

Жанна Некрашевич-Короткая

ФУНКЦИЯ ЭКСПОЗИЦИИ  
В АНТИЧНЫХ ЭПИЧЕСКИХ ПОЭМАХ  
И В ЛАТИНОЯЗЫЧНОМ ПОЭТИЧЕСКОМ  
ЭПОСЕ ВЕЛИКОГО КНЯЖЕСТВА  
ЛИТОВСКОГО<sup>1</sup>

Формирование жанра героического эпоса в поэзии Великого княжества Литовского связано с возрождением традиций античности в белорусской и литовской культуре эпохи Ренессанса. Наши *carmina heroica* на латинском языке, в отличие от *chanson de geste* в средневековых литературах других европейских народов, были ориентированы на классические традиции античной эпической поэзии. Не получила широкого развития в нашей культуре также традиция устнопоэтического героического эпоса<sup>2</sup>. Героический эпос белорусского и литовского народов был создан в рамках книжной поэзии Великого княжества Литовского XVI–начала XVII веков.

Художественными образцами поэтического эпоса в ренессансной литературе с точки зрения жанровой природы считались

<sup>1</sup> Możliwość zbierania materiałów naukowych dla tego artykułu Autorka zawdzięcza Fundacji popierania nauki „Kasa Mianowskiego” oraz koncernu naftowemu „Orlen”. – Nuoširdžiai dėkoju poniai profesorei Eugenijai Ulčinaitei už kolegiską pagalbą ir tyrimui suteiktą medžiagą.

<sup>2</sup> Показательно в этом смысле, что в двухтомном издании «Героический эпос народов СССР» из серии «Библиотека всемирной литературы» (Москва: Издательство «Художественная литература», 1975) среди украинских дум, русских былин, карельских рун, латышского «Лачплесиса», киргизского «Манаса», эстонского «Калевипоэга» и т. д. (всего упомянуто не менее двадцати шести народов, создавших героический эпос) мы не встречаем только белорусского и литовского устнопоэтических эпосов.

*Илиада* и *Одиссея*, хотя «широкое использование формы эпоса произошло, главным образом, при посредничестве римского эпоса»<sup>3</sup>. Поэтическое мастерство Вергилия – автора, наиболее почитаемого в христианской Европе, – признавалось образцовым и непревзойденным. С другой стороны, опыт христианской средневековой словесности не мог не повлиять на традиционные представления о поэтическом искусстве. Поэты-эпики эпохи Ренессанса в своей художественной практике вносили те или иные коррективы в свод теоретических предписаний Аристотеля о поэтическом искусстве, в том числе и тех, которые касались *carmen heroicum*. Наиболее полно и всесторонне осмыслил и подытожил эти изменившиеся представления о способах и средствах создания поэтических произведений эпического жанра наш знаменитый ученый начала XVII века, поэт-лауреат Матей Казимир Сарбевский в своём трактате *De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus*.

Несомненно, поэты Великого княжества Литовского, воспевающие героические деяния соотечественников, создавали свои художественные полотна, используя свежую палитру новых тем и образов, но при тонкой и искусной подсветке словесной колористики *Энеиды* Вергилия, *Фарсалии* Лукана, *Фиваиды* Стация. Эти же произведения античной героической поэзии служили для авторов эпохи Ренессанса образцами художественной архитектоники, и поэтический утók Яна Вислицкого или Яна Радвана ловко сплетал свежий узор на привычной основе поэтических предписаний Аристотеля, Горация, Диомеда и Доната. В результате такого многоаспектного поэтического школярства и творческого сотрудничества наши мастера слова, ху-

<sup>3</sup> Stefan Nieznanowski, „Epos“, in: *Słownik literatury staropolskiej*, pod redakcją Teresy Michałowskiej, (*Vademecum Polonisty*), Wrocław [i in.]: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1999, s. 224.

дожники Ренессанса, умело используя весь арсенал классической античной поэзии, сумели создать оригинальные произведения, не имеющие ничего общего с литературным эпигономством. Достаточно убедительные аргументы в доказательство этого тезиса представляет анализ экспозиций античных и новолатинских героико-эпических поэм.

Как известно, всякий античный героический эпос начинается презентацией центральной темы («запевом», по Аристотелю), причем буквально в первых словах. Гомер начинает *Илиаду* Μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος, поскольку центральная тема произведения – гнев Ахилла, который нарушает согласие среди союзников-ахейцев. «Ситуация раздора в ахейском лагере, – отмечает Даля Дилите, – дает возможность представить панораму всей Троянской войны»<sup>4</sup>. Но рассказать про этот гнев Гомер просит богиню (Музу), так же как именно к Музе обращается он с просьбой воспеть «многоопытного мужа» Одиссея:

Ἄνδρα μοι ἔννεπε, μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ  
πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσεν.

В гомеровских поэмах, как видим, провозглашение темы повествования устойчиво сочетается с инвокациями к Музе. Это обращение – не просто формальная поэтическая фигура. Упоминание Музы – богини – помогает Гомеру сразу же создать двуплановость своей поэтической топографии: в античном эпосе план земной неизменно выступал в сочетании с планом небесным. Образ Музы, кроме того, оправдывал стремление аэда сформулировать в начале поэмы общую идею. Недаром, комментируя Аристотеля, Сарбевский писал: *Proprie poeta versari circa universalia debet, seu potius res particulares juxta universalia tractare hocque totum considerare, quid in aliquo accidere potuerit*

<sup>4</sup> Даля Дилите, *Античная литература*, перевод с литовского Н.К. Малинаускене, Москва: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 2003, с. 51.

*vel debuerit* (Sarb. *De perf.* II. 3, p. 28, 29–32<sup>5</sup>; «Собственно говоря, поэт должен обращать внимание на общие темы, или, лучше сказать, частные предметы излагать как общие, и всё это рассматривать с точки зрения того, что в какой-либо ситуации могло или должно было происходить»<sup>6</sup>). Сам образ Музы – это уже достаточно высокая степень поэтического обобщения и своеобразное оправдание для поэта, формулирующего ту или иную тему. Вот почему непосредственно с инвокацией к Музе должен был сочетаться *universalis thesis, quomodo se aliquis heros juxta civilis vitae perfectionem in ea actione gereret* (Sarb. *De perf.* II. 3, p. 29, 1–3; «общий тезис, каким образом тот или иной герой ведет себя в соответствии с представлением о высшем совершенстве общественной жизни»).

Экспозицию *Энеиды* условно можно разделить на две части: первая (заявка темы) состоит из первых семи строк, вторая (обращение к Музе) – из последующих четырех. Вергилий приносит в эпическую поэзию авторское *ego*, центральную тему он обозначает от первого лица:

Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris  
Italiam fato profugus Lauiniaque venit  
Litora...

На первом месте в качестве объекта поэтического описания поэт ставит *virum*. Действительно, главный герой поэмы, достаточно разветвленной в сюжетном отношении, всегда остаётся в центре повествования. Именно благодаря этому, как отмечал Валерий Дуров, достигается композиционное единство *Энеиды*.

<sup>5</sup> Здесь и далее цитируется по изд.: Maciej Kazimierz Sarbiewski, *O poezji doskonałej czyli Wergiliusz i Homer=De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus*, przełożył Marian Plezia, opracował Stanisław Skimina, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, 1954.

<sup>6</sup> Здесь и далее перевод автора статьи. В других случаях указано имя переводчика.

Всегда присутствуя в поэме, Эней «всюду неизменно одинаков, но всё, что происходит с другими героями, их чувства, мысли, поступки, имеет – прямо или косвенно – отношение к нему»<sup>7</sup>. Вергилий, как отметил Сарбевский, отталкиваясь от аристотелевского тезиса единства образа, создал «безотносительно совершенного героя», воплотив в нём наиболее общий нравственный идеал (см.: Sarb. *De perf.*, II. 7). Вместе с тем, авторская концепция главного героя в *Энеиде* имеет весьма важную идейную основу, связанную с первоначальным творческим замыслом и позволяющую понять связь между «мужем» (*virum*) и «битвами» (*arma*).

Автор *Энеиды* поставил перед собой грандиозную задачу: путем поэтического осмысления мифологического материала обосновать божественность императора Августа и его державы. «Вергилий, – отмечает Алексей Лосев, – хотел в самой торжественной форме прославить империю Августа; и Август действительно выходит у него наследником древних римских царей и имеет своей прародительницей Венеру»<sup>8</sup>. Идея обожествления не просто императора как наследника *virum* – Энея, но также и героической истории государства (*arma*) в рамках поэтического произведения – плод оригинальной мысли художника. Формально произведение Вергилия сопоставимо с этиологическими элегиями александрийских поэтов, но содержательно это принципиально новое творение. «Вергилиевская «Энеида» – в определенном смысле грандиозная этиология, – писал Дуров, – поскольку представляет собой разыскание истоков и причин величия августовского Рима»<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Валерий Семенович Дуров, „Поэт золотой середины: Жизнь и творчество Горация“, in: Квинт Гораций Флакк, *Собрание сочинений*, вступительная статья В.С. Дурова, Санкт-Петербург: Биографический институт; Студия биографика, 1993, с. 19.

