
Античный мир польского художника Станислава Выспяньского

Лариса Тананаева

Статья посвящена циклу иллюстраций известного польского художника эпохи модерна Станислава Выспяньского к «Илиаде» Гомера. Автором рассматриваются история создания графического цикла, его включенность в историко-художественный и идеологический контент культуры Польши, анализируется стилистика иллюстраций, особенности трансформации античных образов, а также их связь с литературным творчеством самого Выспяньского – его «Ахиллиадой».

Ключевые слова: «Илиада» Гомера, «Ахиллиада» Выспяньского, польский романтизм и античность, модерн, историческая аллегория.

На рубеже XIX–XX веков традиции античности, уже много столетий развивавшиеся во всей европейской культуре, буквально пронизали «сознание» и «подсознание» культуры Речи Посполитой. Под «сознанием» в данном случае мы имеем в виду прямой контакт с наследием античного мира – Греции и Рима: переводы и публикации исторических сочинений, философских трактатов, литературных произведений античных авторов, реконструкции театральных постановок и архитектурных памятников и другое. Сюда мы бы отнесли также свободные переложения, собственные вариации на античные сюжеты, как, например, это было в творчестве Станислава Выспяньского. Именно в конце XIX – начале XX века появляются главные «античные» работы этого художника.

Классическое образование в Речи Посполитой – в светской школе или в иезуитской коллегии – на протяжении нескольких веков включало в себя обязательное знание латыни и желательное – греческого языка. Неудивительно, что именами и образами античных богов и героев пересыпаны сотни произведений самого разного рода, будь то изобразительное искусство, художественная литература, дневниковые записи неизвестного автора или алхимический трактат.

Под «подсознанием» мы подразумеваем часто скрытое, внутреннее воздействие традиций античной культуры (ее эстетики, духовного мира и пр.) на те или иные художественные концепции, идеи, образы, на отдельные произведения позднейших столетий, когда эта традиция едва «мерцает» сквозь сюжеты, внешне не связанные с античной тематикой, в качестве некой внутренней точки отсчета, критерия художественной истины. Соотнесенность с античностью (в том числе – ее отрицание) во всех случаях служила как бы ручательством за право того или иного произведения искусства или литературы обрести свой статус в культурном пространстве Европы, заняв законное место в основном русле художественного процесса. Эта черта художественного сознания была свойственна в полной мере и Выспяньскому. Античность во многих его работах – это не просто сюжет, но и как бы комментарий к нему, который, по мысли автора, призван помочь читателю и зрителю ощутить глубинные корни описываемых событий, понять их скрытый смысл, а также включить происходящее в контекст движения мировой культуры.

Поэтому понятие «античная тема» не может считаться в данном случае полностью адекватной исследуемому явлению: для Выспяньского античность входила не просто в число важных тем его творчества, а была одним из главных внутренних стержней, содержательных и символических, формирующих стиль и структуру произведения, часто безотносительно к конкретному сюжету. Она могла звучать во всю силу драматического таланта мастера, когда он создавал, трансформируя источник на свой лад, вариант гомеровской «Илиады» («Ахиллиада») или «Одиссеи» («Возвращение Одиссея»). В одной из лучших драм Станислава Выспяньского – в «Ноябрьской ночи», посвященной неудачному восстанию 1831 года в русской части разделенной Польши, не менее активно, чем реальные герои (польские молодые военные – подхорунжие и руководящие ими политики), действуют, определяя ход событий, античные боги: Афина, Гермес, Персефона, Кора, Ника. А одной из важных персон драматического действия становится Харон со своей мрачной ладьей; он переправляет души погибших уже в первую ночь восстания через воды Стикса, образ которого здесь символически совмещен с реально существующим искусственным озером в варшавских Лазенках, подобно тому, как «Скамандр течет, светясь волнами Вислы» в поэтическом пасхальном видении – в драме «Акрополь».

Но бывает, что структура античной драмы как бы уходит в глубь действия, «просвечивая» сквозь фабулу, почерпнутую из реальности, даже повседневности. Однако и эти драмы строятся по законам античной трагедии, судьбы главных действующих лиц изначально predeterminedены неотвратимым роком, который вторгается в реальность жизни, современной автору, утверждая ее подчиненность всеобщим, вечным законам бытия, воплотившимся, по мнению Выспяньского, наиболее полно и безоговорочно в античности, в ее философии, мифологии.

Отметим, что в ряде случаев античные сюжеты и их интерпретация смыкаются с другой важнейшей темой творчества художника – темой патриотизма, вызванной мечтой о национальном возрождении, что на первый взгляд никак не связано напрямую ни с Грецией, ни с Римом. Здесь у нашего героя были предшественники.

Долгое время лучшими исследованиями, посвященными античной тематике в культуре Речи Посполитой, оставались фундаментальные работы филолога и историка культуры Тадеуша Синко (20–30-е годы XX века), одна из которых впрямую была посвящена Выспяньскому («Античность Выспяньского», 1922); в ней нашли свое место как «Ахиллиада», так и упомянутые иллюстрации. Труды Т. Синко сохраняют до сих пор свое значение, однако в последние десятилетия появились и новые интерпретации, лучшими из которых в области искусствознания мы считаем работы польского историка искусства, доктора искусствоведения Кристины Новаковска-Сито, главные позиции которой мы разделяем. Сохраняя многие положения, высказанные Синко, Новаковска-Сито существенно развивает и дополняет их, внося значительный вклад в сложную и многоаспектную проблематику «античного мира» Выспяньского. Существует и ряд других ценных публикаций, касающихся различных сторон творчества Выспяньского, однако тема иллюстраций затронута в них достаточно поверхностно¹.

