203, 208, 209
- Потоцкий Станислав* (1776—1830) — генерал, оставшийся в момент восстания 1830 г. на стороне царских властей, убит в ночь ноябрьского восстания 90, 92, 96
- Поттье Эдмонд* (1855—1934) — французский археолог, автор трудов по античному искусству 59
- Пристли Джон Бойнтон* (род. 1894) — английский писатель, драматург 238
- Пронашко Анджей* (1888—1961) и *Збигнев* (1885—1958) — современные польские театральные художники 181
- Прушиньский Казимеж* (1875—1945) — польский изобретатель в области кино, конструктор плеографа 104
- Пузына Константы* (род. 1929) — польский театальный критик 130
- Пузына Ян* (1842—1911) — кардинал, отличался чрезвычайно консервативными взглядами 41, 149, 157
- Пшездецкий Александр* (1814—1871) — польский археолог, историк 221
- Пшемьцкий Зенон (Мириам)* (1861—1944) — польский литературный критик, поэт, переводчик 78, 225
- Пшибылко Мария* (1871—1944) — польская актриса, режиссер, играла во многих театрах Польши, в том числе и в краковском 82
- Пшибышевский Станислав* (1868—1927) — писатель-модернист, редактор журнала «Жыче» 58, 77, 78, 82, 126, 144, 202, 229
- Пюи де Шаванн Пьер Сесиль* (1824—1898) — французский художник-монументалист 27, 49, 76, 230
- Рабский Владислав* (1865—1925) — польский писатель, публицист, театальный критик 77
- Радзивилл Барбара* (1520—1551) — польская королева, вторая жена Зыгмунта Августа 221—224
- Радзивилл Миколай Кшиштоф (Черный)* (1515—1565) — князь 221
- Раковский Конрад* (1876—1916) — журналист, литературный и театальный критик, автор рецензий на пьесы Выспянского 134, 135, 172
- Рапацкий Винцентты* (1865—1943) — польский актер, режиссер 7
- Расин Жан Батист* (1639—1699) — французский драматург, представитель классицизма 36
- Рафаэль Санти* (1483—1520) — итальянский художник эпохи Возрождения 22, 140, 213
- Рачиньский Болеслав* (1880—1937) — польский композитор, автор музыки к «Ноябрьской ночи» и «Легиону» 74, 179

- Ревера-Потоцкий Станислав* (1579—1617) — краковский воевода 45
- Режан (Габриэль Режо)* (1856—1920) — французская актриса 42
- Рейнхардт Макс* (1873—1948) — немецкий актер, режиссер, постановщик немецкой классики и пьес Шекспира 85, 235
- Рейтан Тадеуш* (1746—1780) — посол Сейма, прославился своими решительными выступлениями против раздела Польши
- Реклем Артур* (1867—1939) — английский художник, книжный иллюстратор 65, 73, 230
- Рембовский Ян* (1879—1923) — живописец, график, скульптор, представитель «Молодой Польши» 242
- Рембрандт (Харменс ван Рейн)* (1606—1669) — голландский живописец и график 114
- Реньяр Жан Франсуа* (1655—1709) — французский драматург-комедиограф 36
- Рёскин Джон* (1819—1900) — английский теоретик и критик в области искусства, автор утопической теории воспитания путем культа красоты 49, 66
- Решке Ян Мечислав* (1850—1925) — польский певец, солист Парижской оперы 42
- Ржевуский (Жевуский) Северин* (1743—1811) — гетман коронный 17
- Риттнер Тадеуш* (1873—1921) — польский драматург и прозаик, один из создателей современной комедии в Польше 78, 79
- Ришпен Жан* (1849—1926) — французский писатель и драматург 35
- Роберт II Благочестивый* (ок. 970—1031) — французский король из династии Капетингов 172
- Роговска Иоанна* — см. Станкевич Иоанна.
- Роговска Мария* — см. Вышнянска Мария.
- Роговска Теодора* — см. Васьянска Теодора.
- Роговский Адам* — дядя Вышнянского 8, 82
- Роговский Матеуш* — дед Вышнянского 8, 9, 10
- Роденбах Жорж* (1855—1898) — бельгийский писатель-символист 76
- Розадович Л.* — костюмер краковского театра 137
- Розадовский Ян* (1867—1935) — лингвист, профессор Ягеллонского университета 6
- Роман Владислав* (1868—1905) — польский актер, исполнитель характерных ролей 74
- Росетти Данте Габриэль* (1828—1882) — английский художник-прерафаэлит 65
- Россини Джоакино* (1792—1868) — итальянский композитор 34
- Рубенс Петер Пауль* (1577—1640) — фламандский художник 31, 71
- Рутковский Максимилиан* (1867—1947) — известный краковский врач 225
- Рыгер Теодор* (1841—1919) — польский скульптор, автор памятника Мицкевичу в Кракове 145
- Рыгер Эдмунд* (1853—1922) — директор познанского театра 200
- Рыдель Анна* (род. 1884) — сестра Люциана Рыделя 126
- Рыдель Люциан* (1870—1918) — поэт, драматург, переводчик, литературный

- критик 23, 26—28, 31—34, 41, 42, 48, 52, 54, 55—63, 66, 67, 69, 75, 77—81, 98, 116—123, 126, 130, 131, 133, 134, 200—202, 205, 212
- Рыдель Ядвига* (урожденная Миколайчик) (1883—1936) — супруга Люциана Рыделя 121, 126, 133
- Рыпель Войцех* — профессор классической филологии гимназии святой Анны в Кракове 14, 17
- Савиц Иосия* (1847—1915) — актер и режиссер, постановщик шекспировских пьес в Веймарском театре 76
- Сартр Жан Поль* (род. 1905) — французский философ-экзистенциалист, писатель, публицист 99, 238
- Святой Станислав* — см. Шчепановский Станислав
- Сезанн Поль* (1839—1906) — французский художник 49
- Семашкова Ванда* (1867—1947) — актриса, прославившаяся исполнением ролей в пьесах Выспяньского 74, 114
- Сенкевич Генрик* (1846—1916) — польский писатель, автор знаменитой исторической трилогии («Огнем и мечом», «Потоп», «Пан Володыевский») 17, 116, 117, 133
- Сен-Санс Камиль* (1835—1921) — французский композитор 42
- Сечех* (вторая половина XI века) — воевода князя Владислава Германа, оказывал влияние на его политику 163, 164, 171
- Сисери Пьер Луи Шарль* (1782—1868) — французский художник, декоратор «Гранд-Опера» 34
- Сихульский Казимеж* (1879—1942) — художник-карикатурист, профессор Академии изящных искусств в Кракове 203
- Скаррон Поль* (1610—1660) — французский драматург, автор сатирических пьес 42
- Скомпский Юзеф* — адвокат Выспяньского 180, 181, 199
- Скорупка Адам* (1820—1872) — директор краковского театра, режиссер 7
- Скоциляс Владислав* (1883—1934) — живописец, скульптор, график; создатель современной гравюры в Польше 242
- Скриб Огюстен Эжен* (1791—1861) — французский драматург-комедиограф 36
- Словацкий Юлиуш* (1809—1849) — поэт, создатель романтической драмы в Польше 4, 155, 162, 198, 200, 237
- Смолька Станислав* (1854—1924) — историк, представитель краковской исторической школы 6, 22
- Собеска Марысенька* (1641—1716) — польская королева Мария-Казимера, жена Яна III Собеского 17
- Собеский Якуб* (1667—1737) — польский королевич, сын Яна III Собеского 17
- Собеский Ян* — см. Ян III Собеский
- Собеслав Владзимеж* (Владзимеж Быстишньский) (1854—1927) — актер краковского театра 7, 87
- Соколовский Мариан* (1839—1911) — искусствовед, организатор музейного дела в Кракове 6, 22, 32

- Сольска Ирена* (1877—1955) — актриса, режиссер, прославилась исполнением ролей в пьесах Словацкого и Выспянского 181, 183
- Сольский Людвик* (1855—1954) — польский актер, режиссер, директор краковского театра в 1905—1913 гг. 7, 74, 82, 85, 86, 87, 97, 114, 135, 143, 180, 183, 191, 193, 200, 203, 205—209, 211, 212, 216, 217, 220
- Сосновский Юзеф* (1863—1933) — известный актер, певец, режиссер, в 1900—1906 гг. играл в краковском театре 170, 181, 191, 192, 220
- Софокл* (496—406 гг. до н. э.) — древнегреческий драматург-трагик 17, 18, 35, 71, 101, 106, 192
- Спыткувна Теодора Теофиля* — см. Выспянска Теодора Теофиля
- Ставерский Игнацы* — директор гимназии святой Анны в Кракове 14
- Стажевский Рудольф* (1870—1920) — журналист, редактор консервативного журнала «Час» 123—126, 130, 133, 144, 145
- Станиславский Ян* (1860—1907) — художник, один из создателей Общества «Штука» 63, 203, 210
- Станкевич Иоанна (урожденная Роговска)* (1844—1915) — сестра матери Выспянского 8, 12, 14, 15, 52, 61, 106, 221, 225
- Станкевич Казимеж* (1818—1895) — дядя Выспянского 14, 33, 52
- Станьчик* (ок. 1480—1560) — шут последних польских королей из династии Ягеллонов 6, 120, 124, 125, 128, 130, 161
- Стафф Леопольд* (1878—1957) — польский лирический поэт, автор символических поэтических драм 80, 98, 212
- Стахевиц Петр* (1858—1938) — польский художник религиозного жанра 22
- Ствош Вит* (ок. 1447—1533) — польский художник и скульптор, автор знаменитого алтаря в Мариацком костеле в Кракове 5, 10, 17, 23, 170
- Стемповский Леон* (1852—1914) — актер краковского театра, друг Выспянского 82, 87, 149
- Стефан Баторий* (1533—1586) — польский король 7
- Страшевский Маурицы* (1848 — ?) — философ, профессор Ягеллонского университета 6
- Стриндберг Август* (1849—1912) — шведский драматург, представитель экспрессионизма в драматургии 76
- Стройновский* — польский художник 203
- Стрыньский Тадеуш* (1849—1943) — польский архитектор и реставратор 24, 26, 31
- Сулла* (138—78 гг. до н. э.) — римский диктатор 18
- Тарновский Станислав* (1837—1919) — литературовед, профессор Ягеллонского университета, консервативный политический деятель, соавтор «Сумки Станьчика» 6, 8, 22, 117, 124, 131, 133, 144—146, 149, 162, 200, 208
- Тассо Торквато* (1544—1595) — итальянский поэт позднего Возрождения 53
- Тетмайер Владзимеж* (1861—1923) — польский художник, поэт, общественный деятель 41, 119, 121—123, 125, 126, 128, 130, 133