<sup>8</sup> Алексей Фёдорович Лосев, *Античная литература*, под ред. проф. А.А.Тархо-Годи, Москва: Че Ро; Минск: Асар, 2001, с. 376.

<sup>9</sup> Валерий Семенович Дуров, „Поэт золотой середины: Жизнь и творчество Горация“, с. 18.

Патриотизм автора – чисто италийский. «Сила, могущество, храбрость, закаленность в боях, преданность родине у италийцев резко противопоставлены в предсмертной речи Нумана фригийской изнеженности, склонности к эстетическим удовольствиям, вялости и лености. Сам Юпитер и в песни I и в песни XII намеревается создать римское государство на основе смешения италийцев и троянцев, но с явным превосходством италийцев...»<sup>10</sup>. Вот почему так важна для Вергилия исходная поэтическая заявка *cano* в форме первого лица. Читатель должен поверить автору, должен осознать, что именно он, Публий Вергилий Марон, горячий патриот своего отечества, а к тому же человек весьма образованный, в силах справиться с непростой задачей создания общенародного героического эпоса.

Сила творческого гения Вергилия проявилась еще и в том, что главного героя он локализирует в центре настоящего поэтического мироздания. Об этом очень хорошо сказал Сарбевский в упомянутом выше трактате. Намереваясь изобразить на картине эпосеи образ идеального властителя, Вергилий, по словам Сарбевского, *quasi alter quidam imaginarii ducis deus et molitor, primum illi veluti in tabula theatrum erigit et regionem instar pictoris duplicem circum pingit, quae pars in epico genere vocari potest cosmographia* («словно некий другой Бог и создатель воображаемого вождя, прежде всего, как будто бы на картине, соорудил для него сцену, а также, наподобие художника, нарисовал вокруг двойное пространство, и эту часть в эпическом жанре можно назвать космографией моря и земли»; Sarb. *De perf.* I. 1, p. 7, 5–9). Эней в первых же строках поэмы не просто прочно вписывается автором в земную систему координат, но и занимает в ней центральное место: [...] *Laviniaque venit || Litora, multum ille et terris iactatus et alto* («[...] достиг лавинийских берегов, он также много ски-

<sup>10</sup> Алексей Фёдорович Лосев, *Античная литература*, с. 377.

тался по [разным] землям и по морю»). В этом контексте исключительное значение приобретают конкретные деяния Энея (*conderet urbem, || inferretque deos Latio*, «основал город, внёс богов в Лаций») и результат его великих свершений (*genus unde Latinum || Albanique patres atque altae moenia Romae*, «откуда род латинский, а также альбанские предки и высокие стены Рима»). Этот стремительный переход от макрокосма «моря и земли» к микрокосму Римского государства изначально формирует в сознании читателя представление о величии как земного мироздания, так и героя авторского повествования (*viri*), а также истории той державы, которой правит современник автора *Энеиды* – Октавиан Август. Безусловно, автоматически эта идея величия распространяется и на «божественного императора».

Что касается традиционного обращения к Музе, то Вергилий взывает к ней, лишь начиная с восьмой строки: *Musa, mihi causas memora, quo numine laeso* (Verg. *Aen.* I. 8). Как видим, поэт даже не берет на себя труд уточнить имя этой Музы. Покровительница поэзии, как и все другие боги, у Вергилия обезличена; обращение к ней – дань поэтической традиции, не более. И даже когда автор прерывает своё повествование для того, чтобы вспомнить Музу и назвать ее по имени (см.: Verg. *Aen.* IX. 525), – то только лишь с целью привлечь внимание читателей к описанию «кровавых подвигов Турна». Вместе с тем, небесный план в *Энеиде* занимает значительное место и играет важную роль на уровне фабулы. Ведь говоря о странствиях Энея в первых строках поэмы, Вергилий подчеркивает, что его герой [*jactatus*] *vi superum saevae memorem Iunonis ob iram* («[скитался] по воле богов из-за злопамятности гневной Юноны»).

*Энеида* Вергилия дала мощный толчок развитию эпической поэзии. Последователи не заставили себя долго ждать. Публий Паппиний Стаций, поэт второй половины первого века, прославился своим эпосом *Фиваида* в 12 книгах, в котором он описывает

поход Семерых против Фив. В экспозиции произведения автор ссылается на «пиэрийское вдохновение» (*Pierius calor*), побудившее его (*Stat. Theb.* I. 1–2)

Fraternas acies alternaque regna profanis  
decertata odiis sontesque evoluerе Thebas.

Обращаясь к Музам, Стаций не просит их о помощи, а несколько снисходительно вопрошает: *Unde jubetis || Ire, deae?* Поэт первого века будто бы маскируется под расхожими поэтическими топосами (вдохновения, обращения к Музам), но чувствует себя уже достаточно свободной творческой личностью, художником, к тому же хорошо осведомленным об описываемых им событиях. Тем не менее, Стаций весьма зависим от авторитета своего великого предшественника – Вергилия, что сам открыто декларирует в финале *Фиваиды* (*Stat. Theb.* XII. 816–817):

Vive, precor; nec tu divinam Aeneida tempta,  
sed longe sequere et vestigia semper adora.

Античный героический эпос совершенно по-новому был востребован в новых европейских литературах. Распространение идей Ренессанса в странах Западной, Центральной и Восточной Европы (за исключением Великого княжества Московского) содействовало тому, что, начиная с конца XV века, в духовной жизни жизни народов этих регионов набирает силу процесс активной рецепции классического культурного наследия. Если говорить о культуре Великого княжества Литовского, то здесь еще со времен короля Миндовга, в особенности же – со времен великого князя Казимира Ягайловича, вектор политической и культурной жизни в государстве был ориентирован не на Византию, не на Москву, а на Западную Европу. В первую очередь это касалось элитарных слоёв общества: в среде белорусских и литовских аристократов вызревают предпосылки для усвоения и культурной адаптации



идеологии гуманизма, тесно связанной с задачей возрождения культурных достижений Древней Греции и Рима.

Примерно в это же время в литературных памятниках появляется легенда о происхождении аристократов и князей Великого княжества Литовского от римских патрициев. Легенда о Полевоне, как в своё время легенда об Энее, приобрела статус исторического предания и стала концептуальной основой белорусско-литовского летописания XVI в., что отражено в *Хронике Литовской и Жмойтской*. Результатом такого осмысления своего этногенеза стали достаточно быстрое распространение и активная популяризация латинской образованности, а также латиноязычной письменности на всём пространстве того историко-культурного региона, который на средневековых картах обозначался как *Sarmatia*, позже – *Polonia et Lithuania*.

Расцвет латинской культуры в среде белорусской, литовской и украинской элиты вполне закономерен: аристократы Великого княжества Литовского считали латынь языком своих предков (о чем в 80-х годах XVI века писал уроженец Виленщины Михал Литвин (Венцеслав Миколаевич) в своём трактате *De moribus Tartarorum, Lituatorum et Moschorum*. Латинский язык осознавался образованными гражданами нашего государства более утонченным, более культурным в сравнении с национальными языками, а главное, он был понятен каждому ученому человеку. «Если в XVI веке, – отмечал Виктор Дорошкевич, – в Западной Европе распространение и использование латинского языка шло по линии нисходящей, то в Белоруссии, Литве и на Украине – по линии восходящей»<sup>11</sup>. В этот же период, по свидетельству Льва Шакуна, отмечается «упадок в Беларуси (а также и на Украине) письменности, основанной на книжно-славянском языке. Книжно-славянский язык перестает

<sup>11</sup> Виктор Иванович Дорошкевич, *Новолатинская поэзия Белоруссии и Литвы: Первая половина XVI века*, Минск: Наука и техника, 1979, с. 53.

здесь, таким образом, играть ту организующую роль в системе средств и приёмов литературного выражения, которую она играла в прежние времена и которая сохранилась за ней в письменности Северо-Восточной Руси»<sup>12</sup>. С другой стороны, по свидетельству Дорошкевича, всё большее значение в культурной жизни белорусов и литовцев приобретает латинская книга<sup>13</sup>.

Укрепление позиций классической школы, а также появление при дворе Сигизмунда Первого арагонской принцессы Боны привело к тому, что в сфере изящной словесности с начала XVI века предпочтение стали отдавать латыни. В этой культурной ситуации белорусские, литовские и украинские авторы ставили перед собой задачу создать свою литературу на латинском языке, наполнив ее «национальными чувствами, мыслями, воспоминаниями, наконец, национальной славой»<sup>14</sup>.