Прежде чем перейти к конкретному анализу гомеровского цикла, необходимо кратко коснуться той традиции восприятия и отражения античности, которая ко времени Выспяньского уже сложилась в Речи Посполитой и с которой он так или иначе должен был взаимодействовать. Это поможет лучше ощутить оригинальность подхода нашего мастера к античному материалу, который в равной степени сказался в его литературном и в художественном творчестве.

Как утверждают исследователи, знакомство с античной тематикой впервые проявилось в Речи Посполитой в XVI столетии, конкретнее – во времена правления короля Сигизмунда II Августа (1548–1572), кстати, наполовину итальянца: его матерью была королева Бона Сфорца, в свите которой в Польшу прибыло большое количество ее соплеменников. Для этой италянизированной среды естественным был интерес к античной тематике, занимавшей такое исключительное место в культурной жизни их родины. Тогда и появились в Речи Посполитой исследовательские работы, главным образом переводные, касающиеся греческой и римской истории и культуры².

Первой же самостоятельной польской драмой на античный сюжет (она была задумана автором как трагедия) стал «Отказ греческим послам» Яна Кохановского, крупнейшего поэта польского Возрождения (1530–1584). Короткий эпизод из третьей песни «Илиады» благодаря таланту «Певца

из Чернолесья» (как называли современники Кохановского), его звучной, стройной поэзии, превратился в самостоятельное произведение и занял важное место в истории польской литературы³. «Отказ...» был поставлен в 1578 году на сцене замка в Уяздове, в день свадьбы просвещенного магната Яна Замойского, а текст трагедии был издан, став одной из первых польских печатных книг. Впоследствии это произведение не ставилось в театре, будучи по своему типу скорее лирической поэмой, написанной белым стихом и отмеченной большой красотой языка. Польский литературовед Юлиан Кжижановский, анализируя «Отказ...», подчеркивает стремление поэта приблизить события отдаленного времени к современной польской действительности. Например, о том, как проходил совет в замке Приама, решающий судьбу Елены, читатель узнает из донесения посла, описывающего все подробности дебатов: «Способы обсуждения, вид залы, где происходит совещание, запальчивая игра политических страстей, все это под пером Кохановского приобретало местные черты, типичные для польского сейма. Таким образом, уменьшалось или совсем исчезало расстояние между читателем или зрителем трагедии конца XVI века и далеким миром Малой Азии гомеровской эпохи»⁴.

Эта полонизация античности через четыре века отзовется в творчестве Станислава Выспяньского, причем, как полагают польские и отечественные исследователи (Ю. Кжижановский, В. Британишский и др.), гораздо определеннее, чем у прямых последователей Кохановского⁵. Так, поясняя проекты нескольких рисунков к «Илиаде», Выспяньский ссылается в качестве примера на поэму Кохановского, посвященную празднованию дня Ивана Купалы, — на «Свентоянскую песнь о Собутке» (1586)⁶.

Мы не станем касаться предыстории античной проблематики в польском искусстве предшествующих столетий, отметим только ее расцвет в период «Молодой Польши» (1890–1918)⁷. Именно в Серебряном веке польского искусства находились корни творчества Выспяньского; тогда сформировалось, в частности, его стремление к утверждению «польской идеи», которой он посвятил, в сущности, все свое искусство. Идея о мессианской роли Польши, воспринятая от романтиков, сложным образом сопрягалась с представлением о предназначении, о роке, о сущности деяния и неизбежных, чаще всего роковых, его последствиях; и в восприятии этой идеи и ее трактовке сыграло свою роль увлечение Выспяньского античностью. Именно в ее культуре мастеру виделось наглядное свидетельство верности собственных убеждений. При этом иллюстрации к «Илиаде» находятся как бы на пограничье обеих стихий его творчества, которому присуще необычайное внутреннее единство: «Не было в Польше другого примера того, чтобы кто-нибудь из творцов мог с равным совершенством пользоваться двумя художественными формами — словом и чисто живописной формой. В душе Выспяньского свершилось это поразительное чудо, когда слово стало линией в ее разнообразнейших проявлениях, а линия, наоборот, словом», — писал Станислав Пшибышевский,

лучше других ощущавший все своеобразие художественного мышления Выспяньского⁸. В иллюстрациях к «Илиаде» именно *линия* проявила свои широкие возможности, рождая образы, созвучные *слову* гомеровской эпопеи.

Почему все же гомеровская тема оказалась для Выспяньского столь желанной? Отчасти потому, что во времена «Молодой Польши» античная тема была очень популярна среди ее членов. Назовем таких достаточно разных поэтов, как друг Выспяньского Люциан Рыдель, Владзимеж Тетмайер, как эпигоны «Молодой Польши» Леопольд Стафф, Юзеф Чарновский, Франтишек Галиньский и другие. «Аркадские сонеты» Тетмайера, «Афинский Акрополь» Рыделя полны восхищения греческим искусством, прежде всего – его гармонией. «И знаю – счастье есть, и счастья грудь полна. / И очи полны слез, и дрожь сжимает сердце. / Златой, как меда пласт, как поле золотой / Во славе солнечной, сияет храм Афины» (Рыдель, «Акрополь»)⁹.

Все поэты противопоставляют прекрасную греческую античность окружающей реальности, «болоту повседневности», в которой поэт вынужден «вдыхать отравленный запах гнили» и «топить себя в нищете жизни, во всех ее подлых миазмах» (Тетмайер)¹⁰. Этот светлый образ не отменили, а лишь углубили и контрастно оттенили новые сведения о греческой культуре, принесенные раскопками Трои и Микен. Появился новый обширный художественный материал, новые сведения в области иконографии, более широкие знания о мировоззрении, быте, философии античного мира, которые, и мы это увидим, стремился использовать и Выспяньский, хотя, как обычно, интерпретировал их на свой лад¹¹. Если же искать созвучия в области «греко-польского синтеза», то близкими по духу окажутся в большей степени, чем современники, предшественники – великие польские романтики, прежде всего – Юлиуш Словацкий. Именно Словацкий создал свободный перевод первой песни «Илиады» (1846), впоследствии использованный Выспяньским в качестве сопроводительного текста к изданию своих иллюстраций отдельным альбомом, а в своих собственных произведениях удивительно умел сливать реальность с мифологическими образами, почерпнутыми из античности.

