

KRISTINA VORONTSOVA  
Uniwersytet Jagielloński

## ПОЛЬСКИЙ ТЕКСТ В ПОЭЗИИ БОРИСА СЛУЦКОГО: МЕЖДУ ИДЕОЛОГИЧЕСКИМИ УСТАНОВКАМИ И АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИЕЙ

Отношения между Польшей и Россией на всем протяжении исторического процесса находились в прямой зависимости от текущей политической ситуации и пропагандируемой идеологии. После Второй мировой войны, которую, без сомнения, можно считать переломным моментом столетия, в СССР наблюдалось очередное изменение политического курса в отношении «польского вопроса»: из недавнего идеологического противника Польша превращается в друга, брата, основного союзника в борьбе с общим врагом и будущем построении коммунистического общества. Само собой, столь резкие изменения в интерпретации образа страны и польского народа требовали определенных изменений и в русской литературе, которая в то время была одним из эффективных инструментов пропаганды и формирования массового сознания. Именно на литературу (и на поэзию в том числе) легли обязанности по созданию образа крепкой польско-советской дружбы, которой для писателей и поэтов еще за несколько лет до этого просто не существовало. Стереотипные представления о Польше подвергались переосмыслению и реконструкции с целью убедить советских читателей в том, что за годы общей борьбы с фашизмом сформировался новый тип поляка, совершенно не похожий на традиционные негативные представления, а следовательно, «достойный» строить социализм вместе с Советским Союзом<sup>1</sup>. Именно поэтому в стихотворениях первых послевоенных лет чувствуется особенная снисхо-

<sup>1</sup> В.А. Хорев, *Польша и поляки глазами русских литераторов. Имагологические очерки*, Индрик, Москва 2005, с. 169–170.

дительная интонация: эти тексты отличает менторский тон, они часто написаны с позиции «старшего брата» или «учителя»<sup>2</sup>.

На этом основании Александр Липатов придерживается достаточно радикальных позиций на тему художественной ценности и самостоятельности авторских интенций в стихотворениях советских поэтов (особенно до поздней оттепели). Он утверждает, что в целом не имеет смысла говорить об образе Польши, Польском тексте русской литературы в этот период, ведь это образ, который формируется в культуре не самостоятельно, а навязывается идеологией сверху:

[...] если речь идет о так называемом «польском вопросе», напрасно искать в советских произведениях черты авторской индивидуальности, особенности собственных убеждений, мнений, предрасположений или симпатий (как это было до большевистского переворота). Каждый мотив означает не столько авторский замысел, сколько идеологическую конъюнктуру, создаваемую очередными изменениями линии партии во внутренней и внешней политике (а также некоторые «проблемы», «ослабления» и «колебания» в ее культурной политике). [...] Это искусство не ответит на вопрос, как советские люди видели Польшу и поляков: вместо этого оно иллюстрирует — как по мысли партийно-государственного руководства надлежит видеть эту страну и население<sup>3</sup>.

Дело по созданию искреннего положительного образа Польши осложнялось и изолированностью граждан Советского Союза, отсутствием культурных контактов между странами. Представления о ПНР до конца 60-х годов носили абстрактный, умозрительный характер.

Только во времена оттепели, когда несколько размякли твердые идеологические предписания времен сталинизма и несколько разжались жесткие тиски обязательных нормативов «творческого метода» (который по-прежнему оставался непререкаемым), когда начали появляться произведения шестидесятников, стремящихся к человеческому (а не идеологически-классовому) постижению действительности, ожил в искусстве и поль-

<sup>2</sup> „Wiersze o Polsce z pierwszych lat powojennych, przeważnie obciążone mentorstwem politycznym, pisane były często z pozycji ‘starszego brata’ lub ‘nauczyciela’». J. Orłowski, *Polska w zwierciadle poezji rosyjskiej*, w: J. Orłowski (red.), *Miecze i gałzki oliwne. Antologia poezji rosyjskiej o Polsce (wiek XVIII–XX)*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1995, s. 45.

<sup>3</sup> А.В. Липатов, В.А. Хорев (ред.), *От «ублюдка Версальского договора» до «братской страны соцлагеря» (государственное искусство и идеологические стереотипы) // Поляки и русские в глазах друг друга*, Индрик, Москва 2000, с. 120–122.

## ПОЛЬСКИЙ ТЕКСТ В ПОЭЗИИ БОРИСА СЛУЦКОГО...

ский мотив. Его появлению способствовали и тенденция к ограничению изоляции, начинающийся период командировок в Польшу на учебу, туристических поездок<sup>4</sup>.

Поэты периода оттепели воспринимают Польшу уже не через призму идеологии, а через собственные впечатления, личные связи и восхищение культурой, литературой, музыкой, кино и языком<sup>5</sup>.

Одним из первых авторов, начавших писать о Польше с искренней симпатией, был Борис Слуцкий. Его фигуру, без сомнения, можно назвать ключевой в формировании «польского текста» русской литературы всей второй половины XX века: ведь именно с его стихотворения *Покуда над стихами плачут...*, о котором подробнее будет сказано ниже, возрождается польская тема в русскоязычной поэзии. Феномен Слуцкого заключается в том, что в литературное сообщество он входит уже зрелым человеком, со сложившейся системой ценностей и оригинальной поэтикой. Его учителями были Осип Брик и Илья Сельвинский, а в первые ряды советской поэзии неизвестного никому поэта вывел Илья Эренбург.

Принадлежа к так называемому «военному» поколению литераторов, Слуцкий вполне мог бы попасть в ряд тех поэтов, об отсутствии творческой индивидуальности которых столь резко высказался Александр Липатов, однако, на наш взгляд, анализируемый автор намного сложнее по многим причинам: его поэтический мир словно находится на пограничье из-за разнообразных одновременных влияний. С одной стороны, Слуцкий является ярким приверженцем коммунизма и носителем советского сознания (о чем неоднократно сам заявлял в мемуарах и разговорах с друзьями), с другой стороны, в силу своего еврейского происхождения — представителем древнейшей культуры с трагическим мировоззрением, позволяющим выходить за официальные идеологические рамки. Поэт Владимир Корнилов так объясняет природу этого противоречия:

Член КПСС Слуцкий долго, почти всю жизнь, продолжал верить в партию, вернее упорно заставлял себя в нее верить, но поэт Слуцкий мучительно понимал тщету такой веры<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Там же, с. 129.

<sup>5</sup> В.Л. Британишский, А.В. Липатов (ред.), *Польша в сознании поколения оттепели // Поляки и русские: Взаимопонимание и взаимнепонимание*, Индрик, Москва 2000, с. 185–198.

<sup>6</sup> В. Корнилов, *Покуда над стихами плачут... Книга о русской лирике*, Время, Москва 2009, с. 339.

Само собой, он тоже находится под идеологическим влиянием (и добровольным), но в творчестве упорно сопротивляется навязываемым схемам и штампам, прекрасно осознавая, что большая часть его стихотворений не может быть напечатана (и даже записана: знакомые поэта просто запоминают эти тексты на память). При этом Слуцкий остается официальным поэтом, членом Союза писателей СССР, участвует в гонениях на Бориса Пастернака и так далее. Все это позволяет сделать вывод о сложном синтетическом характере «польского текста» в произведениях Слуцкого, зародившегося еще во времена сильнейшей политической конъюнктуры и давшего мощный толчок для дальнейшего развития польской темы у молодых шестидесятников.