Важно подчеркнуть, что история латинской поэзии Великого княжества Литовского начинается в XVI в., в то время как в польской литературе первые опыты латинского стихотворства появляются еще в конце XIII в. Эта своеобразная «задержка» предопределила последующее восхождение к вершинам Парнаса: наша классическая поэзия не знала громоздкого леонинского стиха, практически не имела дела со средневековой латынью. Отечественная культурная практика латинского стихосложения формировалась в русле гуманистической традиции, связанной с возрождением античной метрики и стилистики. Эта традиция получила импульс в творчестве поэтов Филиппа Буонакорси (Каллимаха) и Конрада Цельтиса, в интеллектуальной среде краковского Ягеллонского университета. Обратившись к класси-

<sup>12</sup> Леў Міхайлавіч Шакун, *Карані роднай мовы: Выбраныя працы па гісторыі беларускай мовы*, Мінск, 2001, с. 22.

<sup>13</sup> Виктор Иванович Дорошкевич, *Новолатинская поэзия Белоруссии и Литвы*, с. 48–69.

<sup>14</sup> Waclaw Aleksander Maciejowski, *Piśmiennictwo polskie od czasów najdawniejszych aż do r. 1830*, t. 2, Warszawa: S. Orgelbrand, 1852, s. 125.

ческой литературе Древнего Рима, они убедились, «что латынь, которой пользовались во времена средневековья, весьма испорчена и далека от совершенной латыни эпохи Августа, и вот они начали стремиться говорить и писать более правильной латынью. С огромным рвением устремились они к изучению литературного наследия древних: сладкий Вергилий, лёгкий Гораций, утонченный Овидий нашли толпы поклонников и подражателей»<sup>15</sup>. Так на небосклоне латинской поэзии засияла звезда Яна Вислицкого. Автор поэтического сборника *Bellum Prutenum* (Краков, 1516) был, в самом деле, поклонником древнеримских пиэриев, однако же назвать его подражателем было бы несправедливо.

В латинской поэзии Великого княжества Литовского генеральным направлением в усвоении античности была имитация. «Она, – отмечает Алесь Жлутка, – оставила глубокий след на литературе и эстетике эпохи, став принципом, согласно которому писатели – поэты и прозаики – должны были из античных мотивов, тем, стилей и жанров создавать собственные произведения, с помощью чужих мыслей и формулировок высказывать собственные мнения»<sup>16</sup>. Известно, что в Беларуси и Литве, начиная с XVI в., особую популярность приобрели трактаты Цицерона<sup>17</sup>. Это в определенной степени повлияло как на специфику словесной культуры в целом, так и на языковые особенности нашей латинской поэзии. Художественные латиноязычные тексты, созданные поэтами Великого княжества Литовского, отличались синтаксической и стилистической усложненностью, стремлением к конструированию изящных риторических фигур, что можно

<sup>15</sup> Stanisław Witkowski, „Jan z Wiślicy, jego życie i pisma“, in: *Przewodnik naukowy i literacki*, t. 19, 1891, s. 29–30.

<sup>16</sup> Алесь Жлутка, „Антычныя традыцыі ў літаратуры Рэнесансу і Асветніцтва на Беларусі (некаторыя аспекты)“, in: *Спадчына Скарыны: Зборнік матэрыялаў першых Скарынаўскіх чытанняў* (1986), укл. А.І. Мальдзіс, Мінск: Навука і тэхніка, 1989, с. 240.

<sup>17</sup> Иван Васильевич Саверчанка, *Aurea mediocritas: Кніжна-пісьмовая культура Беларусі: Адраджэнне і ранніе барока*, Мінск: Тэхналогія, 1998, с. 28–29.

рассматривать как результат влияния цicerоновской традиции. Кроме того, стихи и поэмы наших латинских авторов писались на языке «золотого века» эпохи Октавиана Августа, с сохранением метрических и стилистических особенностей произведений поэтических «мэтров» той эпохи, младших современников Цицерона, – Вергилия, Овидия и Горация.

Всё сказанное выше имеет прямое отношение к специфике поэтического творчества Яна Вислицкого. Его поэма *Прусская война* (1516) формально ориентирована на классические образцы античной эпической поэзии. Экспозиция поэмы, концепцией которой, по выражению Кшиштофа Келера, автор «обязан эпикам»<sup>18</sup>, несет на себе значительный след увлечения риторикой в интеллектуальной среде Краковского университета начала XVI века, среди учеников магистра Павла из Кросно (одним из которых был Ян Вислицкий). Поэтому вступительная часть *Прусской войны* – значительно бóльшая по объёму в сравнении с античными героико-эпическими поэмами: она занимает целых 109 начальных строк, причем состоит из тех же двух (правда, неравновеликих) частей, что и экспозиция *Энеиды*!

В первых строках поэмы сформулирована необходимая и традиционная «заявка» темы произведения, причем изложена она, согласно требованиям Аристотеля, достаточно обобщенно (*Visl. Bellum* I. 1–5)<sup>19</sup>:

Felix astrigeri veniens de cardine mundi  
Fama trucis nimium, Rex invictissime, belli  
Sanguineo reboat multum madefacta triumpho  
Fortis avi tollendo tui ad fastigia caeli  
Gesta...

<sup>18</sup> Krzysztof Koehler, „Jan z Wiślicy“, in: *Historia literatury polskiej w dziesięciu tomach*, t. 2: *Renesans*, Bochnia [i in.]: Prowincjonalna Oficyna Wydawnicza, [2002], s. 469.

<sup>19</sup> Здесь и далее цитируется по изд.: Joannes Visliciensis, *Bellum Prutenum*, Impressum Cracoviae: Impensis famati domini Joannis Haller civis Cracoviensis Anno Domini M.D.XVI. (1516)

Совершенно очевидно, что именно *felix fama* – «счастливая весть» – победы на поле Грюнвальда – то, о чем собирается писать поэт. То, что «счастливая весть» о великой победе, облетев все земные пределы, отзывается (*reboat*) в памяти потомков по прошествии многих лет, – это, с художественной точки зрения, и есть тот самый *universalis thesis*, о котором, комментируя Аристотеля, писал Сарбевский.

Задача Яна Вислицкого – через сто лет после великой битвы с тевтонцами рассказать про *fata duelli* – «судьбы войны». *Fata* – это не то, что занесли в свои манускрипты старательные составители средневековых хроник, это не скрупулёзные исследования историков – с именами, цифрами, фактами, реальными высказываниями реальных участников событий. Это – народная память о великой победе, это то, что передается из поколения в поколение, когда стирается всё несущественное, когда остаётся только *fama felix*, очищенная в спокойной реке времени, словно золото в огне. Обращение к королю Сигизмунду сразу же создаёт необходимый поэту художественно-хронологический параллелизм, скреплённый общей панегирической тональностью. Это позволило Стефану Заблоцкому утверждать, что «темой произведения является именно похвала династии Ягеллонов, освещенная представлением величайшей победы основателя рода» – короля Ягайлы<sup>20</sup>.

Грюнвальдская битва даже по истечении ста лет осталась «счастливой вестью» в памяти потомков, возбуждала (или, лучше сказать, должна была возбуждать) благородные мысли и чувства у не менее героических современников поэта, одержавших знаменитую победу над московитами под Оршей в 1514 году. Безусловно, обе «виктории» увязываются поэтом в одно

<sup>20</sup> Stefan Zabłocki, „Poezja polsko-łacińska wczesnego Renesansu. Wybrane zagadnienia“, in: *Problemy literatury staropolskiej*. Seria druga: Praca zbiorowa pod red. J. Pelca, Wrocław [i in.]: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1973, s. 99.

идейное целое. Для того, чтобы подчеркнуть исключительность победы над крестоносцами в 1410 году, Ян Вислицкий применяет превосходное поэтическое изобретение: вместо глагола в *imperativus*, как у Гомера, вместо глагола в форме первого лица, как у Вергилия, автор *Прусской войны* сочетает «счастливую весть» с глаголом в форме третьего лица. *Fama felix* таким образом перестаёт быть объектом поэтического повествования, как у античных эпиков, она способна рассказать сама о себе, ибо *reboat tollendo ad fastigia caeli gesta fortis avi* («отзывается, вознося до небесных пределов подвиги могучего предка»; *Visl. Bellum I*, 4–5).

Война с тевтонцами (Прусская война) – идейный стержень поэмы. Возможно, именно поэтому Виктор Дорошкевич обозначил жанр этого произведения как «историко-героическая эпопея»<sup>21</sup>. Однако, как следует из первых строк экспозиции, тема войны неразрывно связывается автором с темой династической – с прославлением Ягеллонов. Идейно и образно насыщенная, поэма *Прусская война* вовсе не ограничена узкими рамками военной, «батальной» тематики. Хронологическая последовательность событий, историческая конкретика не являются доминантными принципами сюжетного построения поэмы.

Почему же Ян Вислицкий пошел на то, чтобы значительно расширить вступительную часть поэмы? Автор желал тем самым подчеркнуть свою обеспокоенность, что о «счастливой вести» победы над тевтонцами в 1410 году, которая началась от Ягайлы, деда короля Сигизмунда, и которая облетела все далёкие и близкие страны, *vates per tot labentia lustra obticuere libris* (*Visl. Bellum I*, 33–34; «поэты молчали в книгах в течение долгих периодов забвения»). В процитированной строке автор явно создаёт каламбур, играя омонимами *lustrum* – «долгий промежуток времени» и *lustrum* – «лужа, болото». Исходя из этой игры слов, фраза *labentia*

<sup>21</sup> Виктор Иванович Дорошкевич, *Новолатинская поэзия Белоруссии и Литвы*, с. 108.