Примером может служить поэма Словацкого «Бенёвский» (1841–1846), повествующая о пестрой и авантюрной судьбе небогатого шляхтича с Подолья, жившего в XVIII веке, во времена разделов Речи Посполитой и Барской конфедерации. У героя поэмы имелся реальный прототип. Ему посвящена и незаконченная драма Словацкого того же названия. Поэт описывает приключения Бенёвского в беспокойном мире восточных «кресов» (окраин) Речи Посполитой, причем большинство событий поэмы тут же «комментируется» античными образами: пленная шляхтянка ассоциируется у героя с Медеей или Дидоной, юная «связная» барских конфедератов – с дриадой. Неиспользованный впоследствии вариант вступления ко второй части поэмы, посвященной героям – защитникам

Бара, центра польской конфедерации, осажденного в 1793 году войсками генерала Кречетникова, автор выразительно назвал: «Барская Илиада». О том, каким неожиданным, причудливым, но поэтически-органичным мог быть этот синтез польского и греческого, свидетельствует, например, фрагмент «Бенёвского», лирическое отступление, которое Словацкий обозначил термином античной эстетики: «парабаза». «О, да! – восклицает автор, – Амфитрида для меня – это Польша, плывущая по морю пшеницы, / Полная прелести и света. (Напомним, что Амфитриду, морскую богиню, супругу Посейдона, обычно изображали плывущей по морю в колеснице, запряженной дельфинами. – Л.Т.) Итак, поведаю, / Как эта королева, заслышав идущую с севера бурю, / приказала нимфам запрячь лебедей / в серебряную раковину, – сама села в колесницу, / когда лебеди, чуя близкую смерть, запели / грустные песни. – И заливаясь слезами, / поехала на Олимп, умолять грозного Юпитера. / Но Юпитер мертвым лежал под крестом Христа. / Лицо разбито, мозг разбрызган; / Перун еще догорал в остывающей руке, / и бросал золотые отблески на крест, и на другого Бога, / висевшего на окровавленном древе. <...>

Через этот Олимп на белых крыльях перенесли тебя лебеди, О, Польша! И пели, / пока не убаюкали... а потом сели / и умерли, в песнях излив свою жизнь... / А ты пробудилась – когда их уже не было. / И пошла прямо в леса, между сосен, / и села среди бледных ландышей. Там я встретил тебя, / Там ты приказала мне воспеть “это окровавленное небо, / Этих умерших лебедей и горестное вдовство”, / Подобная статуе скорбной Ниобы»¹². (Напомним, что писалась драма в 1840 году, без малого через десять лет после неудачного восстания 1831 года, которому посвятил свою «Ноябрьскую ночь» Выспяньский.)

Поэт в ответ на просьбу Амфитриды–Польши избирает тему о Бенёвском, то есть о последних временах независимой Польши и о тех, кто пытался ее спасти. А призывает Бенёвского к подвигам во имя погибающей родины не кто иной, как Гектор. Он является из Черного замка в пробитых латах с кровавым пятном на груди и предсказывает молодому поляку славу и неизбежную гибель – «пыль сотрет блеск твоей белоснежной киты (нарядного плюмажа на шлеме. – Л.Т.), кудри твои слипнутся от крови, погибнешь, как я под Троей, и пожрет тебя пламя. Остальное – молчание»¹³. Как легко догадаться, образ Гектора подсказан «Энеидой» Вергилия: именно в таком виде герой является Энею в момент разгрома Трои, которую автор напрямую сопоставляет таким образом с гибнущей независимой Польшей (возводя ее защитников в ранг античных героев), а ее политическую гибель – с заставившей содрогнуться весь античный мир гибелью Илиона.

Это печальное, как лебединая песня, пророчество замыкает поэтическую аллегория; ее причудливая образность благодаря своим античным шифрам, античным реалиям становилась прозрачно-ясной всем современникам. Еще ни у кого в польском искусстве образы национальной

истории и античности не сливались так свободно и прихотливо, но и так прочно. Ни у кого – до Выспянского, любимым писателем которого был Словацкий.

Большое впечатление на Выспянского произвела и идея палингенеза, увлекавшая Словацкого, одного из самых мистических поэтов Польши, которая воплотилась в его философской концепции, названной «генезейская» («genezejska»). В художественном творчестве эти идеи сказались наиболее полно в неоконченной поэме «Король-Дух», которая была любимым чтением многих поздних польских романтиков (Выспянского – в первую очередь) и сыграла свою роль в формировании идеологии «Молодой Польши». Характерно, что в представлении Словацкого мистический «Король-Дух» прямо соприкасался с античностью: «Словацкий, в период своего увлечения мистицизмом, считал самого себя воплощением Гомера, которого представлял “Королем-Духом” как Греции, так и всего человечества, в том числе – Польши»¹⁴.

Идеи палингенеза мы встретим и в «Ахиллиаде» Выспянского.