- Тетмайер Ганна* (урожденная Миколайчик) (1878—1954) — жена Владимира Тетмайера 121, 126
- Тетмайер-Пшера Казимеж* (1865—1940) — польский поэт-модернист 78, 80, 98, 125, 130, 134, 231
- Тинторетто Якопо Робусти* (1518—1594) — итальянский художник периода маньеризма 27
- Тициан Вечеллио* (ок. 1488—1571) — итальянский художник, один из выдающихся представителей Возрождения 75
- Толстой Лев Николаевич* (1828—1910) 76
- Тома Амбруаз* (1811—1896) — французский композитор 35, 213
- Томицкий Петр* (1464—1535) — краковский епископ, дипломат, библиофил 56
- Торвальдсен Бертель* (1768—1844) — датский скульптор, представитель классицизма 9
- Трояновский Винценты* (1859—1928) — польский художник, скульптор, педагог 39, 203
- Труа Франсуа де* (1645—1730) — французский художник-портретист 17
- Тулуз-Лотрек Анри* (1864—1901) — французский художник, представитель постимпрессионизма 49, 230
- Тшебцицкий Анджей* (1607—1679) — краковский епископ 45
- Тшчиньский Теофиль* (1878—1952) — режиссер, в 1918—1932 гг. директор театра имени Словацкого в Кракове 201
- Уайльд Оскар* (1856—1900) — английский поэт, прозаик, драматург 76, 198
- Уляновский Болеслав* (1860—1919) — историк, профессор Ягеллонского университета 6, 22, 207
- Унглер Флориан* (? — 1536) — краковский печатник 66
- Унежицкий Юзеф* (1863 — ?) — польский художник 203
- Фабьянский Станислав* (1865—1929) — польский художник-пейзажист 203
- Фалат Юлиан* (1853—1929) — художник, директор Школы изящных искусств в Кракове 63
- Фаленский Фелициан* (1825—1910) — польский поэт, драматург, литературный критик, переводчик 98, 198
- Фантен-Латур Анри* (1836—1904) — французский художник романтического направления 73
- Фельдман Вильгельм* (1868—1919) — польский литературный критик, редактор ежемесячника «Критика» 134, 152, 200—202, 205, 208, 215, 216, 221, 225
- Фельдман Фердинанд* (1862—1919) — характерный актер, игравший в основном в краковском и львовском театрах 74
- Филипкевич Стефан* (1879—1944) — художник, профессор Академии изящных искусств в Кракове 203
- Фогель Генрих и Тереза* — немецкие оперные певцы, исполнявшие партии в операх Вагнера 30
- Фрай Кристофер* (род. 1907) — современный английский поэт и драматург 238

Франкетти (барон Альберто) (1860—1941) — итальянский композитор 31
Фредро Александр (1793—1876) — польский драматург-комедиограф 80
Фрошнер Вильгельм (1835—1926) — французский археолог и нумизмат 59
Фрыч Кароль (1877—1963) — театральный художник, режиссер, профессор
Академии изящных искусств в Кракове 132, 225
Фуке Жан (ок. 1420 — ок. 1481) — французский художник-миниатюрист 224

Хансон Ула (1860—1925) — шведский прозаик и поэт-модернист 76
Хёсик Фердинанд (1867—1941) — журналист, литературный критик, издатель,
автор мемуаров о Выспяньском 39, 156
Хлопицкий Юзеф (1771—1854) — генерал, в 1830—1831 гг. командующий си-
лами повстанцев, диктатор 82—84, 86, 87, 90, 92, 96
Хмель Адам (1865—1934) — археолог, архивариус города Кракова 118, 172,
173, 175, 180, 183, 184, 191, 204, 208, 225
Ходкевич Ян Кароль (1560—1621) — литовский гетман 17
Хозиуш Станислав (1504—1579) — кардинал, руководитель контрреформации
в Польше, писатель 17, 56
Холоневский Антони (1872—1924) — публицист и критик, автор статей о Вы-
спяньском 74, 211
Хоффман Антонина (1842—1897) — актриса краковского театра, известная
исполнением ролей классического репертуара 7

Цезарь Юлий (100—44 гг. до н. э.) — 142, 198
Цейер Юлиус (1841—1901) — чешский писатель-неоромантик 76
Цинк Флориан (1838—1912) — польский художник исторического и религиоз-
ного жанров 21

Чайковский Станислав (1878—1954) — художник, профессор Академии изящ-
ных искусств в Кракове 203
Чарнецкий Стефан (1599—1665) — гетман коронный 45
Чарторыский Адам Ежи (1770—1861) — князь, консервативный политический
деятель, в 1830—1831 гг. председатель Жонда Народового 87—89
Чехов Антон Павлович (1860—1904) — 79, 240
Чеховский Леон (1797—1887) — участник восстаний 1830—1831, 1846 и 1848 гг. 92
Чубек Ян (1849—1932) — филолог-классицист, член Академии изящных искусств
в Кракове 14

Шабельский Антони — польский художник 89
Шайноха Кароль (1818—1868) — историк, публицист, писатель, автор истори-
ческих драм 221
Шекспир Уильям (1564—1616) 13, 17, 30, 36, 75, 193, 195—198, 241
Шеля Якуб (1784—1860) — руководитель антифеодального крестьянского дви-
жения 1846 г. в Галиции 120, 127, 130, 131

- Шиллер Леон* (1887—1954) — польский режиссер, педагог, прославился постановками поэтических произведений 192, 198, 242
- Шиллер Фридрих* (1759—1805) — немецкий поэт, автор романтических драм 18
- Шницлер Артур* (1862—1931) — австрийский писатель 78
- Шопенгауэр Артур* (1788—1860) — немецкий философ 76, 155, 237
- Шоу Бернард* (1856—1950) — английский драматург 240
- Шпитцар Ян* (1855—1915) — художник-декоратор краковского театра 97, 137, 143, 180, 191, 220
- Штернбах Леон* (1864—1940) — филолог-античник, профессор Ягеллонского университета 6, 59
- Шуберт Франц* (1797—1828) — австрийский композитор романтического направления 19
- Шуйский Юзеф* (1835—1883) — историк, поэт, политический деятель, профессор Ягеллонского университета, один из создателей краковской исторической школы 6, 8, 9, 14, 16, 22, 161, 162
- Шукевич Мачей* (1870—1933) — польский драматург и поэт 77—79, 200, 202, 205
- Шульц Вильгельм* (1865 — ?) — немецкий художник, мастер книжной иллюстрации 69
- Шуман Роберт* (1810—1858) — немецкий композитор периода романтизма 19, 20
- Шчепановский Станислав* (Святой Станислав) (ок. 1030—1079) — краковский епископ, был канонизирован в XIII в. 157, 158, 159, 162, 163—171, 173, 174, 176, 177
- Шчепаньский Людвик* (1872—1954) — польский писатель-модернист 64, 65, 68, 77
- Экельский Владислав* (1855—1927) — архитектор, профессор Школы изящных искусств в Кракове 53, 182
- Экман Отто* (1865—1902) — немецкий художник, автор декоративных работ 65, 230
- Элиот Томас* (1888—1965) — англо-американский поэт, драматург, литературный критик 99, 238
- Эренберг Казимеж* (1870—1932) — польский журналист, сотрудник консервативного журнала «Глос народу» 48
- Эстрайхер Кароль* (1827—1908) — литературовед, театровед, создатель «Польской библиографии» 18
- Эстрайхер Станислав* (1869—1939) — историк права, публицист, продолжатель «Польской библиографии», начатой его отцом, Каролем Эстрайхером 13—18, 23, 26, 30, 62, 116, 119
- Эсхил* (525—456 гг. до н. э.) — древнегреческий драматург, создатель классической трагедии 17, 35, 192
- Юзефчик Анджей* — директор начальной школы, где учился Выспяньский 13
- Юлий II* (1443—1513) — папа римский 115, 213, 215—217, 221

- Яблоньский Изидор Петр Иоахим* (1835—1905) — художник, профессор Школы изящных искусств в Кракове 21
- Ягелло* — см. Владислав Ягелло
- Ядвига* (ок. 1374—1399) — польская королева, жена Владислава Ягеллы 16, 156, 157, 221
- Якобсен Енс Петер* (1847—1885) — датский писатель 76
- Якубовский Ян Зыгмунт* (род. 1909) — польский литературовед, исследователь творчества Выспяньского 241
- Ян II Казимир* (1609—1672) — польский король. В 1656 году принес так называемую львовскую клятву, в которой обещал некоторое облегчение крепостного права 41, 42, 45, 47, 49, 50, 150, 155, 217, 218, 221
- Ян III Собеский* (1629—1696) — польский король, выдающийся полководец 17, 90, 94, 95