Важную роль в генезисе рассматриваемого сверхтекста играет стихотворение *Покуда над стихами плачут...* Ирина Адельгейм называла его «катализатором полонофильства, которым была охвачена в 60–70-е годы XX столетия лучшая часть советской интеллигенции»<sup>7</sup>. Владимир Британишский, перефразируя Евангелие от Иоанна, писал: «Вначале было стихотворение. Стихотворение было Бориса Слуцкого. Стихотворение было о Польше»<sup>8</sup>. Таким образом, *Покуда над стихами плачут...* стало культурным текстом, прецедентным для последующих поколений, своеобразной Библией пишущих о Польше. Это одно из самых известных, часто цитируемых и интерпретируемых стихотворений Бориса Слуцкого, хотя, необходимо отметить, что объектом серьезного литературоведческого анализа оно до сих пор не становилось — интерпретации носят фрагментарный эпизодический характер.

Небезынтересным и важным является, во-первых, вопрос о публикации этого лирического текста и вносимых автором и цензорами изменениях. Слуцкий начал активно печататься в литературных журналах с середины 50-х, однако каждое его стихотворение не обходилось без весьма многочисленных и иногда значительных цензурных правок, главной целью которых было устранение двусмысленности:

Однозначность истолкования — это черта советской словесной культуры, в формировании которой особенно важна роль документа. Устранение

<sup>7</sup> И. Адельгейм, *Неизбежность любви*, «Иностранная литература» 2008, № 8, с. 253.

<sup>8</sup> В. Британишский, *Поэзия и Польша. Путешествие длиной в полжизни*, Аграф, Москва 2007, с. 5.

## ПОЛЬСКИЙ ТЕКСТ В ПОЭЗИИ БОРИСА СЛУЦКОГО...

возможности двусмысленной, а тем более многомысленной интерпретации текста — первая задача советской цензуры<sup>9</sup>.

Тем более никаких разночтений не могло быть в период новой дружбы с братским польским народом.

Созданное в период хрущевской оттепели, стихотворение *Покуда над стихами плачут...*, несмотря на общую либерализацию политики и развенчание культа Сталина, имело непростую текстологическую судьбу. Определенной проблемой является и датировка. На первый взгляд, все предельно просто, однако разные источники дают противоречивую информацию. Сам автор не датировал своих произведений, но в этом конкретном случае можно, опираясь на посвящение Владимиру Броневскому, сделать определенные выводы. В работах Виктора Хорева вместе со стихотворением, называемом *Не оскудело наше дело...*, указывается 1962 год (год смерти Броневского)<sup>10</sup>. В антологии русской поэзии о Польше под редакцией Яна Орловского *Miecze i gałzki oliwne* упомянута дата 1965 год<sup>11</sup>, хотя далее в комментариях написано:

Przedruk z: «Вопросы литературы», 1988, nr 7, s. 227. Przełożył Jerzy Ficowski. Wiersz był drukowany wcześniej w miesięczniku «Юность» ze zmianami wymuszonymi przez cenzurę radziecką. Ten zmieniony tekst był też podstawą polskiego tłumaczenia. W antologii umieszczono właściwą pierwotną wersję utworu. Adresat wiersza, Władysław Broniewski (1897–1962), obchodził ostatnie swoje urodziny 17 grudnia 1961 roku<sup>12</sup>.

В книге Владимира Британишского *Поэзия и Польша. Путешествие длиной в полжизни* упоминается более ранняя дата: он услышал стихотворение от автора в июле 1957 года и запомнил наизусть<sup>13</sup>. Поэтому мы в дальнейших рассуждениях будем исходить из предположения о том, что *Покуда над стихами плачут...* было написано не позднее лета 1957 года и, вероятно, не раньше обнародования доклада Хрущева о культе личности Сталина и его последствиях в 1956 г., в котором указывались допу-

<sup>9</sup> А.П. Романенко, И.Ю. Иванюшина (ред.), *Герменевтические принципы советской цензуры // Цензура как социокультурный феномен*, Новьй ветер, Саратов 2007, с. 153.

<sup>10</sup> В.А. Хорев, *Польша и поляки глазами русских литераторов...*, с. 173.

<sup>11</sup> *Miecze i gałzki oliwne...*, с. 319.

<sup>12</sup> Там же, с. 424.

<sup>13</sup> В. Британишский, *Поэзия и Польша...*, с. 5.

стимые рамки для критики сталинизма, а также событий того же года в Познани, после которых Польша стала для многих «окном в свободу, продолжением вовне той оттепели, что кончалась внутри, в России»<sup>14</sup>.

Вариант, ставший основой польского перевода Ежи Фицовского, появился в 1965 году<sup>15</sup> (вероятно, отсюда и дата в антологии Яна Орловского). Поэт Бенедикт Сарнов, близкий друг Бориса Слуцкого, вспоминает, что цензурными изменениями (пришлось переписать начальную строфу полностью, а последнюю — убрать) автор «не был особенно удручен. Как будто бы даже наоборот: был ею доволен», «самодовольно и победительно» заявлял: «— И не испортил!»<sup>16</sup>

С этой позицией Сарнов согласен не был и резко критиковал друга:

На самом деле, конечно, испортил. Во всяком случае, подпортил.

Новый, исправленный вариант действительно легче, гармоничнее первого. Первый — грубее, жестче, прямолинейнее. Но учитель Слуцкого Маяковский в таких случаях говорил: «Я люблю до конца сказать, кто сволочь!» И Борис это коренное свойство поэтики учителя унаследовал.

Впрочем, случалось мне и от некоторых поклонников Слуцкого, пылких ценителей этой самой его поэтики, слышать, что новый, исправленный вариант нравится им больше первоначального<sup>17</sup>.

Сарнов запомнил первоначальный вариант на слух так же, как и Британишский, как и многие ценители поэзии Слуцкого в то время, и еще до официальной публикации (1988 г.) после смерти автора цитировал его по памяти на похоронах поэта в 1986 году. Татьяна Бек в книге воспоминаний *До свиданья, алфавит* рассказывает о выступлении в Америке, где, отвечая на вопрос слушателей о политизированности поэзии в СССР, цитирует именно стихотворение в его изначальном виде, а присутствующий Иосиф Бродский подхватывает вслед за поэтессой, и они заканчивают хором<sup>18</sup>. Первый же вариант напечатан

<sup>14</sup> Там же, с. 95.

<sup>15</sup> Б.А. Слуцкий, *Стихи разных лет*, «Юность» 1965, № 2, <http://journal-club.ru/?q=image/tid/341> (05.02.2015).

<sup>16</sup> Б. Сарнов, *Печальная диалектика* // Б.А. Слуцкий, *Покуда над стихами плачут...*, Москва 2013, с. 27.

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Т. Бек, *До свиданья, алфавит. Эссе. Мемуары. Беседы. Стихи*, Б.С.-Пресс, Москва 2003, с. 98.

в трехтомном собрании сочинений автора, составленном Юрием Болдыревым, в то время как цензурный, «кошерный» — функционирует как самостоятельный текст даже в новейших критических эссе<sup>19</sup>.