Мы привели только несколько общих сведений, касающихся того контекста, в котором развивалось «античное» творчество Выспянского. В этот контекст оно вписывается очень прочно, выделяясь, однако, глубиной и значительностью той роли, которую античный фактор сыграл в общем потенциале его искусства. Символично, что одно из первых, еще школьных, стихотворений Выспянского было посвящено сравнению Гомера и Вергилия. Он всегда любил Грецию, но настоящее увлечение искусством и культурой – именно Греции, а не Рима! – пришло в Париже. Тогда молодой художник восклицал в письме к Каролу Машковскому (1896): «Счастливые греки! У них не было Академий, но были мастера! Ей-Богу, можно только мечтать о таких временах и такой земле. <...> Греция сейчас для меня идеал, ничто не притягивает меня к себе так, как Греция, ничто не чарует меня сейчас так, как греческая скульптура. Притягивает меня к себе и римская скульптура времен последних цезарей, но уже в меньшей степени, и скорее как тема для картин. Но Греция, Греция – и вправду становится госпожой моих снов. <...> Что за прелесть, что за обаяние. И этот чудесный розоватый, желтоватый тон мрамора – видны и прошедшие времена, и вечно живая красота»¹⁵.

Его увлечение, однако, коснулось не только скульптуры; в это время Выспянский написал свои «античные» драмы: в 1892–1897 годах – «Мелеагра», в 1898–1899-м – «Протесиля и Лаодамию», в 1899-м – «Проклятие» и «Судей» (последние были поставлены только в 1909 году), в 1903 году – «Ахиллиаду», 1903–1904 годы принесли «Акрополь», 1904 – «Возвращение Одиссея» (издан в 1907 году), увенчанием же этого «греческого периода» стала «Ноябрьская ночь» (1904). Необычайная «плотность» появления всех этих работ привела к их большому внутреннему единству,

несмотря на различие тем и художественных исканий, часто граничащих со смелым экспериментом, который бывает связан не только с текстом, но и с другим видом творчества мастера – со сценографией. Усиленные занятия античностью дали и в этой области богатые результаты¹⁶.

Однако нас привлекают сейчас изобразительные работы художника, первыми из которых стали иллюстрации к «Илиаде». Как раз во время пика увлечения Станислава Выспяньского греческой культурой, Люциан Рыдель, поэт, эссеист и его сердечный друг, предпринял перевод первой песни «Илиады»; Выспяньскому он предложил сделать иллюстрации для будущего издания. Эта идея не просто увлекла, а полностью подчинила себе художника, и весь следующий год его жизни прошел под знаком Гомера. Он создал один из самых оригинальных иллюстративных циклов, который выдерживает сравнение с наиболее известными работами европейских мастеров XIX–XX веков, посвященные гомеровскому эпосу. Более того, работая над рисунками, проникаясь античностью все глубже, Выспяньский создал свой собственный литературный вариант «Илиады» – вернее, ее вольную транскрипцию – «Ахиллиаду».

Над «Ахиллиадой» он трудился весь 1903 год – большой срок для поэта, который потратил на «Возвращение Одиссея» четыре дня. (Правда, работая над произведением, он успел еще написать и даже поставить в театре «Болеслава Смелого», а также создать поэтическую пасхальную сказку – «Акрополь», ту, в которой «Скамандр течет, светясь волнами Вислы...».)

Гомера Выспяньский читал не в подлиннике: «Я купил себе “Илиаду” в подробнейшем французском переводе превосходной прозой, и понемногу читаю, мечтаю и фантазирую над ней и над ее образами», – сообщал он своему соавтору, и продолжал: «Что за чудесная вещь! Какие колоссы благородства и величия! Я любил и люблю героев Корнеля, но как необычайно велик Ахилл! Эти минуты после смерти Патрокла так очаровывают, что мало где можно обрести подобные им, столь же сильные впечатления. Эта жизнь, отданная одной лишь славе, величию, – и грозящая ему смерть, предназначение: Зевс с весами судеб в руке»¹⁷.

Работа увлекала его все больше: «Не представляешь себе, как мне страшно хочется все произведение передать в рисунке, в котором было бы воплощено все, что только можно вообразить себе, читая Гомера. Сейчас я набросился на занятия греческими вещами, а за основу взял работу Хельбига – «Das homerische Epos», французский перевод которой нашел и купил в Кракове. Она вышла в 1894 году, и в ней отражены и описаны все новейшие открытия <...> (одежда, оружие, жилища, поведение людей)»¹⁸. Историки искусства находят в его иллюстрациях много мотивов, непосредственно почерпнутых из произведений греческого искусства, которые он старательно изучал: вазопись, орнаментальные росписи, скульптуру Парфенона. Художнику хотелось, чтобы его иллюстрации на-

поминали метопы греческого храма, способные украсить некий воображаемый им «Илиадеон»...

Идея иллюстраций так увлекла Выспяньского еще и потому, что он был превосходным художником книги, новатором, полностью перевернувшим польскую издательскую традицию своим оформлением краковского журнала «Жизнь» («*Życie*») и собственных книг. Неудивительно, что и теперь у него возникла своя концепция: «Идеально было бы издать “Илиаду” в небольшом формате, так, чтобы на каждой странице было полстраницы текста снизу и полстраницы рисунка сверху»¹⁹. «Найди издателя на всю работу, обязательно найди, – заклинал он Рыделя. – Мы оба уверены в себе. Я не выдохнусь, наоборот, чувствую, что мой талант разовьется, а ты переведешь все до конца, ты не представляешь себе, как невыносимо ужасна была бы для меня мысль, что ты остановишься на первой песне и на фрагментах, и чтобы все пошло в стол; нам нельзя так поступать. То, что начато, должно быть закончено, к тому же не по принуждению, но с истинным увлечением, до самого конца, и чтобы после окончания что-то еще осталось в запасе, в папке и в столе. У тебя есть на это и для этого силы, а я выстою с тобой до самого конца. Это мир искусства, которого у нас никто и ничто не отнимет»²⁰.