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

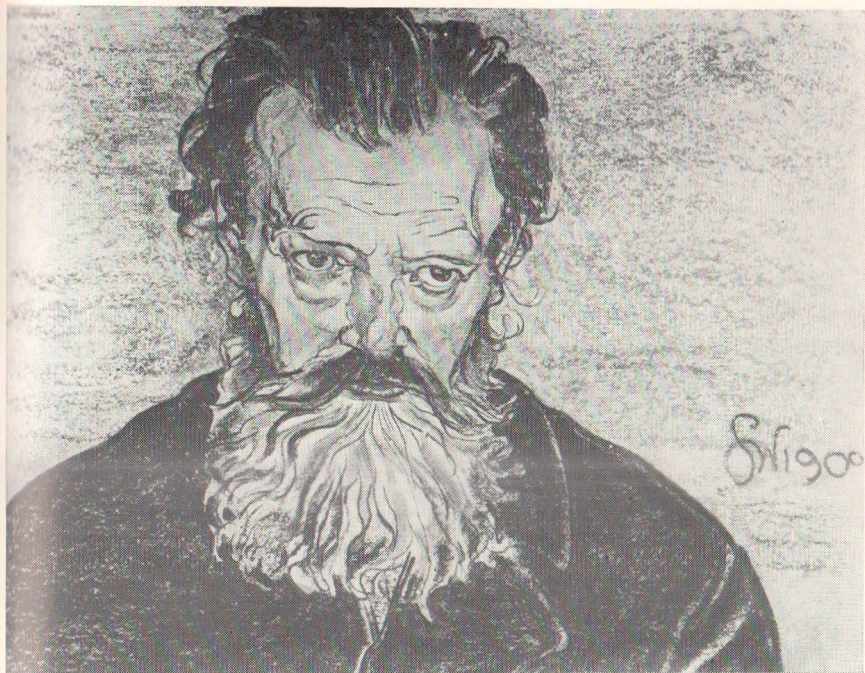
- На суперобложке. Автопортрет. 1895. Пастель. Познань. Национальный музей.
- На фронтисписе: Автопортрет. 1902. Пастель. Варшава. Национальный музей.
1. Портрет Францишека Высяньского, отца художника. 1900. Пастель. Краков. Частное собрание.
 2. Портрет Люциана Рыделя. 1894. Пастель. Частное собрание.
 3. Портрет Юзефа Мехоффера. 1898. Пастель. Познань. Национальный музей.
 4. Портрет Генрика Опеньского. 1898. Пастель. Щецин. Музей Западного Поморья.
 5. Полония. Фрагмент верхней части проекта витража. 1894. Пастель. Краков. Национальный музей.
 6. Интерьер парижской мастерской художника. 1892. Масло/картон. Познань. Национальный музей.
 7. Вид на Вавель. 1894. Масло. Варшава. Национальный музей.
 8. Мадонна с младенцем. Проект полихромии костела францисканцев в Кракове. 1895—1896. Пастель. Познань. Национальный музей.
 9. Блаженная Саломея и святой Франциск. Части картона для витража костела францисканцев в Кракове. 1897—1902. Пастель. Краков. Национальный музей.
 10. Подсолнечники. Проект полихромии. Пастель. Краков. Национальный музей.
 11. Портрет сестер Бобрувен. 1894. Пастель. Местонахождение неизвестно.
 12. Агамемнон восстает против Ахилла и Менелая. Ок. 1897. Карандаш. Краков. Национальный музей.
 13. Фетида выходит из моря к сыну. Ок. 1897. Карандаш. Варшава. Национальный музей.
 14. Аполлон-лучник. Ок. 1897. Карандаш. Гдыня. Частное собрание.
 15. Заря. Ок. 1897. Карандаш. Частное собрание.
 - 16—17. Цикл «Стихии». Вода. 1897. Уголь. Местонахождение неизвестно. Земля. 1897. Уголь. Местонахождение неизвестно. Воздух. 1897. Уголь. Местонахождение неизвестно. Огонь. Карандаш. Варшава. Национальный музей.
 18. Страница из гербария. 1896. Карандаш. Варшава. Национальный музей.
 19. Виньетки с растительными мотивами. Воспроизведено в журнале «Жыче» в 1897—1899 гг. (прис, клевер) и в книге Л. Рыделя «Поэзия», 1901 (васильки).
 20. Титульный лист журнала «Жыче» за 1899 год. Национальная библиотека в Варшаве.
 21. Орнамент с мотивом ирисов. Воспроизведено на обложке книги Л. Рыделя «Поэзия», 1901.
 22. Обложка книги С. Высяньского «Легенда». 1899. Национальная библиотека в Варшаве.
 23. Эскиз декораций к драме «Апофеоз». 1898. Тушь, акварель.
 24. Эскиз декораций к драме «Варшавянка». 1898. Рисунок. Варшава. Национальный музей.
 25. Эскизы декораций к драме «Протесилай и Лаодамия». 1903. Перовой рисунок.
 26. Головка Хеленки. 1900. Пастель. Вроцлав. Силезский музей.
 27. Афиша премьеры драмы «Свадьба».
 28. Портрет Владзимежа Тетмайера. 1899. Уголь. Краков. Музей Ягеллонского университета.
 29. Портрет Рудольфа Стажевского. 1899. Уголь. Краков. Частное собрание.

30. Портрет Ванды Семашковой в роли Невесты из драмы «Свадьба». 1902—1903. Пастель. Бытом. Верхнесилезский музей.
31. Автопортрет. 1902. Пастель. Варшава. Национальный музей.
32. Картоны для витражей Вавельского собора. Казимир Великий. 1900—1902. Пастель. Краков. Национальный музей. Святой Станислав. Пастель. Краков. Национальный музей.
33. Рапсод из драмы «Болеслав Смелый». 1904. Пастель. Бытом. Верхнесилезский музей.
34. Владислава Ордонувна в роли Красавицы из драмы «Болеслав Смелый». 1903. Пастель. Краков. Национальный музей.
35. Автопортрет. 1903. Пастель. Краков. Национальный музей.
36. Спящий Метек — сын художника. 1904. Пастель. Лодзь. Музей изящных искусств.
37. Спящий Стась — сын художника. 1904. Пастель. Познань. Национальный музей.
38. Портрет Элизы Пареньской. 1905. Пастель. Варшава. Национальный музей.
39. Проект витража «Система Коперника». Аполлон. 1904. Пастель. Краков. Национальный музей.
40. Портрет Ирены и Людвика Сольских. 1904. Пастель.
41. Девочка в голубой шляпке. 1895. Пастель. Краков. Национальный музей.
42. Девочка. 1895. Пастель. Познань. Национальный музей.
43. Розы. Фрагмент проекта полихромии костела францисканцев в Кракове. 1896. Пастель. Краков. Национальный музей.
44. Цветы — оконные глифы. Набросок полихромии костела францисканцев. 1895—1896. Пастель. Краков. Национальный музей.
45. Бог-Отец — Восстань. Проект витража для костела францисканцев в Кракове. Пастель. Краков. Национальный музей.
46. Сокровища Сезама. 1897. Пастель. Кельце. Свентокшиский музей.
47. Девочка с кувшином. 1902. Пастель. Краков. Национальный музей.
48. Автопортрет с женой. 1904. Пастель. Краков. Национальный музей.
49. Людвик Сольский в роли Старого солдата из драмы «Варшавянка». 1904. Пастель.

Stanisław Wyspiński

1. 1912-1913
2. 1914-1915
3. 1916-1917
4. 1918-1919
5. 1920-1921
6. 1922-1923
7. 1924-1925
8. 1926-1927
9. 1928-1929
10. 1930-1931
11. 1932-1933
12. 1934-1935
13. 1936-1937
14. 1938-1939
15. 1940-1941
16. 1942-1943
17. 1944-1945
18. 1946-1947
19. 1948-1949
20. 1950-1951
21. 1952-1953
22. 1954-1955
23. 1956-1957
24. 1958-1959
25. 1960-1961
26. 1962-1963
27. 1964-1965
28. 1966-1967
29. 1968-1969
30. 1970-1971
31. 1972-1973
32. 1974-1975
33. 1976-1977
34. 1978-1979
35. 1980-1981
36. 1982-1983
37. 1984-1985
38. 1986-1987
39. 1988-1989
40. 1990-1991
41. 1992-1993
42. 1994-1995
43. 1996-1997
44. 1998-1999
45. 2000-2001
46. 2002-2003
47. 2004-2005
48. 2006-2007
49. 2008-2009
50. 2010-2011
51. 2012-2013
52. 2014-2015
53. 2016-2017
54. 2018-2019
55. 2020-2021
56. 2022-2023
57. 2024-2025
58. 2026-2027
59. 2028-2029
60. 2030-2031