Существование двух взаимозаменяемых вариантов создает определенные трудности для интерпретации, однако открывает новые возможности для целостного анализа «польского текста» в поэзии Бориса Слуцкого. Мы будем исходить из предположения о том, что оба варианта функционируют как равнозначные тексты, создавая своеобразное синтетическое образование, возникшее в результате посторонних влияний (действия цензуры и идеологической конъюнктуры) и самостоятельных интенций творческого «я» автора. В этом смысле *Покуда над стихами плачут...* является уникальным воплощением всей поэтической системы Слуцкого, возникающей на пограничье, в месте приложения двух противоположно направленных текстопорождающих сил: между идеологическими установками и независимой авторской позицией.

Итак, почему это стихотворение имеет особое значение для исследования «польского текста» русской культуры? Владимир Британишский отмечает: «Стихотворение Слуцкого о Польше — одно из заглавных стихотворений целого тридцатилетия 1956–1985 и, может быть, заглавное стихотворение Слуцкого»<sup>20</sup>. С точки зрения теории сверхтекстов, «необходимым условием возникновения сверхтекста становится обретение им языковой общности [...]. Иначе говоря, необходима общность художественного кода»<sup>21</sup>. Стихотворение Слуцкого является такого рода кодом, общим для русскоязычной поэзии второй половины XX века, служащим для считывания структур «польского текста» и являющимся в определенной мере смыслопорождающим, интенционным для дальнейшего развития сверхтекста. Одним из доказательств кодирующей функции данного стихотворения в том числе и для современной культуры в целом являются

<sup>19</sup> Поэт и один из близких знакомых Бориса Слуцкого Владимир Корнилов в книге критических эссе называет этот вариант «вершинными, ставшими уже хрестоматийными, но от этого ничуть не потерявшими своей первозданности, стихами Слуцкого». В. Корнилов, *Покуда над стихами плачут...*, с. 346.

<sup>20</sup> В. Британишский, *Поэзия и Польша...*, с. 5.

<sup>21</sup> Н.Е. Меднис, *Сверхтексты русской литературы*, <http://rassvet.websib.ru/chapter.htm?no=35> (11.03.16).

многочисленные цитирования *Покуда над стихами плачут...* в Интернете в комментариях к абсолютно любым материалам о Польше<sup>22</sup>. При этом не имеет значения тематика комментируемого текста: упоминание Польши в самых разнообразных контекстах, польских городов, польской культуры автоматически воспроизводит у читателей в памяти данное стихотворение (что интересно, в обоих вариантах). Перед нами уникальная возможность проследить механизм создания художественного кода для «польского текста» русской культуры на определенном этапе исторического развития.

Обратимся непосредственно к анализу двух вариантов, которые, отличаясь политическим подтекстом, объединяются возникающим в обоих случаях образом Польши. Основные изменения коснулись первой строфы:

Покуда над стихами плачут,  
пока в газетах их порочат,  
пока их в дальний ящик прячут,  
покуда в лагеря их прочат,  
— до той поры не оскудело,  
не отзвенело наше дело!<sup>23</sup>

Покуда над стихами плачут,  
И то возносят, то поносят,  
Покуда их, как деньги, прячут,  
Покуда их, как хлеба просят,  
до той поры не оскудело,  
не отзвенело наше дело!<sup>24</sup>

Для творческой манеры Слуцкого (стихи которого Ахматова называла „жестяными») характерна была некоторая «криптографичность»<sup>25</sup> изобразительных средств, поэтому внесенные правки для удовлетворения требований цензоров совершенно логично не доставили неудобств самому автору: от прямого обличения преступлений сталинского режима против литераторов поэт переходит на более универсальный символический уровень. Стихотворение теряет злободневность, но приобретает философский подтекст, укладывающийся в классическую традицию извечного вопроса русской литературы о роли поэта и по-

<sup>22</sup> *Варшава, королевский тракт*, <http://yarowind.livejournal.com/425590.html> (11.03.16). Стихотворение употреблено в комментарии под классическим материалом трэвел-блога о поездке в Варшаву.

<sup>23</sup> Б.А. Слуцкий, Ю. Болдырев (ред.), *Собрание сочинений в 3-х томах*, Художественная литература, Москва 1991, т. 2, с. 46.

<sup>24</sup> Того же, *Стихи разных лет...*

<sup>25</sup> Термин «криптографичность» или «скрытопись» вводит по отношению к творчеству Бориса Слуцкого Дмитрий Сухарев. Д. Сухарев, *Скрытопись Бориса Слуцкого*, «Вопросы литературы» 2003, № 1, <http://magazines.russ.ru/voplit/2003/1/suh.html> (06.05.2016).



эзии. Однако, на наш взгляд, именно в первоначальной версии семантическая связь между образом Польши и русской поэзией сильнее из-за исторических аналогий и является текстопорождающей, в то время как во второй версии акцент смещается в сторону одной только трагической судьбы Польши, само сравнение между русскими стихами и Польшей теряет смысл и разрушается. Однако, если рассматривать второй вариант в качестве «дублета», «стихотворения-близнеца», то можно увидеть развитие темы и своеобразную эволюцию взгляда автора на повторяющийся исторический процесс: от слепка только своего времени он переходит к вечности и универсальным проблемам. В поэтической вселенной Слуцкого Польша становится «мерилом» извечных тем и глобального трагизма<sup>26</sup>, поэтому он будет возвращаться к ней в дальнейшем творчестве снова и снова.

Говоря о сталинских лагерях, о гонениях на неугодных литераторов и необходимости писать «в стол», прятать тексты, идущие вразрез государственной идеологии и ведущему художественному методу, Слуцкий выбирает из всей истории человечества самый адекватный, на его взгляд, пример для сравнения — три раздела Польши, после которых она исчезла с карты Европы. Смысловой доминантой этого сравнения становится, конечно, цитирование польского гимна в кириллической записи: «Оно, как Польша, не сгинело, / Хоть выдержало три раздела»<sup>27</sup>. Пожалуй, *Mazurek Dąbrowskiego* — одна из самых известных для русскоязычного человека польских песен, а первая строчка («*Jeszcze Polska nie zginęła...*») — **наиболее цитируемый, интерпретируемый и пастишизируемый элемент польскоязычного искусства в русской литературе**. При этом во втором варианте *Покуда над стихами плачут...* это же сравнение выглядит намеком и отсылкой к первоначальной версии, так как вне контекста авторских изменений совершенно не ясно, о каких «разделах», переживаемых русской поэзией, идет речь. Кроме того, если в первоначальном стихотворении, благодаря цитированию прецедентного текста гимна и упоминанию трагической исторической судьбы, актуализируется образ Польши-«феникса», восставшей из небытия, а вслед за ней — и русской поэзии-

<sup>26</sup> В. Корнилов, отмечая эту особенность мировоззрения Слуцкого, говорит, что тот «был поэтом трагедии, а не мелкотемья». В. Корнилов, *Покуда над стихами плачут...*, с. 335.

<sup>27</sup> Б.А. Слуцкий, *Собрание сочинений в 3-х томах...*, т. 2, с. 46.

«феникса», то в более позднем варианте подобной ассоциативной цепочки не возникает.

Кроме того, в журнальной версии 1965 года из стихотворения была убрана одна строфа, а следующая частично изменена:

Еще вчера она бежала,  
Заламывая руки в страхе,  
Еще вчера она лежала  
Почти что на десятой плахе.

Пока её толкут и крутят,  
Она бушует и хохочет.  
А то, что было, то, что будет, —  
Про это знать она не хочет<sup>29</sup>.

И вот она романы крутит  
И наглым хохотом хохочет.  
А то, что было,  
То, что будет, —  
Про это знать она не хочет<sup>28</sup>.