*lustra* может быть переведена и как «долгие периоды забвения», и как «болота забвения». Таким образом, Ян Вислицкий выделяет две приоритетные для себя задачи: во-первых, воскресить, возродить полузабытую славу победы под Грюнвальдом, во-вторых, представить эту победу как счастливый *omen*, а может быть, даже *nimen*, наделяющий Ягеллонов исключительным правом владычества в землях Центральной и Восточной Европы.

*Fama* у Яна Вислицкого становится ключевым образом всего произведения, она – необходимая предпосылка авторского патриотизма. Именно *fama* о великих подвигах отцов подняла на «священную войну» многие народы Великого княжества Литовского и Польской Короны. Поэтому *fama* – это, в первую очередь, память предков, преемственность героических традиций. Разворачивая эпическое полотно поэмы, Ян Вислицкий в особых случаях возвращается к этому исходному символическому образу «счастливой вести»: когда нужно подчеркнуть исключительное значение какого-либо события, поэт характеризует его устойчивым (в пределах собственного поэтического лексикона) выражением *nuntia fama* – «вестница-молва». Именно в такой форме этот образ был использован поэтом еще в стихотворении *Carmen exhortatorium... ad Musam M. Pauli Rutheni... ad condendum epigramma* (Visl. *Carmen exhort.* 10; «Стихотворение, побуждающее Музу м[агистра] Павла Русина сочинить эпиграмму»): свидетельство славы мудрого кентавра Хирона – *Nuntia fama* Троянской войны, в которой героически проявили себя оба его ученика – Ахилл и Патрокл. Точно также и победа в Грюнвальдской битве является наилучшим аргументом для всех нынешних и будущих врагов государства Ягеллонов, свидетельствующим о военной силе короля Сигизмунда: раз его дед Ягайла стяжал эту славную победу, то и внук, без сомнения, будет достойным продолжателем его ратного дела. Именно поэтому *felix fama* во вступительных строках поэмы сочетается с обращением к королю

Сигизмунду. Тем самым поэт как бы нарушает аристотелевский постулат о том, что только после окончательной формулировки темы можно затем давать имена героям (Арист. *Поэм.* 17, 3), однако же это нарушение служит художественным средством символического соединения короля-современника и его *fortis avi* («мужественного предка»).

Окказиональные идиомы *Fama felix* и *Nuntia fama* персонифицируются и становятся существенным элементом идейного замысла автора. Гиперболизация образа-символа «счастливая весть» осуществляется как во времени, так и в пространстве. И здесь как нельзя лучше послужила автору та самая «космография моря и земли», о которой писал Сарбевский. Слава Грюнвальдской битвы, подчеркивает поэт, не только не измельчала за давностью времен, но она не потерялась и на широких просторах вселенной. Поэтическая топография Яна Вислицкого, репрезентация которой происходит в 5–14 строках первой книги *Прусской войны*, соответствует, как справедливо отметил Андрей Цисык, привычной для поэзии Древнего Рима традиции изображения *orbis terrarum* – «земного круга». «В описании географических пределов мира, – пишет ученый, – автор «Прусской войны» сочетает названия реальных местностей, известных античности, с традиционными мифологическими представлениями: на крайнем востоке это берега океана [...], на крайнем западе – это Гесперия [...], где в водах западного океана исчезает солнечный Феб. На севере – Рифейские горы, название которых впервые было введено в античную географию Гекатеем Милетским [...], на юге – сожженные колесницей Фаэтона долины Нила»<sup>22</sup>. Такая детализация и гиперболизация поэтического

<sup>22</sup> Андрей Зиновьевич Цисык, „Античные реминисценции во введении к поэме Я.Вислицкого «Прусская война»“, in: *Славянские литературы в контексте мировой: Материалы докладов Международной научной конференции* (Минск, 17–20 октября 1995 г.), Минск: Ротапринт БГУ, 1995, с. 188.



космоса также способствует реализации центрального творческого замысла поэта: прославлению династии Ягеллонов как правителей самых огромных владений на землях Европы.

Вводя постепенно тему войны с тевтонцами, поэт привлекает в качестве исторической параллели историю Древней Греции и Рима – но не для сопоставления, а для противопоставления славе своих соотечественников, победивших на полях Грюнвальда. Подвиг Ягайлы, по мнению Яна Вислицкого, превосходит деяния знаменитых римских и фиванских героев. Тем более контрастно звучат слова *Tanta tui jacuit caligine mersa nigranti || Fama celebris avi* (Visl. *Bellum* I, 21; «Такая слава твоего предка пролежала, скрытая в темном мраке»). Но, как драгоценный камень не утрачивает своей привлекательности, так и этот подвиг, по мысли поэта, не утрачивает своего значения, не забывается, а сохраняется в памяти потомков как пример и образец для подражания всем, и в первую очередь – внуку Ягайлы, Сигизмунда.

В контексте военной темы в качестве позитивного сопоставления поэт привлекает историю римско-карфагенских войн: когда-то, напоминает он, сила римского войска победила карфагенян, остановив их агрессию на многия столетия. Это – напоминание и предупреждение рыцарям-тевтонцам, которые в начале XVI века, под предводительством герцога Альбрехта Гогенцоллерна, избранного в 1511 году великим магистром Ордена, вновь активизировали свою агрессивную политику против федеративной державы Сигизмунда Первого. С этой целью Ян Вислицкий создаёт ретроспективный художественный план: воды Вислы, окрашенные кровью жертв битвы под Грюнвальдом, он сравнивает с кровавыми водами Ксанфа во времена Троянской войны. При этом автор *Прусской войны* подчеркивает, что сама легендарная баталия под стенами Илиона, забравшая жизни тысячи ахейцев и троянцев, – результат всего лишь одного злодеяния, предательства Елены, дочери Леды. В духе гуманистического

мировоззрения Ян Вислицкий блестяще завершает ту часть экспозиции, которая вводит тему произведения: *Hoc scelus antiquum; belli causas sed iniquas || Ipse stupesco* (Visl. *Bellum* I, 78–79; «Это древнее злодеяние; однако я и сам удивляюсь, до чего ничтожными бывают причины войны»). Поэт с горечью отмечает: подобно тому, как много столетий назад войска многих греческих племен собрались в Авлиде, чтобы во главе с Агамемноном отправиться к берегам Илиона, так и во времена Ягайлы под знамёна «братьев Марии» сошлись войска германских и скандинавских народов, желая *signa Polonorum delere nitentia regum* (Visl. *Bellum* I, 87).

Взамен традиционного обращения к Музам поэт-христианин в экспозиции первой книги *Прусской войны* обращается к Богородице: *O Virgo, nitidi clarissima ianua caeli* (Visl. *Bellum* I, 95; «О Дева, прекраснейшее начало светлого неба»). А в конце первой книги, рассказав про Леха, Крака и Ванду, Ян Вислицкий обращается уже к античным Музам: к Каллиопе и... Молве (*Fama*; Visl. *Bellum* I, 217–222):

Ac nunc, Fama vetus, cuius meminisse potestas  
 Atque referre duces regesque est, inclita necnon  
 Pandere facta virum reboanti gutture, – tuque,  
 Calliope, vatum nutrix, heroica scripta  
 Quae sinis eloquio dulci depromere, prisca  
 Commemorans...

(А теперь, древняя Молва, ты, что можешь припомнить  
 И вернуть назад князей и королей, а также славные  
 Деяния мужей воспеть громогласным голосом, – и ты,  
 Каллиопа, кормительница пророков, которая героические произведения  
 Позволяешь сочинять сладкими словами, о былом  
 Припоминая...)

*Fama* практически становится «десятой Музой» у Яна Вислицкого. Этот, на мой взгляд, удивительно изящный поэтический ход позволяет автору еще раз акцентировать идейную специфику

своего произведения, своё стремление объединить в единое целое героическую историю своего государства и его правителей.

Эпоха Стефана Батория, когда на заключительном этапе Ливонской войны могучие полки под командованием Николая и Христофора Радзивиллов, Стефана и Януша Збаражских, Яна Замойского, Филона Кмиты, Николая Сапеги стремительно продвигались к Москве, потребовала от писателей Великого княжества Литовского глобального переосмысления своего исторического пути. Знаменитая осада Пскова в 1581 году стала своеобразным катализатором литературного процесса как в Великом Княжестве Литовском, так и в Польской Короне. Уже в следующем, 1582 году, выходят в свет сразу три заметных литературных произведения: *Która przedtym nigdy światła nie widziata*, *Kronika Polska, Litewska, Żmudzka i wszyskiej Rusi* Матея Стрыйковского, *Hodoeporicon Moschicum... Christophori Radivilonis* Франтишка Градовского и *Stephaneis Moschovitica* Даниэля Германа. Именно в этот период особое звучание приобретает римская концепция происхождения магнатов и шляхты Великого княжества Литовского, которая противопоставляется «рюриковичской» концепции древнерусского летописания. Этот небывалый патриотический духовный подъем нашел отражение в первую очередь в творчестве поэтов «великолитовской», а не «сарматской» ориентации, и первым среди них был Ян Радван, автор героического эпоса *Radivilias*, появившегося в 1592 году и увенчавшего собой всю героико-панегирическую поэзию ливонского цикла.