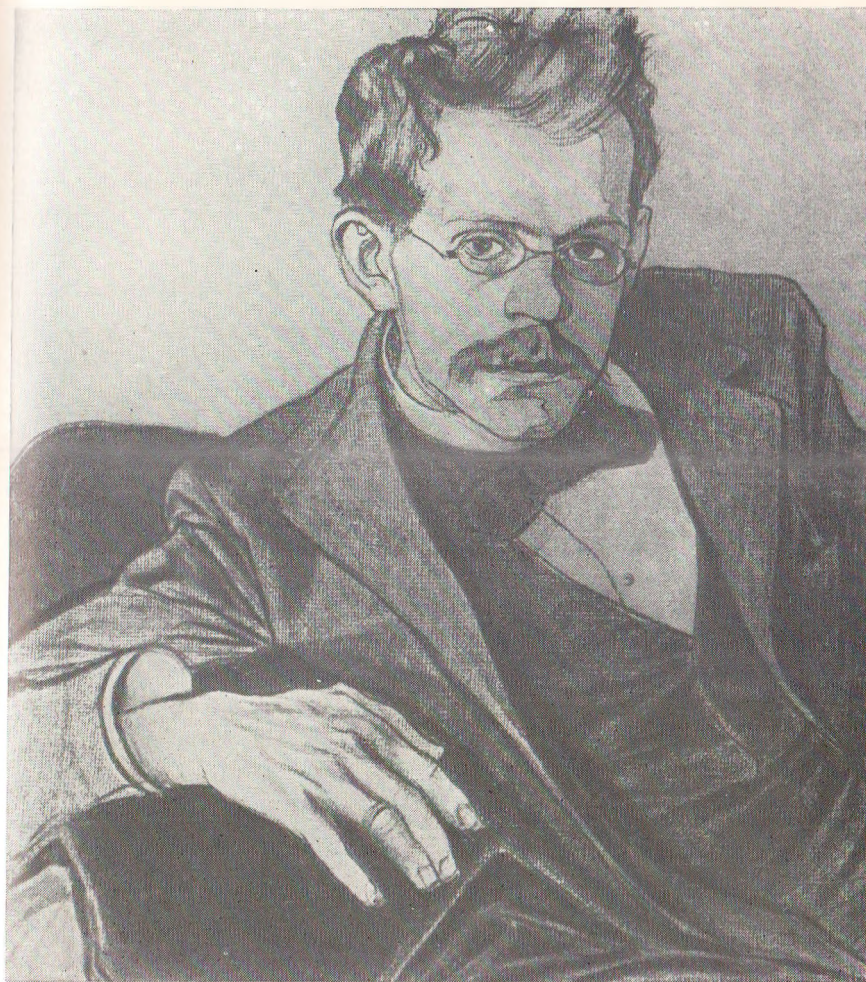
Stamitz



1. Портрет Франциска Выспяньского,
отца художника. 1900



2. Портрет Люциана Рьделя. 1894



3. Портрет Юзефа Мехоффера. 1898



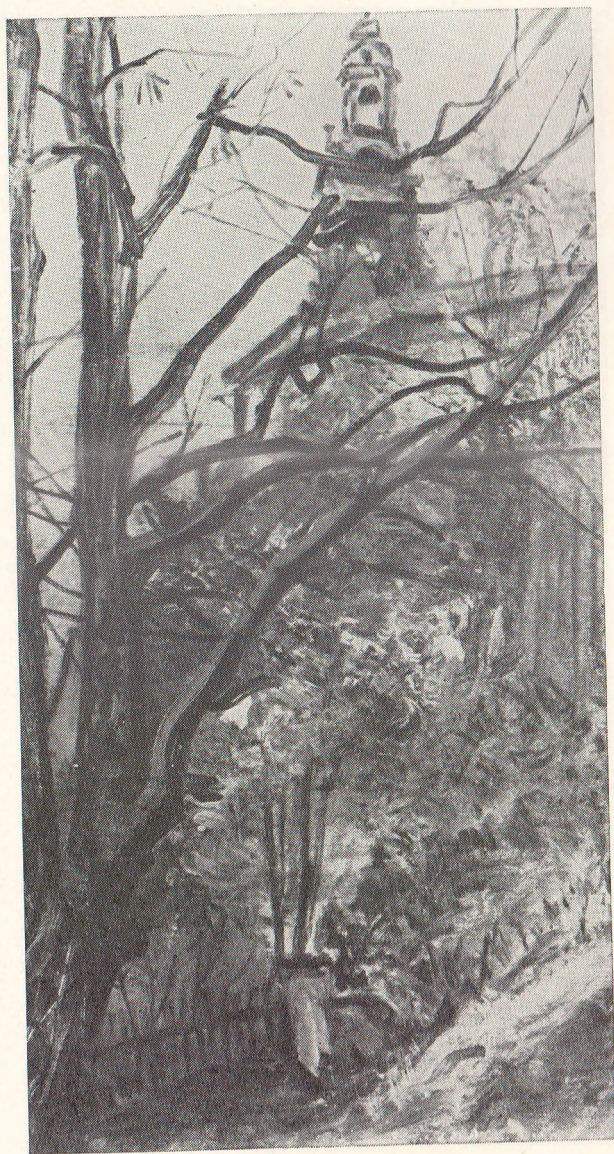
4. Портрет Генрика Опењского. 1898



5. Полоция. Фрагмент верхней части
проекта витража. 1894



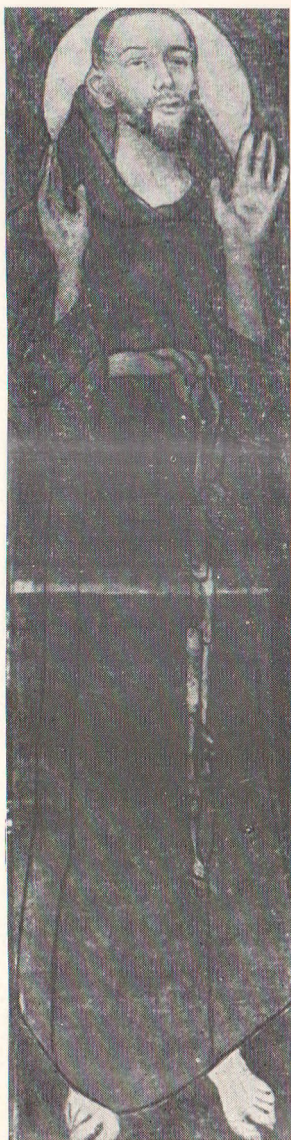
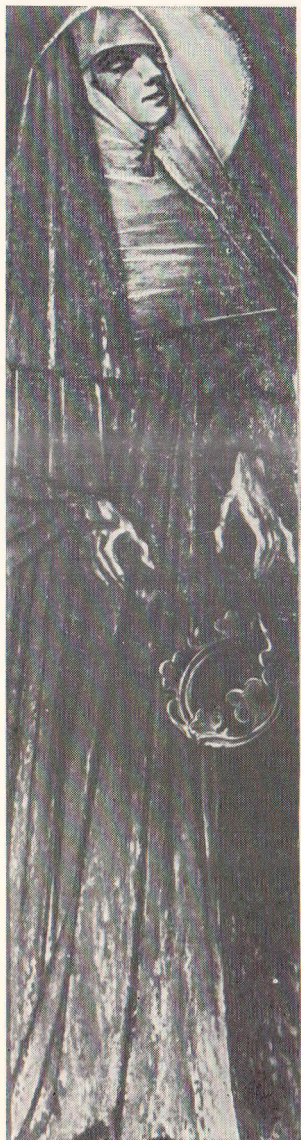
6. Интерьер парижской мастерской художника. 1892



7. Вид на Вавель. 1894



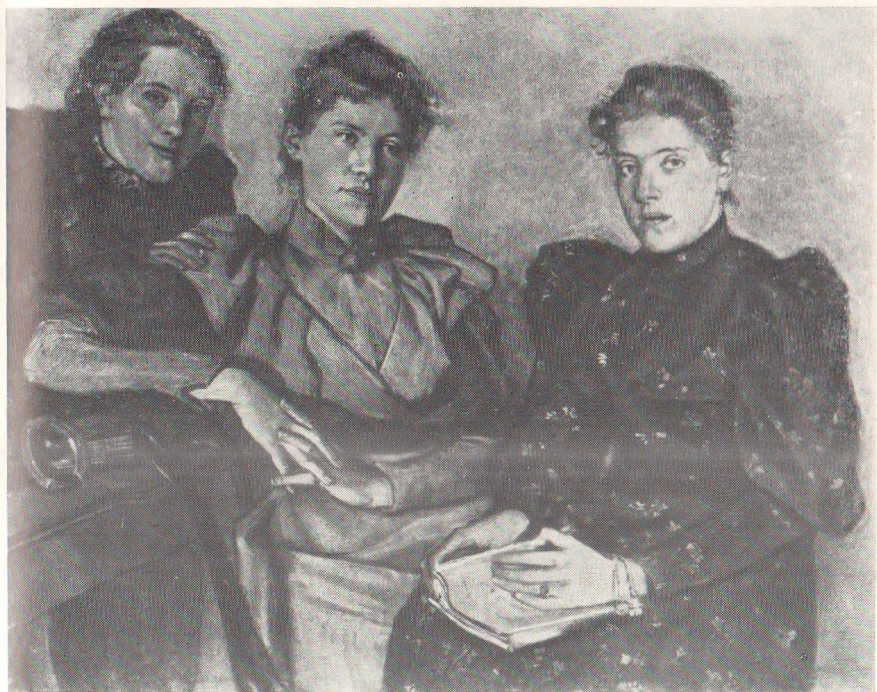
8. Мадонна с младенцем.
Проект полихромии костела
францисканцев в Кракове. 1895—1896



9. Блаженная Саломея и святой Франциск.
Части картона для витража костела
францисканцев в Кракове. 1897—1902



10. Подсолнечники. Проект полихромни.