В течение нескольких месяцев 1896 года были закончены первые иллюстрации, четыре из которых, вместе с фрагментами переводов Рыделя, были опубликованы в 1897 году в «Иллюстрированном еженедельнике» («*Tygodnik Ilustrowany*») и «Жизни» («*Życie*»). Увы, Рыдель не пошел дальше первой песни эпоса Гомера. «Мечты об “Илиаде” развеялись», – должен был признать художник в том же году, так как привлечь внимание французских издателей тоже не удалось. Но Выспяньский продолжил работу, расширив количество иллюстраций до одиннадцати, и в 1903 году издал их отдельным альбомом в известном краковском издательстве Альтенберга. Он назывался «“Илиада” Гомера. – “Мор” – “Гнев”» (далее в тексте статьи фигурирует как Альбом. – *Л.Т.*). Иллюстрации сопровождал греческий текст поэмы, подготовленный профессором Ягеллонского университета Леоном Штернбахом, и свободный перевод основной части первой песни, принадлежавший на этот раз Юлиушу Словацкому.

Рисунки к «Илиаде» исполнены карандашом и пастелью – в технике, особо любимой Выспяньским. Все сюжеты относятся к первой песне поэмы, причем их выбор был вполне субъективным: иногда рисунок развивает тему, которой у Гомера посвящено несколько строк, а то и одна строка, а следующий, гораздо больший, гомеровский фрагмент оставлен «слепым». Размещение рисунков в Альбоме точно следует тексту «Илиады»: «Гнев охватил Пелида», «Гермес сопровождает души убитых героев в Аид», «Аполлон мечет моровые стрелы», «Фетида выходит к сыну из волн морских», «Агамемнон восстает против Ахилла», «Афина удерживает Ахилла за волосы», «Эос, Фосфор, Геспер, Гелиос», «Эос» (сокращен-

ный вариант предыдущего рисунка), «Зевс и Фетида», «Аполлон и Мельпомена», «Аполлон на Олимпе».

Мы будем рассматривать их в ином порядке, исходя из времени создания и стилистики.

В письмах сохранились комментарии Выспяньского ко многим рисункам, порой достаточно обширные (например, тот, что касается встречи жреца Хриса и его дочери Хрисеиды) и относящиеся не столько к самому тексту «Илиады» как к авторскому пониманию образов поэмы. Исследователи замечают, что эти образы он трактует как человек своей эпохи. Действительно, персонажи Выспяньского в ряде случаев сильно отличаются от героев «Илиады», поэтому нам приходится кратко коснуться источника этих расхождений. Только тогда мы сможем понять, почему, например, в рисунке (который сам Выспяньский относит к лучшим), изображающем Фетиду, выходящую из волн морских к сыну, Ахилл напоминает скорее персонаж с картин мастеров модерна, чем тех греческих героев, которых он так хорошо изучил по произведениям искусства и книгам. При этом свое знание греческих аксессуаров Выспяньский полностью использует в деталях композиций, они всегда археологически точные: если Ахилл родом из Фессалии, – замечает художник в одном из писем, – то его латы, до того момента, когда он получил новые, выкованные олимпийцем Гефестом, должны быть кожаными. И в рисунке «Гнев охватил Пелида» он соответственно облачает своего героя в кожу (это привело некоторых польских историков искусства к предположению, что автор сознательно придал Ахиллу черты сельского парня из Закопане, где традиционно носили похожие широкие кожаные пояса; правда, в это мало верится, так же как и в то, что его Фетида похожа на польскую крестьянку зрелых лет)²¹.

Нам представляется, что своеобразие всего цикла объясняется во многом тем, что иллюстрации Выспяньского возникли на границе «Илиады» Гомера и его собственного произведения «Ахиллиада». Действительно, каждая иллюстрация точно воспроизводит гомеровский эпизод; но трактовка действующих лиц и атмосфера, окружающая их, во многом рождены драмой Выспяньского. Поэтому имеет смысл кратко остановиться на ней, тем более, что ее русский перевод отсутствует.

«Ахиллиада» Выспяньского – его собственная транскрипция поэмы Гомера, но это не «ревизия Илиады», как утверждал Синко, не «вариации по мотивам» (голлиевский фильм «Троя»), порой произвольно меняющие их смысл. (Как, например, «Песня о Трое» 1998 года талантливой писательницы Колин Макклоу: там противостояния Агамемнона и Ахилла, на котором завязан главный сюжетный узел «Илиады», не существует, «ссора» героев оказывается лишь уловкой, придуманной Одиссеем в стратегических целях. Соответственно все переживания Ахилла, его знаменитый гнев, с упоминания о котором начинается весь текст поэмы, –

«Гнев, богиня, воспой, Ахиллеса, Пелеева сына», — оказываются разграниченными, так сказать, на публику, что нарушает весь смысл гомеровской поэмы.)

Выспяньский «развязывает себе руки», сделав Ахилла главным героем всех двадцати семи «драматических сцен», как он определяет жанр своего произведения, оставляя вне внимания многих других персонажей и связанные с ними эпизоды, важные для Гомера. Ахилл особенно дорог ему, возможно, еще и потому, что он обречен судьбой на раннюю смерть и знает это, как знал о себе и сам Выспяньский.

В «драматических сценах» Выспяньского личность, точнее, *Личность*, всегда на первом плане, сама же троянская война, судьба Илиона и обеих армий отступают на второй. Все события «Ахиллиады» происходят в лагере греков, несколько сцен посвящено жителям Трои, и ни одна — боям и поединкам, описание которых у Гомера занимает столь важное место: у Выспяньского все они происходят за сценой, как, например, поединок Гектора и Патрокла. Тем не менее польский поэт сохраняет основные сюжетные ходы и главные события «Илиады». Греция, как мы помним, была в это время «царицей его снов», он глубоко восхищался поэмой Гомера и никогда не стал бы ее использовать как подручный материал для решения собственных художественных проблем.