Экспозиция *Радзивиллиады*<sup>23</sup> напоминает начало одной из од Горация (сравним):

<sup>23</sup> Здесь и далее цитируется по изд.: Joannes Radvanus, *Radivilias sive De vita et rebus praeclarissime gestis, immortalis memoriae, illustrissimi principis Nicolai Radivili... libri quattuor Joannis Radvani Lit[uani]...*, Vilnae metropoli Lituano-rum: Ex officina Ioannis Kartzani, [1592].

*Horatius*

Laudabunt alii claram Rhodon aut Mytilenen  
aut Epheson bimarisque Corinthi  
moenia vel Baccho Thebas vel Apolline Delphos  
insignis aut Thessala Tempe.

Hor. *Carm.* I. 7. 1–4

(Пусть кто хочет поет дивный Родос, иль Митилену,  
Или Эфес, иль Коринф у двуморья,  
Фивы, град Вакха, поет, иль поет Аполлоновы Дельфы  
Славные, иль Фессалийскую Темпу.

Пер. Г. Ф. Церетели)

*Radvanus:*

Lunam alii, Solisque vias coelestia scribunt  
Argumenta, poli tractus, camposque liquentes,  
Et penitus vasti prima incunabula mundi.

Radv. *Radiv.* I. 1–3

(Иные будут описывать луну, движение солнца, а также небесные  
Тела, небесные просторы, водные пространства  
И далёкие первоосновы беспредельного мира...)

Нетрудно заметить, что Радван создаёт своеобразную антологию тем и сюжетов античной поэзии. При этом он пользуется также хрестоматийными художественными топосами (к их числу отнесем, например, вергилиеву метафору *campi liquentes* как обозначение моря). И если Гораций вспоминает дивный Родос, Митилену, Эфес, Коринф и т. д. только лишь для противопоставления их милым сердцу рощам Тибурна, то Радван составляет длинный реестр поэтических тем своих предшественников, который завершает ироническим замечанием:

Talia quae vacuas tenuissent plurima mentes,  
Omnia jam vulgata, cedrum meruere, fidem non.

Radv. *Radiv.* I. 13–14

(Множество всего такого занимает пустые умы,  
Всё это общеизвестно, заслуживает кедра, не веры.)

Вспомним, как составитель *Хроники Литовской и Жмойтской* решительно опускает общепринятый в древних хрониках топос «от Адама до потопа» по причине безнадежной неактуальности для него библейских событий. Подобным образом и Радван считает, что повторять *omnia vulgata* («всё общеизвестное») – пустое занятие для поэта Великого княжества Литовского. Поэту, гражданину этого государства, прославленного своими героями и легендарными подвигами, есть о ком и о чем писать в жанре героической эпопеи. Недаром ведь и Вислицкий, прославляя короля Ягайлу, решительно заявил:

Cui, tu Roma, tuos noli annumerare Camillos,  
Marcellum, Fabios et Caesaris optima gesta, etc.  
Visl. *Bellum* II. 505–506 et sqq.

(Не уподобляй ему ты, Рим, своих Камиллов,  
Марцелла, Фабиев, а также величайшие подвиги Цезаря, и т. д.)

Для автора *Прусской войны* подвиги знаменитых некогда греков, римлян и фиванцев – это *vulgata*; великий подвиг короля Ягайлы не идет ни в какое сравнение с подвигами античных богатырей.

После такого полемически заостренного вступления Радван с истинно ренессансной уверенностью в своих творческих силах решительно заявляет:

At mea perfidiae non ulla coarguet aetas  
Carmina: te Radivile, tua et memoranda canemus  
Facta Senex, tibi Pierios sacramus honores.  
Radv. *Radiv.* I, 15–17

(А мои песни никакая давность не уличит в неправильности:  
Мы воспеваем тебя, Радзивилл, твои достойны памяти  
Деяния, о старец, тебе возносим пиэрийские почести.)

Следует заметить, что Радван не нарушает здесь предписания Аристотеля о том, что вначале следует формулировать тему

обобщенно и лишь затем вводить имена героев. Просто он подвергает критическому осмыслению традиционный *thesis universalis* в его различных поэтических интерпретациях. Непосредственно же заявка темы содержится в процитированных выше строках, и это вполне объяснимо: в конце концов, имя главного героя вынесено поэтом в название поэмы, а значит, с него, по мысли автора, и следует начинать повествование.

Экспозиция *Радзивиллиады* не лишена и инвокации к Музам. Но вместе с покровительницей эпоса Каллиопой поэт призывает Музу лирической поэзии Эрато. Почему? Считаю уместным снова вспомнить здесь Яна Вислицкого, написавшего лирическим размером – алкеевой строфой – две оды, посвященные прославлению ратной победы: *Ode tricolos tetrastraphos lectori* («Ода к читателю») и *Ode tricolos tetrastraphos ad Serenissimum principem Sigismundum Regem Poloniae etc. super suum cum Scythis duellum victoriamque de eisdem octava Septembris... sub anno salutiferae incarnationis Domini M.D.XIV.* («Ода Найсветлейшему Правителю Сигизмунду, королю Польши и т. д., посвященная его войне со скифами и счастливо одержанной победе над ними 8 сентября... в год спасительного воплощения Господнего 1514»). Избрание алкеевой строфы поэтическим размером для написания оды было не совсем корректно с точки зрения классической поэтики, но зато это позволило автору выразить своё субъективное отношение к описываемым событиям, свои чувства радости и ликования. Эти чувства родились в душе поэта благодаря двум великим победам его народа: победе под Грюнвальдом в 1410 году и победе под Оршей в 1514. Точно так же и Яну Радвану нужна Каллиопа, чтобы осмыслить великие события последнего времени, но нужна и Эрато, чтобы помочь поэту прочувствовать со всей силой,

Qualisve effusa per Ulae

Tempestas ierit campos, per Evanscia rura.

Radv. *Radiv.* I. 25–26

(Как широко раскинулась буря  
Вдоль берегов Улы, вдоль Ивановых земель.)

На этом оригинальность экспозиции *Радзивиллиады* Яна Радвана не заканчивается. Поэт обращается не только к Музам, но еще и к своим согражданам:

...tum vos date candida, cives,  
Omina, nam tibi surgit opus, Lituania praestans!  
Radv. *Radiv.* I. 29–30

(... а вы, граждане, подайте добрые  
знаки, ведь песня звучит для тебя, о великая Литва!)

Юлиуш Новак-Длужевский справедливо отмечает, что «инфлянтские войны интересуют Радвана настолько, насколько видно участие в них Литвы, мудрость её воевод и мужество воинов»<sup>24</sup>. В эпическом полотне *Радзивиллиады* всё подчинено задаче воспевания героической современности великой Отчизны поэта, *Lithuaniae praestantis*, а также великого героя Ливонской войны князя Николая Радзивилла. Обращение к своему покровителю поэт оригинально формулирует при помощи геральдического символа Радзивиллов – *concha triplex* («тройной рожок»; Radv. *Radiv.* I. 18–21):

Quamvis (nec dubium est) Europam, et barbara regna  
Fama tuis, triplici concha, jam personat actis,  
Incipiam nostris intexere, Maxime, chartis,  
Martemque nomenque tuum, laudesque perennes.

(Хотя (сомнений нет) уже достигла Европы и далёких стран  
Молва о твоих подвигах, о Тройной рожок,  
Я начинаю, о Величайший, описывать в своих сочинениях  
Твоего Марса, твоё имя и твою вечную славу.)

<sup>24</sup> Juliusz Nowak-Dłużewski, *Okolicznościowa poezja polityczna w Polsce: Czasy Zygmuntowskie*, Warszawa: Pax, 1966, s. 149.

«Тройной рожок» на гербе Радзивиллов, по мысли художника, призван провозгласить славу подвигов князя Николая.

Прописную «космографию моря и земли», о которой вел речь Сарбевский и о которой было упомянуто выше, Радван заменил великолепным поэтическим отступлением, репрезентирующим родной край, его природные богатства, его народы и его правителей начиная с легендарного Публия Полемона Либона (см.: Radv. *Radiv.* I. 31–96). При создании этого прекрасного описания Радван опирался на *Георгики* Вергилия, что весьма детально проанализировал Сигитас Нарбутас в своей монографии, посвященной поэме *Радзивиллиада*<sup>25</sup>. В центре созданного поэтического мироздания Радван, так же, как и Вергилий, ставит своего героя. Древняя Литва, отмечает поэт, породила великих князей, правящих не только в своём, но и в соседних государствах, и среди них –

Quem canimus MAGNUM RADIVILUM, nomen et omen  
Nicolai cui mens dederat praesaga parentum.