Как мы можем наблюдать, в первоначальном варианте геокультурное пространство страны персонифицировано и несет в себе сугубо женское начало, семантически связанное с традиционным для русской литературы мифопоэтическим образом прекрасной польки-ведьмы. При этом, конечно, местоимение «она» в силу своей грамматической формы и синтаксического построения предложений в строфе может одновременно означать и поэзию, и Польшу. Во втором варианте женские черты образа размываются, теряется персонализация характеристик, возникают элементы природной стихии и некоторая закольцованность движений (в то время как «бег» из ранней версии явно горизонтально направлен), повторяемость исторической судьбы. Таким образом, Борис Слуцкий от диахронического постижения истории переходит к синхронии<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> Там же.

<sup>29</sup> Того же, *Стихи разных лет...*

<sup>30</sup> Что интересно, Георгий Гачев пишет о той же особенности хронотопа, выраженной в одновременности течения всей истории для Польши, однако отмечает ее еще в первоначальном варианте. Историческое время как таковое, по его мнению, в данном стихотворении не существует, ограниченное рамками геокультурного пространства: и прошлое, и будущее взаимосвязаны и взаимно переходят друг в друга, а сама Польша существует где-то в вечности: Слуцкий энергично выразил здесь почти обратное тому, что сказано: *Все* [курсив — Г.Г.] в поляке и Польше — *здесь и теперь*: в том числе и Прошлое и Будущее вобраны, присутствуют! И потому они — не давят кошмаром и не пугают — обузой и неведомостью судеб». Г.Д. Гачев, *Национальные образы мира. Соседи России. Польша, Литва, Эстония*, Прогресс-Традиция, Москва 2003, с. 66–67.

## ПОЛЬСКИЙ ТЕКСТ В ПОЭЗИИ БОРИСА СЛУЦКОГО...

Интересно и то, как именно изображает Польшу Слуцкий. Она у него исторически буйная, шумная, влюбчивая до неразборчивости, от смертельного страха легко переходит в безудержное веселье. Словом, все негативные стереотипы перемешаны с позитивными для создания нарочитого, ярмарочного образа, в котором даже непристойность является частью эстетики, потому что несет в себе перманентный глубинный трагизм. Карнавализованность образа Польши в стихотворении *Покуда над стихами плачут...* подчеркивает Георгий Гачев:

Итак, у него есть стихотворение, посвященное, кстати, Броневскому, где он сравнивает нашу поэзию — с Польшей. [...] Вот интуицией поэта уловлена суть Польши: жертвенность — и веселье! Трагедийная внешняя ситуация — и внутреннее торжество, ликование — безудержное, безумное (кажется другим народам это пиром во время чумы, чумным и неоправданным рационально!). Парадокс! И вот ответ — на стоны Мицкевича и Словацкого, бывших при начале этой внешней трагедии — и дрожавших, что загинет так Польша... И вот ответ через полтора столетия — мыслию русского советского поэта: Удалось! Всем в пример и ободрение — опыт и суть Польши! Удался с нею исторический эксперимент: выдержала и выдюжила — как и поэзия российская, как и Слово России<sup>31</sup>.

Общим для обоих вариантов является стержневая метафора «Польша — поэзия», так же являющаяся ключевой для всей русскоязычной поэзии второй половины XX века: «Для тех, кто до сравнений лаком, / Я точности не знаю большей, / Чем русский стих сравнить с поляком, / Поэзию родную — с Польшей»<sup>32</sup>. Марат Гринберг считает, что, таким образом, через свою польскую гордость («гонор»), о которой поэт более подробно скажет в стихотворении *Польский гонор и еврейский норов...*, Слуцкий сам становится воплощением русской поэзии<sup>33</sup>.

Таким образом, мы наблюдаем становление художественного кода для польского текста русской литературы в поэзии 60–70-х

<sup>31</sup> Там же, с. 66.

<sup>32</sup> Б.А. Слуцкий, *Собрание сочинений в 3-х томах...*, т. 2, с. 46.

<sup>33</sup> «In the poem, composed in the mid-60's and beloved by Joseph Brodsky, Slutsky likens Russian poetry's inherent ability to weather any political and social turmoil to the fate of Poland which «didn't kick the bucket, / despite having been thrice divided.» Slutsky continues, «For those who thirst for comparisons / I cannot think of anything more appropriate / than to compare a Russian poem with a Pole, / our native poetry — with Poland.» Thus, through his Polish pride, Slutsky becomes Russian poetry itself». M. Grinberg, «I am to be read not from left to right, but in Jewish: from right to left». *The Poetics of Boris Slutsky*, Academic Studies Press, Boston 2013, с. 232.

годов и для русской культуры в целом на материале стихотворения Бориса Слуцкого *Покуда над стихами плачут...*, которое, как нам удалось установить, было написано еще во времена идеологического контроля за «польским вопросом» в литературе, однако, данный текст в обоих своих вариантах становится предвестником будущей оттепели и искренней, не навязанной сверху полонофилии.

Мифологизации подвергается сам текст стихотворения («стихотворения-мифы» играют особую роль для формирования центра сверхтекстов в противовес периферийным областям, на которых располагаются менее значительные литературные и культурные факты) благодаря существованию нескольких вариантов, затемненной датировке и «мерцающей» авторской позиции. Художественный код в данном случае складывается из ядерной метафоры «Польша — поэзия», вокруг которой реактивируются традиционные стереотипы русскоязычной концептосферы и переосмысление их в позитивном ключе, из мифопоэтики геокультурного образа страны и из усложненного понимания исторического времени. В более поздних произведениях Бориса Слуцкого о Польше все эти структурные элементы будут использоваться, однако именно *Покуда над стихами плачут...* станет описательным языком поколения шестидесятников.

Отдельный глобальный пласт «польского текста» русской литературы второй половины XX века — стихотворения о Освенциме. Для Слуцкого с его трагическим мировосприятием и художественно переживаемом еврейством эта тема является важной, хотя топоним Освенцим в его стихах связан скорее со временем и событиями Холокоста (в качестве доминантной точки «еврейского текста»<sup>34</sup>), а не с геокультурным пространством Польши, однако можно говорить о своеобразном «присвоении»<sup>35</sup> временного промежутка истории, так как оно стало, в соответствии с хорологическими концепциями, неотъемлемым свойством данного географического явления. Образ Освенцима в поэзии Слуцкого, таким образом, возникает в месте слияния польского и «еврейского текстов», художественного пространства и художественного времени.

<sup>34</sup> Этот термин М. Гринберг употребляет в своей диссертации *Constructing Jewish Texts in Russian Literature: The Cases of Mandelshtam, Brodsky, and Slutsky*, The University of Chicago, Chicago 2006.

<sup>35</sup> Д.Н. Замятин, *Гуманитарная география: пространство и язык географических образов*, Алетейя, Санкт-Петербург 2003, с. 19.

## ПОЛЬСКИЙ ТЕКСТ В ПОЭЗИИ БОРИСА СЛУЦКОГО...

Особый интерес представляет стихотворение начала 60-х годов *Березка в Освенциме* в силу мифопоэтического структурирования поэтической вселенной. Центром мира оказывается березка, растущая у стены бывшего лагеря смерти:

Березка над кирпичною стеной,  
Случись, когда придется, надо мной!  
Случись на том последнем перекрестке!  
Свидетелями смерти не возьму  
Платан и дуб.  
И лавр мне ни к чему.  
С меня достаточно березки<sup>36</sup>.