Однако трактовка событий, происходящих в поэме Выспяньского, очень личная, он видит их как бы сквозь призму своего времени и своих личных представлений о человеке и мире, пытается осмыслить и интерпретировать поведение героев в соответствии с этими понятиями. Характерная черта: в его «сценах» главенствует идея предопределения, рока, но осуществляется она не волей богов. Из всех богов появляются только Афина и мать Ахилла, Фетида, причем они интерпретируются автором как порождения души самого Ахилла, его мыслей и психических состояний: не случайно он один их видит. Но, исключив вмешательство всесильных олимпийцев, автор должен был объяснять действия людей внутренними, психологическими причинами, трактуя их в духе современных ему теорий. Неудивительно, что в ряде случаев мотивация поступков не совпадает или идет вразрез с характерами гомеровских прототипов, хотя Выспяньский тщательно сохраняет место действия и его реалии: берег моря с кораблями ахейцев, высокие стены Трои, боевые колесницы и др.

Поскольку главным героем у Выспяньского является Ахилл, то эти трансформации коснулись прежде всего его личности. И под пером Выспяньского возникает уже не эпос, посвященная великой битве за Илион, а разыгравшаяся на ее фоне трагическая история человека, пытающегося разорвать узы своей судьбы, предначертанной роком, «переиграть» ее напряжением собственной воли — и крах этой попытки.

Повторим, что мотивы для своих интерпретаций Выспяньский почти всегда черпает из текста «Илиады». Однако у Гомера они могут промелькнуть как дополнительные акценты (сказанное в запальчивости слово,

случайная реплика, жест), у Выспяньского же они наполняются важным содержанием. Польский поэт улавливает в них то, что мы называем «оговоркой по Фрейдю». Подсознание героя словно прорывается на мгновение наружу, на основании чего Выспяньский строит свою концепцию личности, и это меняет, так сказать, «направление ее движения» в системе драмы, приводя к неожиданному концу.

Так, у Гомера Ахилл с самого начала расходится со своими соратниками, прежде всего – с вождем всего войска Агамемноном, забравшим его пленницу Бризеиду («подвигив бранных награду похитил и властвует ею»), и готов просить Зевса о том, чтобы унизившие его ахейцы терпели поражение от врагов – троянцев, пока сами не поймут, как беспомощен без Ахилла их предводитель: « Сам же сей царь, многовластный, надменный Атрид, да познает / Сколь он преступен, ахейца храбрейшего так обесчестив».

У Выспяньского Ахилл, входя в воинское содружество ахейцев, изначально одинок, как был одинок в Кракове сам Выспяньский («орел в курятнике», – писал о нем современник), как его Конрад в «Освобождении»; не случайно в последние минуты жизни Ахилл повторяет слова Конрада. В горьких и мучительных раздумьях осмысливая свой путь (прекрасная сцена «Над Скамандром»), Ахилл признается себе, что превратился в простого наемного убийцу, и эта роль, изначально навязанная ему судьбой и людьми, стала ему тягостной, он презирует жадность, высокомерие, жестокость своих союзников. Равновеликую себе личность он видит только в Гекторе, которого ему предназначено убить, относится к нему поистине «как аттический герой, в своего врага влюбленный» (О. Мандельштам), и приходит к решению, невыносимому для его гомеровского прототипа: он хочет встретиться с Гектором, «открыть ему душу» и перейти на сторону троянцев, вместе отстоять «высокую Трою» и прекратить эту бесконечную жестокую войну.

Только самоотверженность Патрокла (у Выспяньского, совсем юного, безгранично преданного Ахиллу, но и верного своему воинскому долгу: «Я их /ахейцев. – Л.Т./ тоже ненавижу. Но они – мои, и я буду мстить за них») не дает Ахиллу осуществить этот план, равно губительный для его славы и для ахейского войска. Патрокл, ловкостью заполучив доспехи Ахилла, вызывает на поединок Гектора, зная заранее, что погибнет, но с уверенностью, что его смерть сделает невозможной для Ахилла побратимство с троянцем.

Так и происходит: Ахилл, узнав, что его любимец убит Гектором, забывает обо всех попытках вырваться из кровавых уз войны и своей судьбы. («К оружию! К оружию! Запрягайте коней! Я убью Гектора! Я сотру Трою с лица земли! Из – нич – то – жу!!!»²² Здесь Выспяньский ставит три восклицательных знака и употребляет не слово «Zabię» /«убью»/, а «Zamorduję», имеющее в польском языке еще более жестокий, мрачный смысл, который мы попытались передать словом «изничтожу».) Так побеждает, говоря сло-

вами Яна Новаковского, «власть архетипа», а свободная воля героя оказывается бессильной перед волей рока: «В мыслях я смог воспарить до неба – на полет мне сил не хватило». Тем более что преграждают путь «полету» самые близкие Ахиллу люди: любимый друг и мать, которая тоже настаивает на том, что Ахилл может быть самим собой, только будучи «мужем меча», а убийство Гектора неизбежно, ибо предопределено богами.

Если у Гомера Ахилла, когда он, распростершись в пыли, оплакивает гибель Патрокла и в отчаянии рвет на себе волосы, удерживает за другую руку молодой воин, боясь, что герой покончит с собой, – то у Выспянского он именно это и делает. Потеряв друга и отомстив за него, Ахилл теряет смысл жизни: «Тот, кого я полюбил, друг единственный, милый – лежит предо мной в крови. / Тот, кого я хотел почитать, и духом с ним сравнялся – убит рукой мести».