11. Портрет сестер Бобрувек. 1894



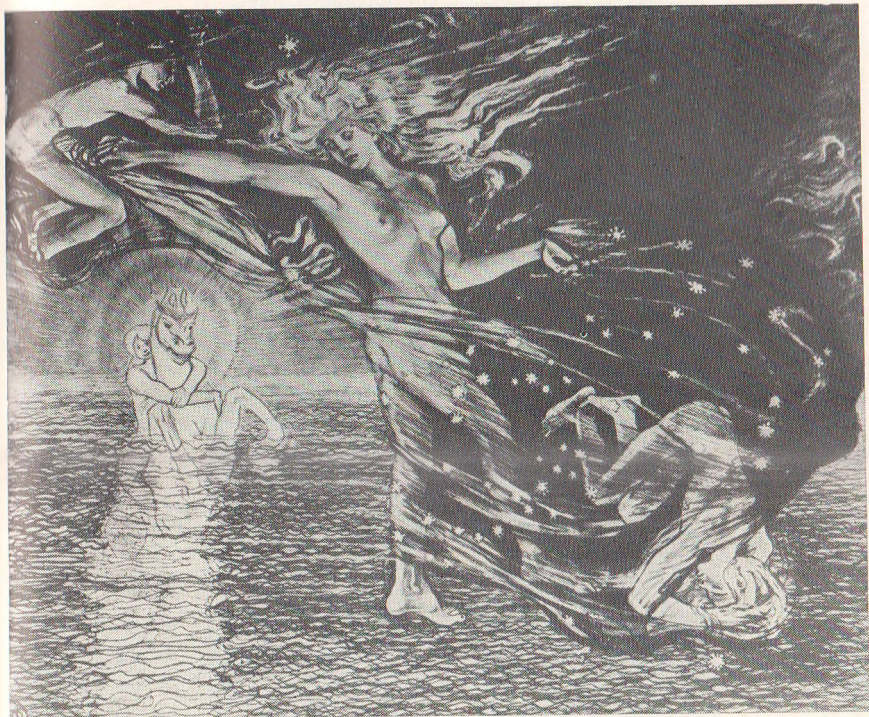
12. Агамемнон восстает против
Ахилла и Менелая. Ок. 1897



13. Фетида выходит из моря к сыну. Ок. 1897



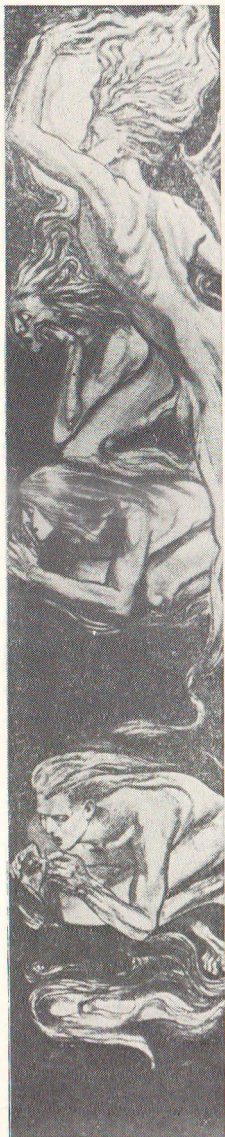
14. Аполлон-лучник. Ок. 1897



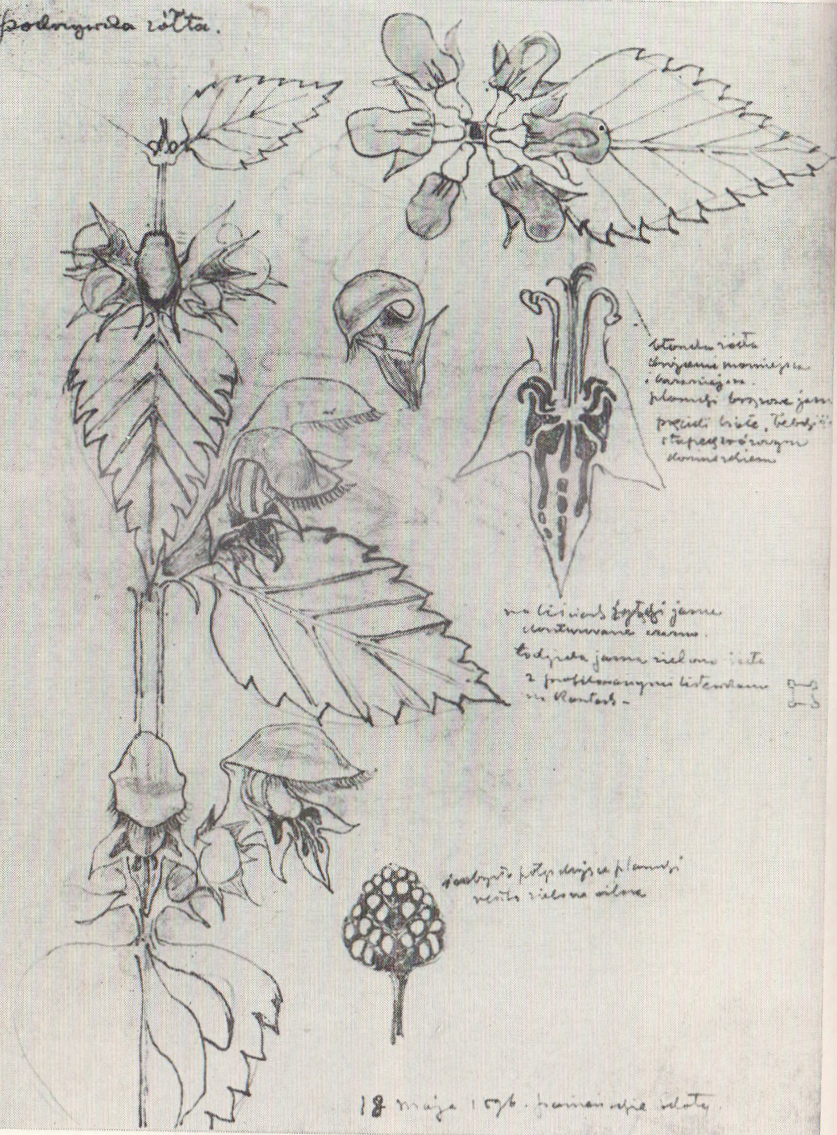
15. Заря. Ок. 1897



16—17. Цикл «Стихии». Вода.
Земля. Воздух. Огонь. 1897



Podoryzda litta.



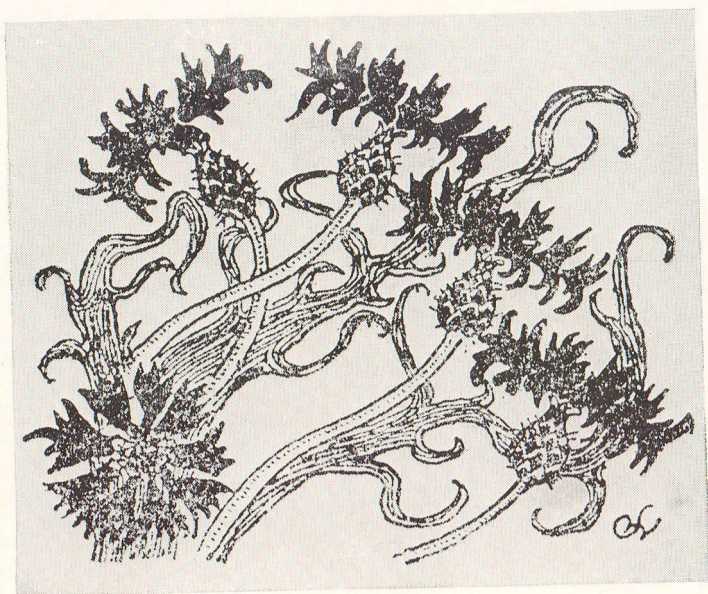
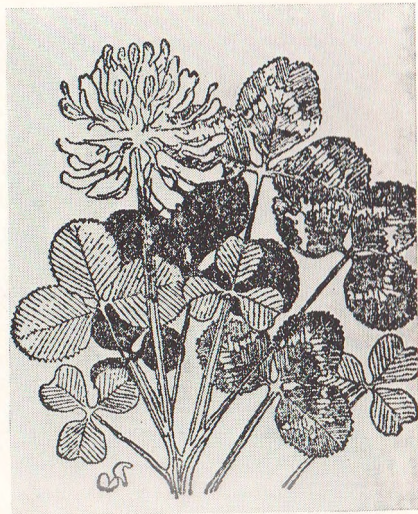
Stemka rosta
 chizhama monnyia
 krasnyia
 plomiki boguie jama
 pociel. krole. krole.
 otprazobnyie
 domidoliam

na klichov bityi jamie
 chertuvaniie cherno.
 kolyka jamie ielmo kate
 2 prokhorovnye kileviani
 na krolek -

Podryzda litta dnyie plomiki
 nite vilona olva

18 maja 1976. jermaniia selaty

18. Страница из гербария. 1896



19. Виньетки с растительными мотивами.
1897—1899, 1901

WYDANIE 1899
 WYDZIAŁ DR. KORAB, KŁÓSKA 1711
 DZIAŁ
 ZADRĘŻY MOKRZY: O PRZYJĘCIU
 MOCNOŚCI
 JAN KŁEJZYMSKI, WYDZIAŁ
 ANI, IANIE, MOI W DOLNOBRODY
 ARTYK. GÓRNE, TOME MIEJSCA
 W JAKIY SŁOWACZKOWY
 JAN KASPROWICZ, DOK. IAN
 OLA HANSSON, KARNEY DAIHE-
 VILAY
 J. BARNEY DAUREVILLY, CO. NY
 ERUJ ZA KARTANI W PARTYI WISTA
 MACIĄ SŁODKOWICZ, WIERZE
 PRZECIĄG PRZECIĄGÓW
 OD REDAKCYI
 ODPOWIEDZI REDAKCYI
 OD ADMINISTRACYI
 W ADMINISTRACYI NY
 STANISŁAW WYDZIAŁNY, PRZESŁA
 G. VERLAND, PIERA
 G. VERLAND, SZATAN