У славян именно это дерево отождествлялось по некоторым данным с Мировым деревом, осью земли, соединяющей мир живых и мир мертвых, поэтому неслучайно появление данного символического образа в контексте морального пространства Освенцима и его центрообразующая роль в авторском мироздании:

Все нации, которые — сюда,  
Все русские, поляки и евреи,  
Березкой восхищаются скорее,  
Чем символами быта и труда<sup>37</sup>.

Кроме того, береза — это одновременное воплощение смерти и жизни (зимы и весны), победы жизни над умиранием и распадом, надежды на будущее возрождение.

В пространственной структуре стихотворения, кроме флористического образа, являющегося семантическим стержнем поэтического текста, и «освенцимской стены», особую роль играет упоминание востока:

И если будет осень, пусть листок  
Спланирует на лоб горячий.  
А если будет солнце, пусть восток  
Блеснет моей последнею удачей<sup>38</sup>.

Конечно, наиболее очевидной интерпретацией будет взгляд на географическое восточное направление в контексте СССР,

<sup>36</sup> Б.А. Слуцкий, *Собрание сочинений в 3-х томах...*, т. 2, с. 41.

<sup>37</sup> Там же.

<sup>38</sup> Там же.

принесшего освобождение узникам концлагеря, но, на наш взгляд, стоит смотреть несколько глубже. Еврейская тема для творчества Бориса Слуцкого была одной из определяющих. Геокультурная парадигма «Восток» традиционно включает в себя пространственно-генные образы крупных и\или мировых религий<sup>39</sup>, к которым, без сомнения, относится и иудаизм. Глубинная связь художественного пространства Освенцима (имплицитного по своей сути в данном стихотворении — даже березка растет за стеной бывшего лагеря смерти), сигнальной для драматической судьбы еврейского народа точки пространства-времени, и иудейского востока несомненна. При этом, восток как фольклорный символ нового дня, победы добра над злом, жизни над смертью универсален, а топоним Освенцим для Слуцкого — это скорее часть универсума, чем «польского текста» русской литературы. Именно на этом основании лирический герой чувствует свое родство с погибшими евреями.

Развитие этой темы можно найти в стихотворении *Теперь Освенцим часто снится мне...* По словам Марата Гринберга, оно основано на поэме *Кандава* Ильи Сельвинского, бывшего учителем Слуцкого, в которой описывается подобный визионерский опыт приобщения поэта еврейского происхождения к трагической судьбе целого народа<sup>40</sup>. И вновь, как в проанализированном выше стихотворении, непосредственно мортальное пространство лагеря не включается в структуру текста:

Теперь Освенцим часто снится мне:  
дорога между станцией и лагерем<sup>41</sup>.

Символика в данном случае прозрачна: «долгая дорога через сон», «шоссе», путь налегке — это человеческая жизнь, динамическое пересечение живых пространств на пути к финалу, к смерти, к «черной дыре» концлагеря. Особое значение имеет сравнение лирическим героем самого себя с «бедным Лазарем», новозаветным героем, который более всех (кроме самого Иисуса, пожалуй) связан с темой противоборства жизни и смерти, с темой воскрешения, как и языческая березка ранее. Кроме того, для русской литературы, самая суть которой экзистенци-

<sup>39</sup> Д.Н. Замятин, *Гуманитарная география...*, с. 72.

<sup>40</sup> М. Grinberg, «*I am to be read not from left to right, but in Jewish: from right to left*»..., с. 330.

<sup>41</sup> Б.А. Слуцкий, *Собрание сочинений в 3-х томах...*, т. 2, с. 101.

альна, этот евангельский образ особенно священен и востребован. Нельзя не вспомнить Сонечку Мармеладову, читающую Раскольникову отрывок о воскрешении Лазаря.

Все это позволяет согласиться с заключениями Марата Гринберга, однако при некоторых дополнениях. Американский литературовед утверждает, что Слуцкий смело перевернул образ Лазаря, используя образ из Евангелия в стихотворении, написанном в память о погибших евреях. В то время как новозаветный герой восстает, чтобы доказать божественную сущность Христа, поэт «воскресает» снова и снова после каждого сна, чтобы нести память об Освенциме в своем творчестве. Таким образом, он становится выжившим (хотя и без физического переживания трагического опыта) на экзистенциальном и поэтическом уровне в силу принадлежности к еврейскому народу<sup>42</sup>. На наш взгляд, однако, упоминание имени Лазаря также демонстрирует следование традициям русской классической литературы, с которой, без сомнения, Слуцкий себя ассоциировал.

Возвращаясь к пространственной структуре стихотворения, необходимо упомянуть единственную деталь, непосредственно связанную с Освенцимом реальным, — дым от печей крематория:

Нехитрая промышленность дымит  
навстречу нам поганым сладким дымом  
и медленным полётом лебединым  
остатки душ поганый дым томит<sup>43</sup>.

Освенцимские крематории упомянуты и в другом тексте Слуцкого — *Черта под чертою...*:

Он вылетел в трубы освенцимских топок,  
Мир скатерти белой в субботу и стопок.  
Он — черный. Он — жирный. Он — сладостный дым<sup>44</sup>.

<sup>42</sup> «The poet is a poor Lazarus. Why employ a character from the Gospels, a testament to Jesus' miraculous power, in a Jewish memorial poem? Slutsky boldly chooses to do so in order to reverse Lazarus' image. While the New Testament's character is resurrected to affirm Jesus' divinity, the poet is «resurrected,» awoken after each dream, in order to bear the memory of Auschwitz in his veins and poems. Thus he becomes a survivor who can never divorce himself from the experiences which he, without having lived through them physically, is meant to undergo existentially and poetically as a Jew». M. Grinberg, «I am to be read not from left to right, but in Jewish: from right to left»..., с. 330.

<sup>43</sup> Б.А. Слуцкий, *Собрание сочинений в 3-х томах...*, т. 2, с. 101.

<sup>44</sup> Там же, с. 121.

Повторяющаяся ироничная характеристика «сладкий», «сладостный» в отношении дыма от сожженных человеческих тел подчеркивает экзистенциальный ужас происходящего, когда гибнут не отдельные люди, а целый мир, уклад жизни многих поколений. Концлагерь Аушвиц-Биркенау не имеет ничего общего с реальным, нанесенным на карту, польским городом и является своеобразной обособленной и замкнутой на самой себе фабрикой, заводом по производству смерти в промышленных масштабах.

И вновь мы наблюдаем исключение Борисом Слуцким топонима Освенцим из «польского текста» русской литературы, однако при сохранении глубинных семантических связей образа Польши и «еврейского текста», закономерно подкрепленных историей. Именно поэтому в стихотворении *Польский гонор и еврейский норов...* (впервые напечатано в «словаре русского языка Огоньке», № 17 за 1988 год) эти две национальные черты становятся для лирического героя (а значит, и для автора в той или иной мере) наиболее значительными в борьбе с тоталитарной системой и цензурой как ее главным проявлением за выживание свободной личности поэта<sup>45</sup>.