И вот нет больше никого – ни друзей, ни врагов.

Герою остается только одно: прервать свой жизненный путь, ибо его единственное предназначение – война, а он не хочет больше ни с кем воевать. («Довольно я уже пил крови. Не хочу крови»... «И вижу теперь, что напрасно мстил за друга. /... Кровь уже не имеет силы, / Когда душа вступила в тайное бездорожье над темным Стиксом. / И мне должно туда идти. / Здесь мне тошно <...> Кони ржут. Прощайте!»²³) Он всходит на колесницу, место возничего на ней занимает невидимая для других Афина. И Ахилл «выходит из игры». Однако в момент, казалось бы, полного поражения перед ним встает видение, о котором шептали ему волны Скамандра, обещая новое воплощение, нового Ахилла. Поражение оборачивается предчувствием новых путей: недаром Выспяньский верил в метемпсихоз.

«Вперед. Уж перед глазами звездная крутоверть... Паллада, о, Паллада! Вознеси мой дух!»

И далее ремарка автора:

«Паллада ударяет коней вожжами. Колесница трогается. Все в ужасе смотрят, как она в бешеной скачке несколько раз проносится вокруг погребального костра Патрокла и разбивается»²⁴.

Как известно, «Илиада» оканчивается описанием двух погребальных костров, которые пылают в Трое и в стане ахейцев. Троянцы хоронят Гектора, труп которого Ахилл не отдал на поругание, как собирался, а передал его отцу, Приаму, дабы герой Трои был погребен с честью. А греки, и прежде всего сам Ахилл, горько оплакивают и хоронят с почестями Патрокла, павшего от руки Гектора. Троя еще стоит, Ахилл жив и после гибели Патрокла мирится с ахейцами и принимает из рук Агамемнона свою наложницу, из-за которой и завязалась вся ссора. Он возглавляет погребальные церемонии на похоронах Патрокла, определяя победителей и вручая призы.

У Выспянского, как мы видели, основное действие драмы заканчивается гибелью Ахилла. Следующая, последняя, сцена разворачивается на

горящих развалинах Трои, где Агамемнон и Менелай, вопреки подстрекательствам Одиссея, даруют жизнь побежденным приаидам, а в Афродите, спускающейся с небес в покрывале из звезд, Парис узнает свою Елену. Символика этой сцены очень сложна и многослойна, мы не будем ее касаться, скажем только, что она нам представляется как бы первым вариантом той замечательной сцены из «Ноябрьской ночи», в которой выступают богини Кора и Персефона и где через античные образы раскрывается суть происходящих событий и подводится их не только исторический, но и мистический итог.

«Ахиллиада» – произведение чрезвычайно усложненное по мысли и художественному воплощению, ее символично-содержательная структура противоречиво сочетает верность прототипу и свободу творческого проявления; в ней присутствуют и взаимодействуют, порой споря друг с другом, множество концов и начал, подсказывающих богатые возможности дальнейших интерпретаций эпопеи Гомера. Однако «Ахиллиада» имела не слишком счастливую судьбу: количество ее постановок очень невелико, хотя сам Выспяньский придавал своей драме большое значение и, проектируя вместе с архитектором Владиславом Экельским амфитеатр на Вавельском холме, имел в виду в первую очередь постановки античных трагедий и свою «Ахиллиаду». (На одном из эскизов сцены этого театра он набросал разбивающуюся колесницу Ахилла.)

С оценками литераторов драме тоже не слишком везло: с легкой руки Т. Синко за ней закрепилась слава неудачной, путаной в своей концепции, словом, слабой работы. Во второй половине XX века «Ахиллиада» начинает раскрываться по-новому; видимо, пришел ее час.

Возвращаясь к главной теме статьи, напомним, что первоначальной идеей художника было стремление уподобить свои рисунки метопам греческого храма. Это понятно, поскольку метопы можно рассматривать как своего рода «скульптурную книгу», развернувшую свои «страницы» во всю длину фриза. Перед зрителем («читателем»), который двигался вокруг храма, последовательно разворачивается связное повествование, притом что каждая сцена – метопа – самодостаточна в смысле как содержательном, так и изобразительном. Выспяньский мечтал на страницах книги выстроить подобный зрительный ряд, где каждая страница сочетала бы в себе и текст, и иллюстрацию, причем они должны были занимать равное пространство. То есть книга в таком случае становилась своего рода замещением фриза некоего, как говорил Выспяньский, «воображаемого Илиадеона». Иллюстрации, уподобляясь метопам, должны были быть особенно лаконичными, содержательно-концентрированными и при этом достаточно повествовательными. (Ил. 1.)

Эта первоначальная концепция, пожалуй, наиболее четко выразилась в рисунке «Аполлон, мечущий моровые стрелы» (ок. 1897 г., Националь-



Ил. 1. Аполлон, мечающий моровые стрелы. 1896. Карандаш. 20,6x22,8. Иллюстрация к «Илиаде» Гомера. Окружной музей. Торунь

ный музей, Варшава); будучи первым по времени создания, он оказался и одним из самых монументальных и выразительных. Стремление к четким объемам и обобщенным силуэтам сочетается здесь с особой напряженной статикой. Автор верен тексту Гомера, где Аполлон:

Быстро с Олимпа вершин устремился, пышущий гневом,
 Лук за плечами неся и колчан, отовсюду закрытый,
 Громко крылатые стрелы, биясь за плечами, звучали.
 В шествии гневного бога: он шествовал, ночи подобный.
 Сев, наконец, над судами, пернатую быстрю мечет.
 Звон поразительный издал серебряный лук Стреловержца²⁵.