ZYCIE

DWUTYGODNIK POŚWIĘCONY
 LITERATURZE I SZTUCE

SKŁAD REDAKCYI:
 LITERATURA: STAN. PRZY-
 BYSEWSKI, STAN. WERZE-
 KOMSKI
 SZTUKA: STANISŁAW WY-
 SZNIEWSKI

WYDZIAŁ WYCHOWANI I ZKADKOWY
 PRZYBYSEWSKI I PRZYBYSEWSKI 7 A
 DZIAŁ MEDYCA
 ANTONI KWARTELNY Z PRZE-
 WILKĄ JEL. FOR. S. MIA. 4 PR.
 O SZKOLNY, KOCZYNY ZIE. 10 10
 W KONTY KWARTALNIK 10. 8. FOR.
 WOLCZKA K. A. KOCZYNY 10. 10
 Z RANA, W NIEMCIELI OD 11-10
 KONGRESY I BIERA DZIENNIKÓW
 W GALICJI
 W NIEMCIELI URZĘDZ POCITOWE,
 W WARSZAWIE ZKOPARNIA M. AN.
 CIA, W PETERSBURGU KONGRESY
 KAZ. GRENDSZYNSKIEGO
 CENA POWIĘCZEGO NUMERU 10
 CENTÓW, W ROKU 10 RUP.
 INDEKSY JEDNOROKOWE WIERZ
 10 CENTÓW

VINCENI DE KORAB: KTORA PRZYJDE

JAM PANI ODDALONYCH, ODWIECZNYCH OGRODÓW,
 GILIE OBIEM RÓZ CIEPŁYNY STOIŁ ZAMYSŁONE;
 GDWIERAM TWOJE OKNA, ZBYT DŁUGO ZAMKNIONE,
 N. RUDNOŚĆ TECHNIER WIOSENNYCH I SŁONECZNYCH WSCHODÓW.

I UTRACONA NIEGDYS DLA CIERPIE PRZEDWCZEŚNIE,
 UNIEM ZAWSZE ODGAJNĄĆ (O SERCE PAMIĘTNE!)
 GAŁ NAGICH I PRZECZYSTYCH OBJAWIENIA SMĘTNE,
 I GRZECHY POŚRÓD MROKÓW SKRYWANE BOLEŚNIE.

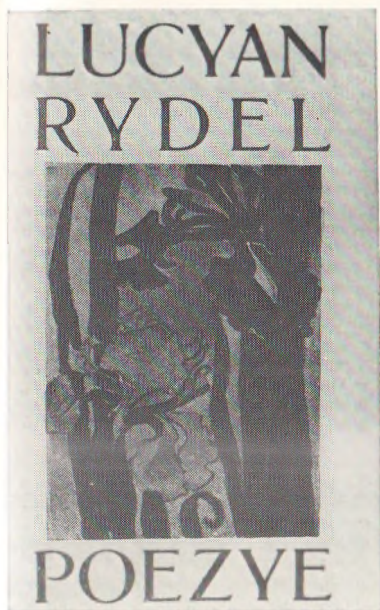
DŁATEGO WSTAŃ, O NIEDNY, Z PRZEPACI TĘSKNOTY!
 JESTEM ŻYCIU BŁĘKITNE, A GOLEBIC ŁOZY
 BIAŁOŚCIĄ NIEŚKAFANĄ WOLNĄ CZYŁO MOJE.

JAM OCZU ZACHWYCEŃ, CO GWIAZDY ZAPALA,
 MÓJ UŚMIECH OPIEKUNCY OD ZIEMI WYZWAŁA,
 I DAJE NIEODMIENNYCH POSĄGÓW SPOKOJE.

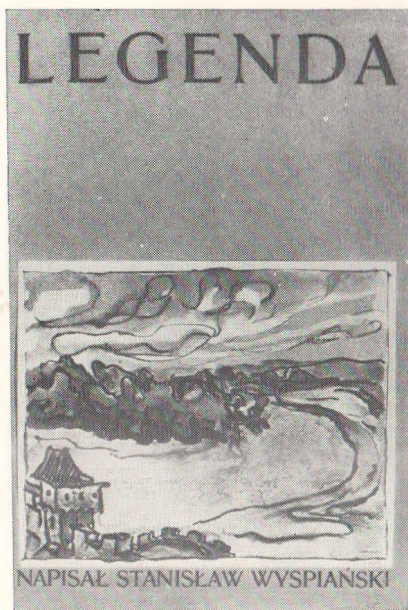
przetłumaczył Stanisław Brzozowski.



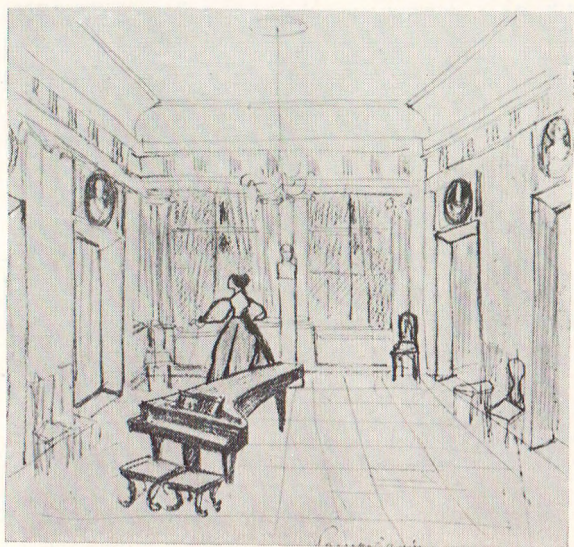
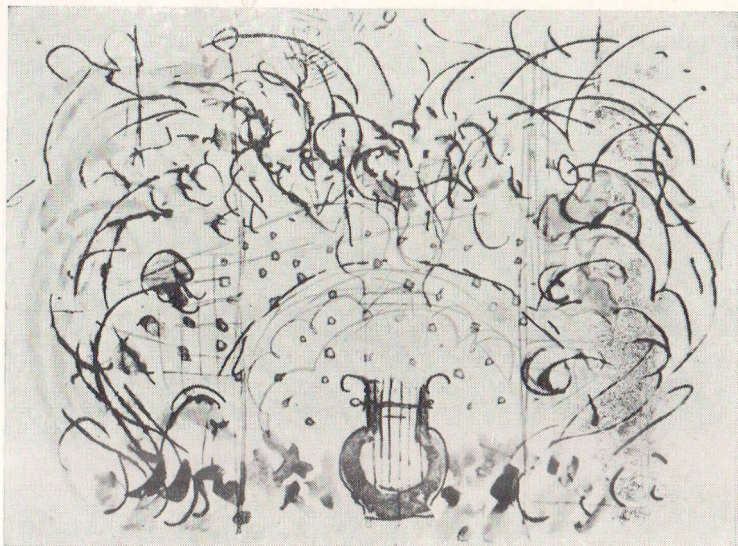
20. Титульный лист журнала «Жыче» за 1899 год



21. Обложка книги Л. Рыделя
«Поэзия». 1901

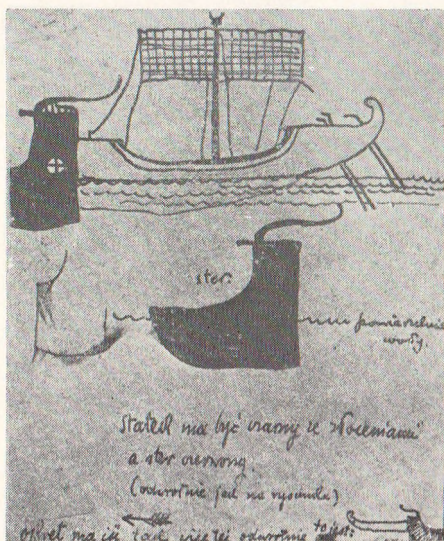
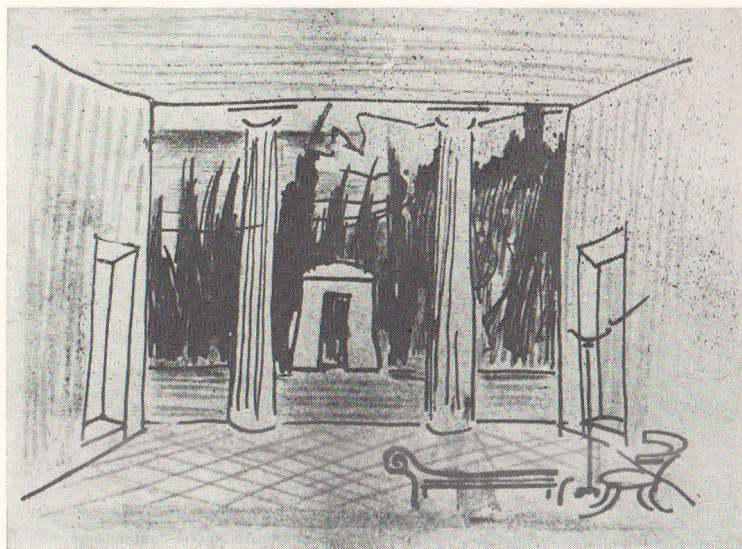