Что значит для Слуцкого «польский гонор»? В *Большом толковом словаре русского языка* под редакцией Сергея Кузнецова читаем: «[от лат. *honor* — честь] Самомнение, заносчивость, спесь»<sup>46</sup>, — то есть все то, что традиционно было элементами негативного стереотипа о «кичливом Ляхе». Выбранное существительное насыщено эмоциональными коннотациями и в некоторых случаях пейоративными интонациями. Однако поэт переворачивает традиционные (в том числе для русской литературы) представления и оценивает «польский гонор» исключительно в позитивном ключе, так как именно в сочетании с «еврейским норовом», характером, отношением к жизни помогает выживать как личности. Гордость для Слуцкого — это, в первую очередь, чувство собственного достоинства, которое он отмечает в близких людях. В стихотворении *Воспоминание о Павле Когане* поэт так пишет о рано погибшем друге из Литературного института: «гордый, словно Польша»<sup>47</sup>. И, безусловно, это положительная харак-

<sup>45</sup> «Польский гонор и еврейский норов / вежливость моя не утаит. / Много неприятных разговоров / мне еще, конечно, предстоит». Того же, *Собрание сочинений в 3-х томах...*, т. 3, с. 60.

<sup>46</sup> С.А. Кузнецов (ред.), *Большой толковый словарь русского языка*, Норинт, Санкт-Петербург 2014, с. 218.

<sup>47</sup> Б.А. Слуцкий, *Собрание сочинений в 3-х томах...*, т. 2, с. 75.



## ПОЛЬСКИЙ ТЕКСТ В ПОЭЗИИ БОРИСА СЛУЦКОГО...

теристика. Что интересно, по требованиям цензуры данная строка была убрана из первой публикации 1967 года (вероятно, из-за возможной неоднозначной трактовки), однако наличие и сохранение авторской версии говорит в пользу большой симпатии поэта польскому народу. Для него поляки, русские и евреи объединены трагедией XX века, в том числе трагедией Освенцима.

Судьбе Польши периода Второй мировой посвящено стихотворение *Фотографии картин, сожженных оккупантами*, в котором уничтоженные произведения искусства сравниваются с убитыми людьми:

Среди поляков и среди полотен  
Враг — лучших, самых смелых выбирал<sup>48</sup>.

При этом актуализируется не частотная метафора: если упомянутый ранее образ Польши как поэзии являлся стержневым для целого этапа литературно-исторического процесса (и стал основой формирования всего «польского текста» русской литературы второй половины XX века), то данный пример носит фрагментарный эпизодический характер. Одновременно автор использует традиционные стереотипные характеристики, переосмысленные и переоцененные, в очередной раз обращаясь к концепту «свобода», являющимся неотделимой частью мета-концепта «Польша» в русской ментальности:

Замазанных, изрезанных, сожженных,  
Замученных за красный флаг на них,  
За то, что в них свобода, труд и Польша,  
За то, что справедливее и больше  
Они картин, оставленных иных<sup>49</sup>.

В стихотворении *Варшавянки* (первая публикация — 1972 г.) поэт обновляет концепт «красота», традиционно являющийся частью стереотипного представления о польских женщинах в русской литературе и культуре. Польки у Слуцкого по-прежнему красивы потусторонней магической красотой, но красота эта носит печальный послевоенный характер:

Красоты величавая служба  
заработала раньше других,

<sup>48</sup> Того же, *Собрание сочинений в 3-х томах...*, т. 1, с. 221.

<sup>49</sup> Там же, с. 222.

великие польские женщины,  
 были женщины странно красивы  
 невзрываемой красотой,  
 Были профили выбиты четко,  
 а движения дивно легки.  
 Серебрились цветно прически,  
 золотели цветно чулки,  
 сонмы грустных и грозных красавиц<sup>50</sup>.

Конструирование «польского текста» в данном произведении строится на антитезе традиционных элементов: физическая привлекательность жительниц польской столицы особо подчеркивается на фоне разрушенного войной, полностью превращенного в руины города, который сам по себе является символом «польскости» и одной из семантических доминант рассматриваемого сверхтекста. При этом Варшава, традиционно рассматриваемая в феминных категориях, описана Борисом Слуцким достаточно нейтрально, но тем не менее антропоморфными метафорами и сравнениями: «Были площади все изувечены. / Все дома не дождались пощад», «предвещаньем грядущего облика / той столицы / летели они»<sup>51</sup>. Интересно, что, кроме заголовка, нигде не используется конкретный топоним, однако образная структура стихотворения позволяет сделать конкретные выводы. Для поэта варшавянки — это, в первую очередь, часть городского текста, поэтому концепт «красота» важен и для этой связки. Польские женщины в белых плащах фирмы «Дружба» становятся пара-географическими образами, позволяющими реконструировать пространство Варшавы в нескольких временных пластах. Красавицы — прообразы красивой польской столицы, которая существовала раньше и, без сомнений для автора, будет существовать в будущем, хотя в настоящем она лежит в руинах, мусоре и прахе. Таким образом, на ментальной карте Польши у Слуцкого появляется вторая важная точка — Варшава; как и Освенцим, она имеет трагическое значение для истории XX века, однако, на этот раз, поэт не выключает семантику места из общего ассоциативного поля «Польша» и в данном случае остается в рамках традиции.

Варшава как концентрированный образ страны появляется и в стихотворении *Месса по Слуцкому*, впервые опубликованном в 1987 году в № 10 знаменитого журнала «Новый мир». Ар-

<sup>50</sup> Б.А. Слуцкий, *Собрание сочинений в 3-х томах...*, т. 2, с. 429.

<sup>51</sup> Там же.

нольд Слуцкий в 60-х годах переводил на польский язык произведения Бориса Слуцкого (*Физики и лирики, Я учитель школы для взрослых...* и другие). При этом, конечно, однофамильцами они не были. Настоящее имя польского поэта — Арон Крайнер, псевдоним он взял, только будучи в эвакуации в Саратове в 1941 году. Можно говорить об определенном аллюзийном сходстве судеб двух поэтов: оба были еврейского происхождения, оба воевали в Красной армии против нацистов, оба были убежденными коммунистами, но со временем разочаровались. Однако Арнольд в 1968 году эмигрирует с женой в Израиль, а Борис Слуцкий, как известно, остается в СССР. Польский поэт умирает в ноябре 1972 года в Западном Берлине, а в Варшаве по нему служит мессу другой польский поэт, Ян Твардовский (в основу стихотворения легли реальные события, о которых Борису Слуцкому рассказал Анджей Дравич). Фамилии, без сомнения, говорящие и накладываются на биографический контекст. Особенно иронично, что *Месса по Слуцкому* впервые появляется в опубликованном виде именно в «Новом мире», в котором при жизни Твардовского (1910–1971) Борис Абрамович даже не пытался печататься. В книге мемуаров и эссе поэта *О других и о себе* целая глава посвящена личности легендарного Александра Трифоновича и непростым отношениям с ним. Слуцкий, с одной стороны, восхищается Твардовским-поэтом и в то же время с неприязнью пишет о Твардовском-человеке:

Одинокая молодость, опоздавшее на несколько лет признание, равнодушные мэтров ожесточили Твардовского.

Состояние поэтической профессии он оценивал иронически, к коллегам (ко всем или почти ко всем) относился плохо.

Правда, по-разному. Писавших похоже на него — презирал. Писавших непохоже — ненавидел. Может быть, это слишком сильное слово. Но «не любил» не выражает отношения даже в малой степени.

В купе международного вагона он сказал мне вполне искренне дословно следующее:

— Каково мне, Б.А., быть единственным парнем на деревне и чувствовать, что вокруг никого.

Продолжение тирады было прервано тихим смехом Заболоцкого<sup>52</sup>.