Radv. *Radiv.* I. 95–96

(Тот, кого мы воспеваем, ВЕЛИКИЙ РАДЗИВИЛЛ, которому  
Вещий разум предков дал имя и знак Николай.)

Затяжной период Ливонской войны сменился в нашей истории не менее затяжным периодом войн со Швецией. Конечно, и здесь, говоря словами Николая Гусовского, *sunt etiam multi Litphano milite lapsi* («также многие были повержены литовским воином»). Героизм *militis Lithuani* («литовского воина») в войне с армией шведского короля Карла воспел Христофор Завиша<sup>26</sup> в более чем 2000 строках дактилического гекзаметра.

<sup>25</sup> Sigitas Narbutas, *Tradicija ir originalumas Jono Radvano „Radviliadoje“*, (*Senosios literatūros studijos*), Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1998, p. 166–176.

<sup>26</sup> Большинство польских и литовских исследователей придерживаются мнения о том, что автором поэмы *Carolomachia, qua Felix victoria, ope Divina, auspiciis Serenissimi et Poten[tissimi] Sigismundi III... per... Carolum Chodkiewiczium... de*



Поэма *Кароломахия* (1606) начинается по-вергилиевски: *Ausa ducesque cano*<sup>27</sup> (*Zawisza Carol.* I. 1; «Смелые начинания и вождей воспеваю...»). Но это, конечно же, лишь формальная дань нашего поэта великому андийцу: автор *Кароломахии*, как и Радван, ставит во главу угла историю своей державы, поэтому удлинняет синонимический ряд в первой строке: *Litavique trophæa gradivi || Armatos Carolos cano* (*Zawisza Carol.* I. 1–2; «воспеваю победу шествующего в бой литовца и воинственных Карлов»).

Для названия своей поэмы Завиша избирает известную модель греческого языка с основой *μάχη* в качестве второй части.

*Carolo Duce Sudermanniae S.R.M. perduelli V. Kalend[as] Octob[res] A. D. 1605 in Livonia sub Kyrkholmum reportata, narratur* («Кароломахия, в которой описывается Счастливая победа, одержанная Каролом Ходкевичем над неприятелем его Королевского Величества Карлом, князем Швеции, 27 сентября в 1605 году в Ливонии под Кирхгольмом»), изданной в Вильне в 1606 году, был профессор риторики и поэтики Виленской академии Лаврентий Боер (см., напр.: *Index librorum Latinorum Lituaniae saeculi septimi decimi, concinnaverunt Daiva Narbutienė et Sigita Narbutas*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 1998, nr. 106). Юлиус Новак-Дужевский вслед за Каролом Эстрайхером утверждает, будто бы Боер издал это произведение под именем своего ученика, будущего воеводы Минского Андрея Христофора Завиши (см.: Juliusz Nowak-Dłużewski, *Okolicznościowa poezja polityczna w Polsce*: Zygmunt III, Warszawa: Pax, 1971, s. 389–390). При этом исследователи ссылаются, как правило, на информацию ученых-библиографов XVII века Филиппа Алегамбе и Натаниэля Сотвелла (см.: Philippus Alegambe, *Bibliotheca scriptorum Societatis Jesu...*, Antverpiae: Apud Joannem Meursium, 1643, p. 295; Nathanael Sotvellus, *Bibliotheca scriptorum Societatis Jesu...*, Romae: Ex typographia Iacobi Antonii de Lazzaris Varesii, 1676, p. 539). При более детальном изучении всех источников, представляющих информацию по данному вопросу, обнаруживается, однако, масса противоречий и неточностей. Вопрос об авторстве *Кароломахии* требует дополнительных исследований. На сегодняшний день, исходя из античного постулата *Littera scripta manet*, считая целесообразным указывать имя Христофора Завиши, обозначенное на титульном листе, как автора *Кароломахии*.

<sup>27</sup> Здесь и далее цитируется по изд.: Christophorus Zawisza, *Carolomachia, qua felix victoria, ope Divina, auspiciis Serenissimi et Potent[issimi] Sigismundi III. ... per ill[ustrissim]um d. Joan[nem] Carolum Chodkiewiczium... de Carolo Duce Sudermanniae S.R.M. perduelli V. Kalend[as] Octob[res] A.D. 1605 in Livonia sub Kyrkholmum reportata, narratur*: Seren[issimo] Principi Wladislao a Christophoro Zawisza, in alma Vilnensi Academia Societ. Jesu, studioso d.d., Vilnae: Typis Academicis S. J. Thomas Levicki, [1606].

В прозаическом посвящении принцу Владиславу Завиша так комментирует название поэмы: *Ego vero, princeps Serenissime, tibi potissimum, hanc Carolomachiam, vadem meorum obsequiorum, offerre volui: ut, quemadmodum clypeus Minervae, artificii Phidiae caelamine, Gigantomachiam et Centaurorum bellicum congressum, scitissime exculptum praeferens, in miraculis artium habebatur, ita haec qualiscunque opella, tuae benevolentiae faventes oculos mereatur* (Zawisza *Carol.*, р. 9 п. н.; «Я, о светлейший принц, с величайшей готовностью желаю преподнести тебе эту *Кароломахию*, залог моей преданности, чтобы, подобно тому как щит Минервы с барельефом мастера Фидия, представляющий битву гигантов и выполненную весьма искусно военную стычку кентавров, считается одним из чудес искусства, так и это небольшое произведение, каким бы оно ни было, было достойно благосклонных глаз твоей милости»). Сравнение *Кароломахии* с фидиевой *Гигантомахией* использовано Завишей не только как объяснение названия поэмы: это сравнение придаёт особое значение описываемым в поэме событиям и их участникам (которые, фактически, приравниваются к богам и гигантам), а также придаёт изящность форме авторской дедикации.

В конце XVI–начале XVII веков в литературном процессе Речи Посполитой словообразовательная модель с элементом *-ма́хиа* становится весьма продуктивной. Возможно, изначально это было связано с появлением польского перевода греческого комического эпоса, приписываемого Гомеру: в 1588 году в Кракове была издана поэма *Batrachomachia albo zabomysza wojna* Павла Заборовского. Вскоре в Кракове вышли в свет два поэтических произведения: 1595 году – польскоязычная поэма Яна Ахация Кмиты *Spitamegeranomachia*, в 1600 – *Monomachia Jesu Christi cum Diabolo* Андрея Мировского на латинском языке. Наконец, незадолго до появления *Кароломахии*, в 1603 году, был анонимно опубликован сатирический памфлет под названием

*Ministromachia*<sup>28</sup>. Автор героического эпоса, воспевающего победу под Кирхгольмом, озаглавливает своё произведение согласно традиционной литературной модели, поскольку для него важно противопоставление двух Карлов: шведского короля из рода Вазов и великого гетмана Яна Кароля из рода Ходкевичей. Во вступлении Завиша обыгрывает момент «одноименности», конечно же, в пользу великого гетмана:

Nomen idem ambobus, sed Numen et impetus impar.  
Ille hostis violens aequi, iste gravissimus ulter.  
Iste Sigismundo Regi studet, ille rebellat.  
Livonicam ille plagam praedo involat, iste tuetur.  
Impetus est impar ambobus et exitus impar:  
Iste minore manu profligat et obruit illum.

*Zawisza Carol. I. 4–9*

(Имя у обоих одно и то же, но величие и сила разные.

Тот неукротимый враг справедливости, этот, напротив, самый ярый

[сё] поборник.

Этот поддерживает короля Сигизмунда, тот вновь и вновь воюет [с ним].

Тот, разбойник, совершает набеги на Ливонскую землю, этот защищает.

Сила у обоих разная и разный исход:

Этот с меньшим войском наносит поражение и разбивает того.)

Инвокации к Музам у Христофора Завиши предшествует обращение к богам и к самому герою. Обращение к небожителям (*O Superi*) в 10 строке всего только вводит два риторических вопроса: что за благосклонность проявили они к литовцам и что за благодать предназначили королю Сарматии, дав одолеть без поражения такое большое войско? Далее автор обращается уже не к богам, а к герою-победителю: *quae secula porro || CAROLE te tam felicem genuere Strategum!* (*Zawisza Carol. I, 13–14*). Тем не

<sup>28</sup> Karol Badecki, *Nieodszukane pierwodruki literatury mieszczańskiej w Polsce XVII wieku*, Lwów [i in.]: Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1926, s. 26.

менее, к гетману Ходкевичу поэт обращается, в определенном смысле, как к богу, ведь он называет его «новым Марсом литовцев». Тут же появляется Муза Клио (правда, она представлена в третьем лице), и автор говорит будто бы от ее имени, называя ее к тому же *mea Clio*. Вот как это выглядит:

O nove Mars Litavum, si quid quierit mea Clio  
(Quire parum queritur se plus ea velle fatetur).  
Zawisza *Carol. I*, 18–19

(О новый Марс литовцев, если бы моя Клио была на что-то способна!  
(Она жалуется, что способна на немногое, но признаётся, что хочет  
большого).)