22. Обложка книги С. Выспяньского
«Легенда». 1899



23. Эскиз декорации к драме «Апофеоз». 1898

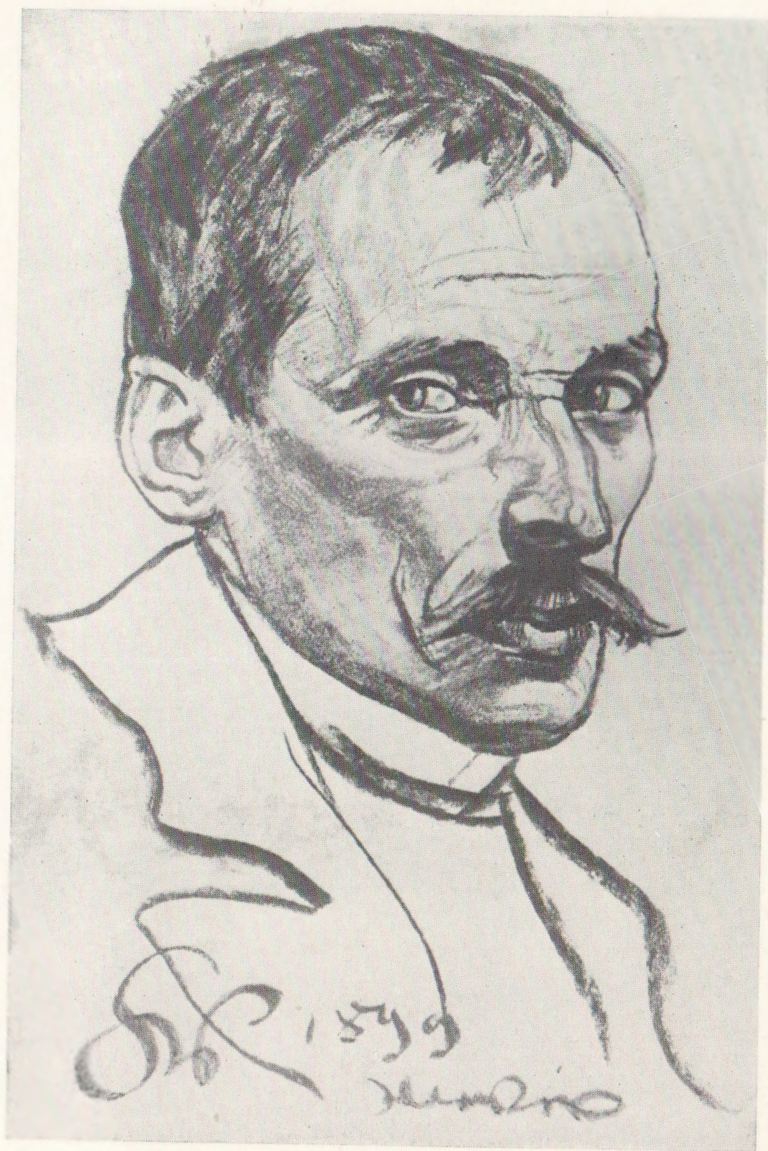
24. Эскиз декорации к драме «Варшавянка». 1898



25. Эскизы декораций к драме
«Протесилай и Лаодамия». 1903



26. Головка Хеленки. 1900



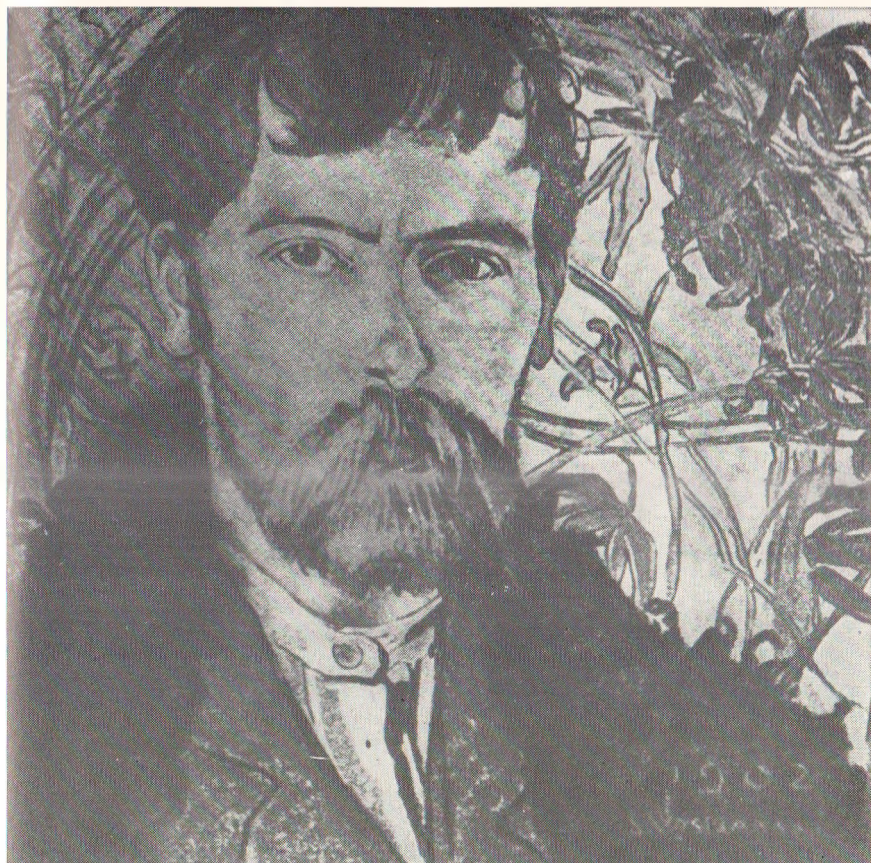
28. Портрет Владзимера Тетмайера. 1899



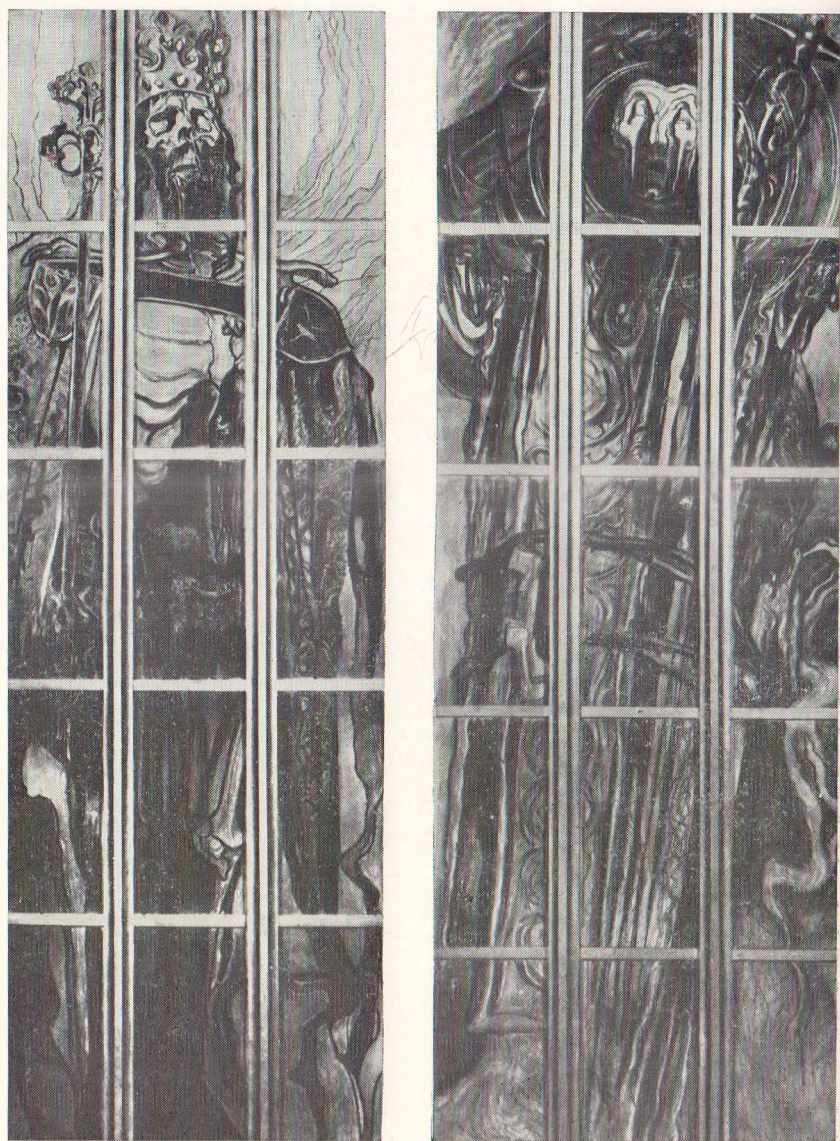
29. Портрет Рудольфа Стажевского. 1899



30. Портрет Ванды Семашковой
в роли Невесты
из драмы «Свадьба». 1902—1903



31. Автопортрет. 1902



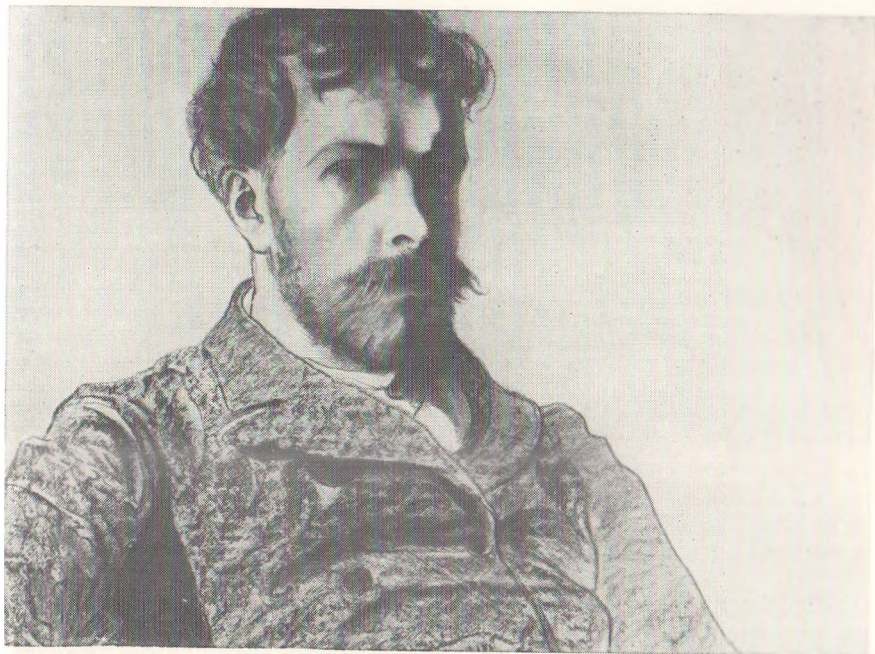
32. Картоны для витражей Вавельского собора.
Казимир Великий 1900—1902. Святой Станислав