Олег Чухонцев в статье *В сторону Слуцкого*<sup>53</sup> настаивает на важности даты написания для интерпретации стихотворения

<sup>52</sup> Того же, *О других и о себе*, Москва 1991, <https://bookmate.com/books/qZfzWsUX> (03.05.2016).

<sup>53</sup> О. Чухонцев, *В сторону Слуцкого...* // «Знамя» 2012, № 1, <http://magazines.russ.ru/znamia/2012/1/ch10.html> (27.04.2016).

и указывает, что впервые услышал его от автора осенью 1973 года в связи с эмиграцией одного общего знакомого, и делает вывод о том, что счеты между Александром Твардовским и Борисом Слуцким к тому моменту еще не были закрыты.

Кроме того, обращает на себя внимание и актуализация в рассматриваемом тексте еще одного стереотипа поляка в русской (и, пожалуй, во всей мировой) культуре: поляк-эмигрант, поляк-беглец, поляк-пилигрим, поляк без Польши. Появление образа было вызвано историческими и политическими причинами (Разделы Польши, ссылки бунтовщиков и т.д.), и, на наш взгляд, Слуцкий придерживается сложившегося канона:

Чем меньше Польши — тем больше поляка — так бы я даже сформулировал пропорцию между ними: они в обратно-пропорциональной зависимости: величина поляка и величина Польши. Наиболее крупен — Польский Пилигрим: Мицкевич-Шопен, поляк в изгнании и стремлении к Родине: она должна быть не под своими ногами, а в дали, как Прекрасная статуя = Перводвигатель Аристотеля: заводит чувства и их жизнь, и ум, и игру, и трагедию: чтобы могло это метафизическое пространство чувств, надежд, упований, жертв, где обитает Польскость и чем питается, — жить, как вампир-упырь жизнями и кровями живых<sup>54</sup>.

При этом, в анализируемом тексте беглецами оказываются все:

Что-то есть в поляках такое!  
Кто с отчаянья двинул в бега,  
кто, судьбу свою упокая,  
Пану Богу теперь слуга<sup>55</sup>.

Судьба варшавского ксендза пана Твардовского, слуги Божьего, в понимании поэта, — это внутренняя эмиграция.

Интересно, что нарушение целостности границ Польши с внешней стороны в официальной советской поэзии воспринимается негативно, так же, как и направленное в противоположную сторону движение советских людей и граждан ПНР, то есть эмиграция на Запад. Борис Слуцкий, несмотря на биографический контекст, использует определенные пейоративные лексемы при описании беглеца:

<sup>54</sup> Г.Д. Гачев, *Национальные образы мира...*, с. 98.

<sup>55</sup> Б.А. Слуцкий, *Собрание сочинений в 3-х томах...*, т. 3, с. 176.

Между тем мой однофамилец,  
бывший польский поэт Арнольд  
Слущкий вместе с женою смылись  
за границу из Польни родной.

[...] двум богам он долго молился,  
двум заветам внимал равно.  
Но не выдержал Слущкий. Смылся.  
Это было довольно давно<sup>56</sup>.

Нарочито грубый, разговорный глагол «смылись» подчеркивает авторское отношение к подобному пересечению границы. В *Большом толковом словаре русского языка* находим такую дефиницию: „СМЫТЬСЯ, смоюсь, смоешься; [...] 3. Разг. Быстро или незаметно уйти, убежать откуда-л.»<sup>57</sup>. Таким образом, пересечение границы в данном тексте, как и во всей официальной поэзии того периода, происходит быстро, украдкой и носит характер преступления, предательства Родины, предпочтения «своего», «домашнего» пространства — «чужому», заграничному.

Диалог уезжающих и остающихся примиряет сюрреалистический образ «Пана Бога»:

Бог — большой, как медвежья полость.  
Прикрывает размахом крыл  
все, что надо, — доблесть и подлость,  
а сейчас — Арнольда прикрыл<sup>58</sup>.

Отъезд поляка и отъезд русского из родной страны, прощание со «своим» пространством оценивается по-разному в исторической и культурной перспективе, поэтому «доблесть и подлость» перемешаны. Динамическая смена пространств в данном стихотворении существует одновременно на двух семантических уровнях: стереотипном польском и русском биографическом. В зависимости от проецирования событий через призму одного из них изменяется общее значение, хотя, конечно, «польский текст» служит фоном, задающим вектор интерпретации.

Одним из наиболее известных и значительных для конструирования «польского сверттекста» стихотворением является

<sup>56</sup> Там же.

<sup>57</sup> С.А. Кузнецов (ред.), *Большой толковый словарь русского языка...*, с. 1221.

<sup>58</sup> Б.А. Слущкий, *Собрание сочинений в 3-х томах...*, т. 3, с. 177.

*Тридцатки*, которое впервые было опубликовано лишь в 1988 году, так как затрагивало тему, табуированную советской цензурой — исход армии генерала Владислава Андерса, составленной из польских ссыльных, военнопленных, интернированных военных, беженцев, из СССР на Ближний и Средний Восток, в Иран, Палестину, Египет и далее — в Европу, в Италию и Великобританию. Нежелание направить сформированные части на советско-германский фронт руководством Советского Союза было оценено негативно, а в официальной литературе социалистического реализма закрепился однозначный и несколько карикатурный образ Андерса-злодея, предателя, продающего души поляков Лондону<sup>59</sup>. Борис Слуцкий изображает эти события совсем с иной стороны, более человеческой и, одновременно с этим, более мифопоэтической, видя в исходе поляков из СССР аналог библейского исхода евреев из Египта. Само собой, по цензурным соображениям это стихотворение не могло быть опубликовано, так как поэт не придерживается однозначности интерпретации исторических событий в соответствии с политикой партии, он сочувствует трагической судьбе Польши, раздираемой крупными империями на части. Автор понимает неприязнь поляков и желание скорее покинуть чужую землю, что было абсолютно недопустимо в официальной литературе<sup>60</sup>, кроме того, это единственное стихотворение Слуцкого, в котором предприняты по-

<sup>59</sup> Прекрасной иллюстрацией этой однобокой интерпретации, созданной в соответствии с официальной позицией советской власти, служит стихотворение Константина Симонова *Баллада о трех солдатах*: «В это время в своем штабе в Риме / Андерс с генералами своими / Составлял реляцию для Лондона: / Сколько польских душ им черту продано, / Сколько их готово на скитания / За великобританское питание». *Miecze i galazki oliwne...*, с. 305. Обратим внимание, что в данном случае Лондон и Рим являются средоточием зла и воплощением, в буквальном смысле, дьявольской воли. Генерал Андерс, сотрудничающий с этими «потусторонними силами» за материальные блага, из реальной исторической фигуры превращается в метафизического злодея.

<sup>60</sup> Впрочем, негативное отношение к сочувственной позиции Слуцкого полякам и непосредственно к генералу Андерсу можно увидеть и ближе к нашему времени. Станислав Куняев в откровенно антипольской книге *Шляхта и мы* (первая журнальная версия появилась в 2002 г.) заявлял, что «Слуцкий в этом стихотворении предъявил своей русско-советской родине польский счет, как будто он был не советским евреем, а польским шляхтичем». С.Ю. Куняев, *Шляхта и мы*, Алгоритм, Москва 2014, <http://www.rulit.me/books/shlyahnta-i-my-read-295678-1.html> (29.04.2016).

## ПОЛЬСКИЙ ТЕКСТ В ПОЭЗИИ БОРИСА СЛУЦКОГО...

пытки оценить многовековые непростые отношения Польши и России, создать ретроспективу в контексте известных автору событий.