Вне зависимости от сомнений Музы поэт эпохи Ренессанса никакими такими сомнениями не обременен, он решительно заявляет:

Non tuus hic sine laude labor, sine carmine virtus  
Ibit in omne solum, cursum extra Solis et anni,  
Americen super, haud ullis abolenda diebus,  
Conscius hanc jam Duna vehit maria omnia circum,  
Circum omnes oras...  
Zawisza *Carol. I*, 20–24

(Этот твой тяжкий подвиг не без похвалы, доблесть не без песни  
Дойдут (в славе) до каждой земли, за пределы хода солнца и времени,  
Дальше Америки, неподвластные разрушительным годам.  
Соучастница Двина уже несёт ее (славу) вокруг всех морей,  
Вокруг всех земель...)

Вот очередная «космография моря и земли», которую автор *Кароломахии* заполняет славой победы под Кирхгольмом, так же, как автор *Прусской войны* заполнил ее славой победы под Грюнвальдом. Но если в экспозиции поэмы Яна Вислицкого подобный топос построен на традиционных представлениях античных авторов (берега океана, Гесперия, Рифейские горы,

сожженные колесницей Фэтона долины Нила), то виленский поэт-эрудит выводит славу своего героя «за пределы хода солнца и времени», да к тому же еще «дальше Америки». Реальные географические представления, расширившиеся благодаря открытию Нового Света, моментально повлияли на расширение поэтического пространства.

Затем Христофор Завиша вновь обращается к своей Музе, однако трудно сопоставить это обращение с античными инвocations подобного рода. Вот что он говорит:

Nomen o hoc inscribe cedro mea Musa perenni,  
Articulis usura meis: male provida, quando  
Semestrem in tanto me cardine laudis athletam  
Ex Helicone legis Clariaque e gymnade Vilnae?  
*Zawisza Carol. I, 26–29*

(О моя Муза, запиши это имя на вечном кедре,  
Воспользовавшись моими пальцами: непредусмотрительная, когда же ты  
Заметишь в этот момент славы меня, шестимесячного атлета,  
В кларосском состязании в Вильне?)

Поэт осознаёт «свою Музу» примерно как перо в руках поэта, которое само по себе ничего не способно создать. Муза, только *usura articulis* («воспользовавшись пальцами») поэта, способна будет записать имя великого героя Ходкевича *cedro perenni* («на вечном кедре»). Вспомним, что образ-метафора кедра присутствует и у Яна Радвана. Но если автор *Радзивиллиады* использует этот образ для характеристики давно устаревших поэтических тем, то автор *Кароломахии*, напротив, требует кедра для нанесения на него анналов великой современной истории Отечества. Далее, как видим, поэт высказывает своё нетерпение оказаться в числе избранных Музой. В следующих строках поэт отмечает всю тяжесть предпринятого им мероприятия, говорит о своём желании отказаться от задуманной поэмы, если бы не...

Rejctarem opus, hoc onus, hoc his viribus impar,  
Ni patriae superaret amor, ni gloria tanti  
Digna cani Ducis, ac patulum celebranda per orbem.

Zawisza *Carol.* I, 30–32

(Я отложил бы [свой] труд, это время, не соответствующее этим  
[т. е. «моим»] силам,  
Если бы не взяла верх любовь к родине, а также высокая слава  
Столь великого седовласого князя, широко разносящаяся по свету.)

Эти строки проникнуты, я бы сказала, своеобразным поэтическим пижонством, умноженным на максимализм творческой личности в духе ренессансного мироощущения. Подобные рассуждения («мне тяжело, но кроме меня – никто») встречаются также и у Яна Вислицкого (в его прозаическом обращении к учителю Павлу из Кросна). Отмечая преступную бездеятельность поэтов-предшественников, не пожелавших воспеть победу под Грюнвальдом, автор *Прусской войны* с достоинством отмечает: *ego ipso paene in medio barbariae natus, nec adeo bene Aonidum fluentis potus, mea, qua potui, cura insomni operae pretium ad lucem duxi* (Visl. *Bellum*, p. 7 n.p.; «я, рожденный почти в самом центре далёкого края, не так щедро напоенный из источника Аонид, приложив все свои усилия, опубликовал плод [моих] бессонных трудов»). Впрочем, оба поэта имели полное право на своё чувство исключительности, своё творческое *ego* художника. Хорошо сказал об этом Новак-Длужевский: «Мы – в Ренессансе, в эпохе всемогущества поэтов, делающих бессмертными события и людей»<sup>29</sup>. Даже не выходя за пределы экспозиции поэмы «о битве двух Карлов», мы без труда согласимся с мнением Яна Даниэля Яноцкого, который так писал о *Кароломахии* в 1747 году: *Dieses Werk ist voller geistreicher Erdichtungen und seltsamer Vorstellungen. Man wird bei der Durchlesung desselben vor Bewunderung und Schrecken ganz außer sich gesetzt. Hatte es dem erlauchtenen Verfasser gefallen, so*

<sup>29</sup> Juliusz Nowak-Dłużewski, *Okolicznościowa poezja polityczna w Polsce: Cza-sy Zygmuntowskie*, s. 59.

*edle poetische Übungen weiter fortzusetzen, so wurde Polen an ihm einen der allerstärksten heroischen Dichter erlebt haben*<sup>30</sup>.

*Ergo*, уже на уровне анализа экспозиции трех героических эпосов Великого княжества Литовского мы видим, что надежные поэтические «мехи» древнеримской изящной словесности поэты Великого княжества Литовского наполняют свежим «вином» героической – причем современной – истории Отечества. Именно так им всегда удаётся, по выражению Льва Баткина, «путем подражания выйти за пределы подражательности»<sup>31</sup>, на основе *imitatio* создать великолепное литературное *inventio*. Соблюдая в основном формальные предписания Аристотелевой поэтики относительно «запева» (введение темы, создание «космоса моря и земли», инвокация к Музам), Ян Вислицкий, Ян Радван и Христофор Завиша предлагали в каждом из своих произведений необычные творческие решения относительно экспозиции. В каждом случае она становилась *signum* художественной оригинальности *poetae Lithuani*. В рамках образно-художественной топики древнеримской поэзии нашими титанами эпохи Ренессанса были созданы оригинальные по творческому замыслу, композиции, сюжету и художественному исполнению поэтические произведения, которые по праву могут быть названы национальным героическим эпосом белорусского и литовского народов.

Iteikta 2006 03 24

Priimta 2006 03 28

<sup>30</sup> Johann Daniel Janocki, *Nachricht von denen in der Hochgrafllich Zaluskischen Bibliothek sich befinden raren polnischen Büchern...*, Dresden: Bei George Conrad Walter, 1747, S. 86 («Это произведение полно остроумных поэтических изобретений и непривычных представлений. В процессе его чтения не можешь прийти в себя от восхищения и ужаса. Если бы одаренному автору было угодно продолжить столь благородные поэтические упражнения, то поляки могли бы иметь в его лице самого значительного эпического поэта»).

<sup>31</sup> Лев Михайлович Баткин, „Странности ренессансной идеи „подражания“ древним: „Imitatio“ или „inventio“?“, in: *Античность в культуре и искусстве последующих веков: Материалы научной конференции 1982*, Москва: Советский художник, 1984, с. 74.

*Žanna Nekraševič-Korotkaja*

EKSPOZICIJOS FUNKCIJA  
 ANTIKINĖSE EPINĖSE POEMOSE  
 IR LIETUVOS DIDŽIOSIOS KUNIGAİKŠTIJOS  
 LOTYNIŠKOJE EPINĖJE POEZIJOJE

*Santrauka*

XVI–XVII a. pradžią Lietuvos Didžiosios Kunigaikštijos literatūroje ženklina tuo laikotarpiu suklestėjusi lotyniškai kurta epinė poezija. Geresnieji šio žanro pavyzdžiai, parašyti sekant Homero ir Vergilijaus poemomis, laikytini originaliais kūriniais – apie tai iškalbingai byloja antikinių ir neolotyniškųjų poemų ekspozicijų analizė.

Kiekvienas antikinis herojinis epas prasideda pagrindinės temos iškėlimu, tai daroma net pirmaisiais kūrinio žodžiais. *Iliadą* Homeras pradeda fraze: *Μῆνιν ἄειδε, θεά,* – nes pagrindinė šio kūrinio tema yra Achilo pyktis, pragaištinės sąjungininkų achajų santarvę. Homero poemose temos skelbimas pastoviai siejamas su kreipiniais į Mūzą: poetas jos prašo apdainuoti Achilo pyktį; jis kreipiasi į ją, prašydamas paporinti apie „daugel patyrusį“ Odisėją (*Ἀνδρα μοι ἔννεπε, μοῦσα*). Vergilijus epinėje poezijoje įdiegė pasakotojo *ego*: pagrindinę temą jis skelbia, kalbėdamas pirmuoju asmeniu (*Arma virumque cano*), tik paskui kreipiasi į Mūžą (Verg. *Aen.* I, 8). Stacijus *Tebaidos* ekspozicijoje pasiremia „pieriškuoju įkvėpimu“ (*Pierius calor*), paskatinusiu jį: *Fraternas acies alternaque regna profanis* || *decertata odiis sontesque euoluere Thebas* (Stat. *Theb.* I, 1–2). Ir nors Stacijus jau nebeprašo Mūzų padėti jam, vis dėlto jis dar su jomis tariasi: *Unde iubetis* || *Ire, deae?* Poetas tarsi ir dangstosi paplitusiais poetiniais topais (įkvėpimo, kreipimosi į Mūzas), tačiau iš tiesų jaučiasi kaip laisvas kūrėjas, puikiai nusimanantis apie vaizduojamus įvykius.