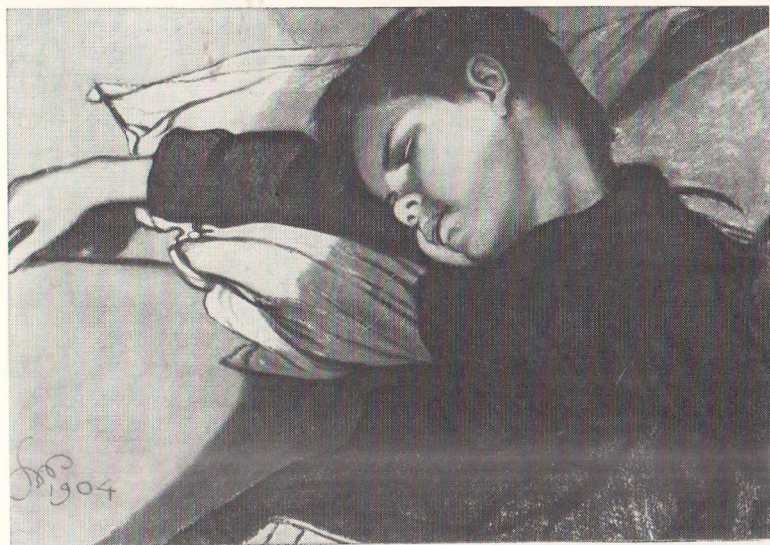
33. Раисод из драмы «Болеслав Смелый». 1904



34. Владислава Ордо-Сосновска в роли Красавицы
из драмы «Болеслав Смелый». 1903



35. Автопортрет. 1903



36. Спящий Метек — сын художника. 1904

37. Спящий Стась — сын художника. 1904



38. Портрет Элизы Парепьской. 1905



39. Проект витража «Система Коцеришка». Аполлон. 1904



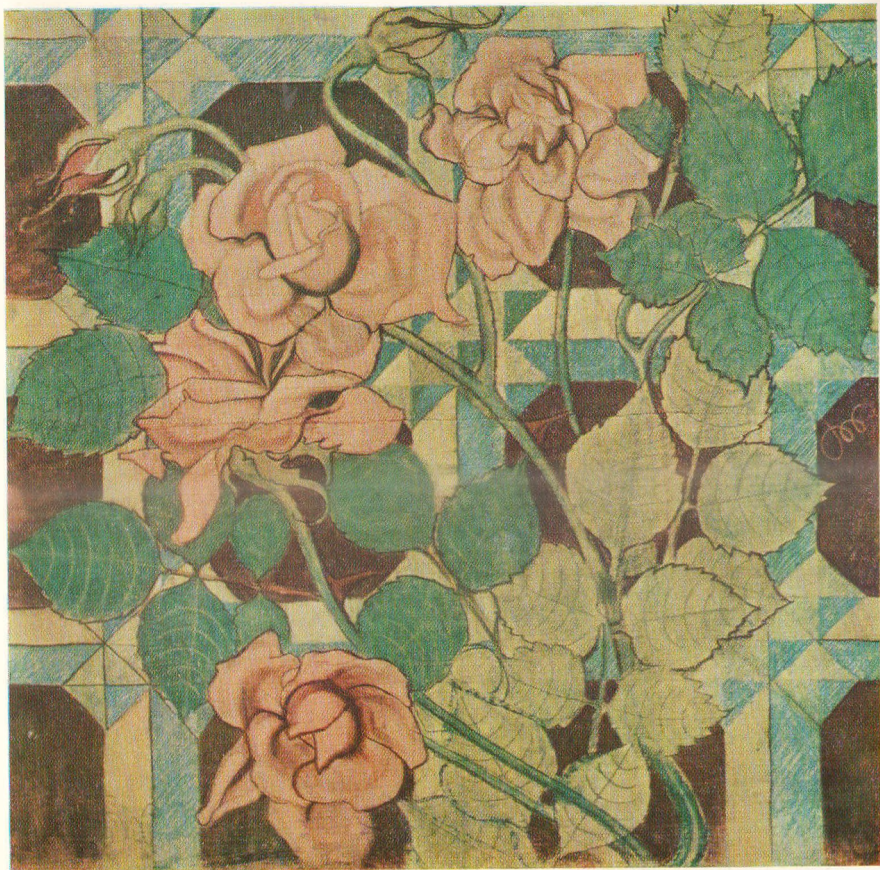
40. Портрет Ирены и Людвика Сольских. 1904



41. Девочка в голубой шляпке. 1895



42. Девочка. 1895



43. Розы. Фрагмент проекта полихромии костела францисканцев в Кракове. 1896



44. Цветы — оконные глифы. Набросок полихромии костела францисканцев в Кракове. 1895—1896



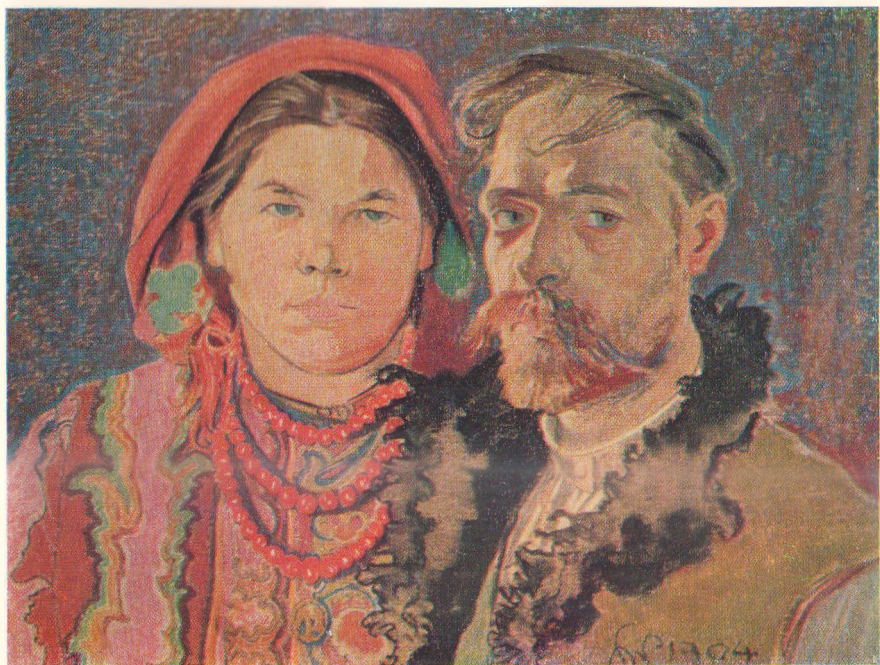
45. Бог-Отец — Восстапъ. Проект витража
для костела францисканцев в Кракове



46. Сокровища Сезама. 1897



47. Девочка с кувшином. 1902



48. Автопортрет с женой. 1904



49. Людвик Сольский в роли Старого солдата
из драмы «Варшавянка». 1904

ОГЛАВЛЕНИЕ

ЕГО ГОРОД	3
ОДИНОКОЕ ДЕТСТВО	10
УЧЕБА И ПЕРВАЯ ПОЕЗДКА ЗА ГРАНИЦУ	21
ПАРИЖ	33
СНОВА ПАРИЖ И СНОВА ДРАМЫ	41
«ИМЕЮ ЗДЕСЬ ВСЕ...»	51
«ЛЕГЕНДА»	66
НАКОНЕЦ ТЕАТР...	75
ДРАМЫ НОЯБРЬСКОГО ВОССТАНИЯ	82
РАННИЕ АНТИЧНЫЕ ДРАМЫ	98
СОВРЕМЕННЫЕ ДРАМЫ	106
«СВАДЬБА»	115
«КОМПЛЕКС МИЦКЕВИЧА»	136
РАПСОДЫ	155
«БОЛЕСЛАВ СМЕЛЫЙ» И «СКАЛКА»	162
«АКРОПОЛЬ»	173
«ТЕАТР ОГРОМНЫЙ» И ГОМЕРОВСКИЕ ДРАМЫ	184
БОРЬБА ЗА ТЕАТР	193
ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ И ПОСЛЕДНИЕ ДРАМЫ	209
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	226
ССЫЛКИ НА ИСТОЧНИКИ	243
КОММЕНТАРИЙ	250
ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ	256
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ	277

1 р. 90 к.