Слуцкий описывает эвакуацию армии Андерса (при этом рассказывает он исключительно об обычных людях, даже не вспоминая и не оценивая самого генерала) из Красноводска (сейчас — территория Туркменистана) глазами очевидца: старые пароходы на Каспийском море, поляков, внешний вид которых вызывает жалость, однако позволяет заметить сквозь первичный бытовой слой вечную историческую природу этих людей:

Лились людские потоки,  
стремясь излиться скорей.  
Шли избранные потомки  
их выборных королей  
и шляхтичей, что на сейме  
на компромиссы не шли,  
а также бедные семьи,  
несчастные семьи шли<sup>61</sup>.

В очередной раз поэт обращается к стереотипному образу поляка, однако интерпретирует его особенным образом. Поляки Слуцкого, как было замечено ранее, обязательно с гонором, бунтовщики, однако это, в противовес предшествующей литературной традиции, не минус, а плюс. Офицеры картинно рвут 30-рублевые ассигнации, тридцатки с профилем Ленина, показывая этим свое отношение к покидаемой стране. Несмотря на патриотизм фронтового поэта Слуцкого, эта сцена описана им как пример геройства, тихого бунта бывших пленных и ссыльных на чужую землю. Автор принимает его с симпатией как определенный исторический реванш за предшествующие разделы, ссылки, жесткие подавления восстаний за независимость:

Мне видится и сегодня  
то, что я видел вчера:  
вот восходят на сходни  
худые офицера,  
выхватывают из кармана  
тридцатки и тут же рвут,  
и розовые  
за кормами

<sup>61</sup> Б.А. Слуцкий, *Собрание сочинений в 3-х томах...*, т. 3, с. 483.

тридцатки  
 плывут, плывут.  
 О, мне не сказали больше,  
 сказать бы могли едва  
 все три раздела Польши,  
 восстания польских два,  
 чем  
 в радужных волнах мазута  
 тридцаток рваных клочки...<sup>62</sup>

Польки Слуцкого вновь красивы и горды, но несчастны, измучены физически:

Желая вовеки больше  
 не видеть нашей земли,  
 прекрасные жены Польши  
 с детьми прелестными шли.  
 Пленительные полячки!  
 В совсем недавние дни  
 как поварихи и прачки  
 использовались они<sup>63</sup>.

Интересен и хронотоп стихотворения: с одной стороны, география *Тридцаток* четко очерчена портом в Красноводске, где «польская лавина» садится «на английский пароход» до Пехлеви, однако, с другой стороны, включение в пространственно-временную структуру, помимо реального времени описываемых событий (1942 год), воспоминаний о «золотых временах» Речи Посполитой и аллюзий на библейский ветхозаветный сюжет позволяет рассматривать эпизод истории в категориях универсума, вечно повторяющегося бытия.

Геокультурное пространство анализируемого произведения разрастается и включает в себя, помимо Красноводска, и Польшу, и Англию (в которую в результате своих странствий попадет армия генерала Андерса), а Каспий становится прообразом моря, через которое Моисей провел евреев с Божьей помощью. Таким образом, в какой-то мере Слуцкий признает за поляками право на богоизбранность.

Подводя итоги, хотелось бы еще раз подчеркнуть особую авторскую позицию Бориса Слуцкого, фронтового поэта, члена Союза писателей, в отношении Польши. Именно с его стихотво-

<sup>62</sup> Там же, с. 484.

<sup>63</sup> Там же, с. 483.



рения *Покуда над стихами плачут...* начинается полонофилия поколения шестидесятников, а само произведение становится прецедентным текстом, то есть в определенном смысле фундаментом для всего «польского сверхтекста» русской культуры второй половины XX века. Криптографичность творческой манеры Бориса Слуцкого и самоцензура тем не менее не позволяла публиковать стихотворения, посвященные Польше, так как они не всегда соответствовали официальной точке зрения власти и допускали разночтения в трактовке определенных исторических событий, поднимали табуированные темы. Симпатия автора была искренней и независимой, он не был выразителем политической конъюнктурной мысли. Однако несмотря на отсутствие публикаций (либо на значительное число цензурных правок в публикациях), первоначальный авторский вариант был всегда известен потенциальным читателям из устных чтений и функционировал в литературной среде в качестве текстопорождающего материала.

Польский текст Слуцкого обладает рядом специфических характеристик и включает в себя стереотипные образы полейков и полек с сохранением традиционных для русской литературы черт, однако, при этом, с измененным вектором интерпретации: то, что ранее виделось в качестве глубоко негативного явления, становилось поводом для симпатии и оценивалось в позитивном ключе. Одним из ведущих геокультурных образов Польского текста у Слуцкого является, конечно, Варшава как квинт-эссенция «польскости», польского мира и культуры в русской литературе, а после Второй мировой войны, ставшей так же символом великой исторической трагедии. Топоним Освенцим при этом же остается для поэта в контексте еврейства, поэтому к «польскому тексту» может быть отнесен только со значительной долей условности. Временная структура анализируемого сверхтекста включает в себя и мифопоэтическое ветхозаветное время, и историческое время Речи Посполитой, Разделов и освободительных восстаний, и реальное послевоенное время XX века, с позиции которого автор оценивает события недавнего и далекого прошлого.

Kristina Vorontsova

TEKST POLSKI W POEZJI BORYSA SŁUCKIEGO:  
MIĘDZY IDEOLOGIĄ A POZYCJĄ AUTORSKĄ

Streszczenie

Autorka podejmuje próbę zanalizowania struktury i genezy tekstu polskiego w poezji Borysa Słuckiego, który tworzył w czasach radzieckich pod presją cenzury. Były to czasy nacechowane niemożliwością wyrażania w sztuce poglądów odmiennych od oficjalnego punktu widzenia. Co więcej, niektóre tematy (takie jak, na przykład, relacje Związku Radzieckiego i Polski) były szczegółowo kontrolowane przez władzę. W związku z tym, sposób obrazowania poetyckiego w utworach Borysa Słuckiego dotyczących Polski miał charakter kryptograficzny. Poeta szczerze współczuł Polakom i tragicznej historii Polski, jednak nie był w stanie opublikować niektórych wierszy bez poprawek cenzorów. Wbrew temu udało mu się stworzyć wspólny kod kulturowy dla całej generacji polonofilów rosyjskich lat 60. XX wieku i zaktualizować tekst polski i stereotypy tradycyjne w literaturze rosyjskiej po II wojnie światowej.

Kristina Vorontsova

POLISH TEXT IN THE POETRY BY BORIS SLUTSKY:  
BETWEEN IDEOLOGY AND THE AUTHOR'S POSITION

Summary

In this paper the author investigates the structure and genesis of Polish text in poetry works by Boris Slutsky whose writing career was unfolding during the Soviet era and was deeply influenced by censorship and communistic ideology. The expression of views different from the official policy was extremely difficult at this period; moreover, some topics and motives (such as relationship between the Soviet Union and Poland) were determined and controlled in a particular manner. Consequently, the creative manner of Boris Slutsky in verses about Poland was featured with cryptic character. The poet sympathized to Polish people and the tragic history of the country, but could not publish some creative works without censorship edits. Despite this he was able to create common cultural code for all «polonophils» of the generation in 60-s and renewed Polish text and traditional stereotypes of the Poles in Russian literature after World War II.