Poemos *Prūsų karas* (1516) ekspozicijoje Jonas Vislicietis neatsisako paskelbti, kaip liepia tradicija, kūrinio temos: poetinio pasakojimo pagrindą sudaro *felix fama* apie pergalę Žalgirio mūšyje. Poetas pabrėžia, jog būtent jis, *medio barbariae natus*, gebėjo tą „laimingąjį gandą“ perduoti šlovingųjų nugalėtojų vaikaičiams. Čia reikia nurodyti, jog toji *felix fama*



nėra, kaip antikiniuose epinės poezijos kūrinuose, poetinio pasakojimo objektas – ji pati geba poeto lūpomis pasakoti apie save, nes ji *sanguine reboat... triumpho* || *Fortis avi* (Visl. *Bellum* I, 3–4). *Fortis avus* – tai Lenkijos karalius ir Lietuvos didysis kunigaikštis Jogaila, karaliaus Žygimanto (pastarajam dedikuota ši poema) senelis. Pamažu ekspozicinis „laimingojo gando“ motyvas virsta pagrindiniu alegoriniu vaizdu, Jogailos paveikslui suteikiančiu ypatingų spalvų – šitaip elgdamasis, Jonas Vislicietis siekia sukurti ne ką kita, kaip tik savotišką *Jogailiadą*. Kaip achajų stovykloje kilusi nesantaika Homerui leido pavaizduoti viso Trojos karo panoramą, taip Žalgirio pergalė Jonui Visliciečiui tampa tuo laiminguoju *omen*, kuris Jogailaičiams suteikia išimtinės teises valdyti visą Vidurio ir Rytų Europą.

*Radviliados* (1592) ekspozicija primena vienos Horacijaus odės pradžią (Hor. *Carm.* I, 7). Tačiau, priešingai nei Romos poetas, Jonas Radvanas netrumpą savo pirmtakų poetinių temų sąrašą užbaigia ironiška pastaba: *Talia quae vacuas tenuissent plurima mentes, || Omnia iam vulgata, cedrum meruere, fidem non* (Radv. *Radiv.* I, 13–14). Prisiminkime, jog *Lietuvos ir Žemaičių kronikos* kūrėjas irgi ryžtingai apeina kronikoms įprastus pasakojimus „nuo Adomo iki tvano“, biblinius įvykius laikydamas visiškai neaktualiais. Radvanas elgiasi panačiai: jo nuomone, kartoti *omnia vulgata* būtų tuščias laiko gaišimas poetui, apdainuojančiam garsią savais herojais valstybę – Lietuvos Didžiąją Kunigaikštiją, juoba kad tie herojai, kaip tvirtino dar Jonas Vislicietis, šlove pranoksta Hektorą ir Achilą, Kamilus ir Fabijus.

*Karolomachija* (1606) pradedama panašiai kaip Vergilijaus *Eneida*: *Ausa ducesque cano*. Jei Vergilijus savo poemoje dėmesį sutelkia į Romos istoriją, tai Kristupas Zaviša iškelia garbingą savo valstybės praeitį ir jau pirmoje eilutėje pailgina sinonimų eilę: *Litavique trophæa gradivi || Armatos Carolos cano* (Zawisza *Carol.* I, 1–2). Pasinaudoję poetiniu senovės romėnų arsenalu, LDK poetai pripildo jį naujų savo tėvynės didingos istorijos „ginklų“. Taip jie geba, taikliu Leonido Batkino apibūdinimu, „sekimo keliu išeiti anapus sekimo“ – *imitatio* pagrindu sukurti nuostabią literatūrinę *inventio*. Kiekvienu tokiu atveju ekspozicija tampa *Lietuvos poeto* kūrybinio originalumo požymiu.

*Zhanna Nekrashevich-Korotkaya*

FUNCTION OF EXPOSITION IN ANCIENT  
EPIC POEMS AND THE LATIN EPIC POEMS  
OF THE GRAND DUCHY  
OF LITHUANIA

*Summary*

The 16<sup>th</sup> and the beginning of the 17<sup>th</sup> century are marked in the literature of the Grand Duchy of Lithuania by the Latin epic poetry increasingly thriving at that time. Superior samples of this genre created by following poems by Homer and Virgil should be regarded as original compositions, as is compellingly demonstrated by analysis of the expositions of the antique and neo-Latin poems.

Every antique heroic epic starts with exposing its main theme in the very first words of the composition. Thus, Homer starts *Iliad* with the following phrase: *Μῆνιν ἄειδε, θεά*, because the main theme of this composition is the wrath of Achilles, which destroyed the unity of the Achaean allies. The voicing of the theme in Homeric poems is connected, as a rule, with addressing the Muse: the poet asks her to sing of the wrath of Achilles; he addresses her pleading to recite of the “much experienced” *Odyssey* (*Ἄνδρα μοι ἔννεπε, μοῦσα*). Virgil introduced the narrator’s *ego* in the epic poetry: he announced the main theme speaking in the first person (*Arma virumque cano*) and only subsequently addressing the Muse (Verg. *Aen.* I, 8). Statius relies on the “Pierian inspiration” (*Pierius calor*) in his exposition of *Thebais*, which has encouraged him: *Fraternas acies alternaque regna profanis // decertata odiis sontesque evoluere Thebas* (Stat. *Theb.* I, 1–2). Although not asking anymore the Muses for help, Statius nevertheless goes on consulting them: *Unde iubetis // Ire, deae?* The poet seems to be hiding under popular poetic topics, e.g. those of inspiration, addressing the Muses, but indeed he feels as a free creator, perfectly competent in the events he describes.

In the exposition of his poem *Prussian War* (1516) John of Wislica does not refrain from traditionally announcing the theme of his com-

position: the basis for his poetic narrative consists of the *felix fama* related to the victorious battle at Grunwald. According to the poet, it was he, *medio barbariae natus*, who contrived passing this “blissful news” to the grandchildren of the glorious winners. It should be noted hereby, that this *felix fama* is not, contrary to the antique epic poetry, a subject of the poetic narrative; it is capable telling of itself through the poet’s lips, because it is *sanguineo reboat... triumpho* || *Fortis avi* (Visl. *Bellum* I, 3–4). *Fortis avus* is the Polish king and the grand duke of Lithuania Jogiello, the grandfather of the king Sigismund, to whom the poem is dedicated. Gradually the exposition motive of the “blissful news” turns into the main allegoric image, lending special colors to the figure of Jogiello; thus John of Wislica attempts creating a kind of *Jogielliad*. Like the enmity erupting in the Achaean camp enabled Homer to present the whole panorama of the Trojan War, thus the Grunwald victory becomes for John of Wislica that glorious *omen*, bestowing Jagiellons the exclusive rights of reigning over the entire Middle and Eastern Europe.

Exposition of *Radviliad* (1592) is reminiscent of an ode by Horatio (Hor. *Carm.* I, 7). But, contrary to the Roman poet, John Radvanas completes a lengthy list of the poetic themes favored by his predecessors with an ironic note: *Talia quae vacuas tenuissent plurima mentes, || Omnia iam vulgata, cedrum meruere, fidem non* (Radv. *Radiv.* I, 13–14). Let us remember, that author of the *Lithuanian and Samogitian Chronicle* also decisively avoids the usual narratives “from Adam to the flood”, so typical for the chronicles, considering the Biblical events utterly irrelevant. Radvanas acts in a similar way, considering the repetition of *omnia vulgata* a share waste of time for a poet, singing of a state famous for its own heroes, i.e. the Grand Duchy of Lithuania. Moreover, according to John of Wislica, those heroes exceed in their glory Hector and Achilles, Camillus and Fabio.

*Carolomachy* (1606) starts similarly to the *Aeneid* by Virgil: *Ausa ducesque cano*. But, while Virgil concentrates on the Roman history, Christopher Zawisza depicts the glorious past of his state and already in the first line lengthens the string of synonyms: *Litavique trophea gradiivi || Armatos Carolos cano* (Zawisza *Carol.* I, 1–2). Having made use of the poetic arsenal of the ancient Romans, the poets of the Grand Duchy of Lithuania supply new “arms” of their own glorious history of the fatherland to it, thus

becoming able, according to a pointed remark by Leonid Batkin, “while imitating to extend the limits of imitation”, i.e. on the grounds of *imitatio* to create a marvelous literary *inventio*. Every case of such exposition testifies to the creative originality of the *Lithuanian poet*.