Все эти детали Выспаньский отразил с полной точностью: Аполлон расположился на вершине горы, на краю обрыва, откуда видны извилистый берег моря, корабли и войска ахейцев. У ног его – описанный Гомером раскрытый колчан со стрелами, украшенный тщательно переданным греческим орнаментом. Фигура олимпийца, изображенного в напряженной позе лучника, стреляющего с колена, вписана, можно сказать, «втиснута», в прямоугольник, отчего представляется особенно мощной. Впечатление почти скульптурной пластики фигуры подчеркивается ее светлой массой, четко выделяющейся на фоне ночного неба.

Пространство листа почти точно разделено на две части. В левой половине – сжавшийся, подобно пружине из обнаженной мускулистой плоти, стрелок; в правой – его выпрямленная рука, сжимающая лук, который упирается обоими концами в верхний и нижний края композиции. Локоть второй, согнутой, руки, направляющей стрелу, и голова олимпийца тоже



*Ил. 2. Агамемнон
восстает против
Ахилла и Менелая.
1896. Карандаш.
24х29. Иллюстрация
к «Илиаде» Гомера.
Национальный
музей. Краков*

почти касаются краев листа, так что фигура стрелка, крепко вылепленная, охваченная четким контуром, словно стремится выйти за пределы отведенного ей пространства; этот прием усиливает ощущение напряженной неподвижности, еще хранящей отпечаток вырвавшейся наружу энергии. Аполлон только что спустил стрелу, тетива уже вернулась в прежнее положение, но все мускулы бога еще предельно напряжены, а взгляд, мрачный и решительный, точно направляет, подгоняет роковой для ахейцев полет стрелы, которую мы не видим, но ощущаем ее разящую силу: рука Аполлона, держащая лук, композиционно продолжает линию его другой руки, согнутой в локте, складываясь в четкую диагональ, пересекающую все пространство рисунка и как бы «вылетающую» за его пределы, туда, куда гонит стрелу взгляд гневного бога. Это впечатление подкрепляет и линия морского побережья, видимая с высоты, тоже выгибающаяся вперед, по направлению полета незримой стрелы, как и сияние вокруг головы Аполлона, расходящееся волнами, и точно выплескивающее в пространство энергию божественного стрелка, так что все вокруг него, земля и небо кажутся пронизанными его гневной волей.

Ритмические повторы – горизонталь вытянутой вперед руки и опирающейся на землю, согнутой в колене ноги – уравниваются вертикалями линии спины и второй, тоже согнутой в колене, ноги, на которую опирается рука с луком, создавая прочную, равновесную, замкнутую в себе конструкцию.

Образ олимпийца, мстящего грекам за разорение посвященного ему храма, грозен и прекрасен. В своем описании, посланном Рыделю, Выспяньский повторяет гомеровское определение Аполлона – «ночи подобный» и в рисунке окружает его фигуру темным пространством с редкими

звездами, на фоне которого особенно ярко сияет ореол вокруг головы. Его «молодое лицо, с густыми, как львиная грива, волосами», как описывает его художник, сохраняет привычные классические черты, однако, одушевляющие Аполлона чувства переданы с такой непосредственной силой, а образ обладает такой выразительной индивидуальностью, что становится уже личным иконографическим изводом художника.

Сходна с «Аполлоном, мечущим моровые стрелы» по своей образности и стилистике и другая композиция, рисующая следующий, по тексту Гомера, эпизод: «Агамемнон, восстающий против Ахилла и Менелая» (ок. 1897 г., Национальный музей в Кракове). (Ил. 2.)

Хотя идея метоп еще владела Выспяньским, здесь явно побеждают живописность и любовь к орнаменту, которым он особенно увлекался в этот период. Это эффектная, динамичная композиция, исполненная движения, свето-теневых контрастов, экспрессии лиц, поз, состояний. При этом – превосходная книжная графика, отлично увязывающая рисунок с печатным текстом.

Агамемнон – царь цветущих Микен и Аргоса, предводитель греческого войска, приведенного им под Трои. Выразительность его образа не уступает «Аполлону...», но это герой другого типа, хотя и сходный с олимпийцем своей гневной энергией и неукротимым характером. Его могучая фигура представлена со спины, лицо видно в профиль, а рука заведена за спину и сжата в кулак, точно он старается удержать себя от искушения прямо сейчас схватиться за рукоятку одного из огромных, как все, что окружает его, мечей и подтвердить действием словесные угрозы. И здесь опять сочетание неподвижности, удерживающей рвущуюся наружу энергию, и излучающей ее гневной силы. По мощным плечам и широкой спине царя разметаны пряди густых волос – темной гривы, стянутой богатым головным украшением, стиль которого придает красивому, с жесткими чертами, лицу Агамемнона облик, скорее сближающий его с ассирийскими царями, чем с греками в нашем привычном классическом представлении. Торс владыки Микен окутан широкими складками тяжелого плаща, украшенного пышным орнаментом, крупные металлические браслеты охватывают мускулистую руку. Голова же царя рисуется на фоне огромного щита с фигурами готовых к атаке быков с опущенными рогами, направленными в ту же сторону, куда обращены взгляд и гнев Агамемнона; с его приоткрытых губ, кажется, срываются жестокие слова. Агрессивность, непреклонность царя символически подчеркнуты и грозными наконечниками двух копий в верхней части композиции, которые словно сами собой выдвигаются из-за щита с быками и нацелены туда же, куда и его взгляд, грозя неприятелю. Агамемнон не случайно представлен в окружении боевого оружия; оно точно говорит на его языке, всемерно поддерживая жестокий и необузданный образ героя.

В рисунке нет ни одного просвета, все занято предметами военного и царского быта – оружием и драгоценными тканями: сила и роскошь – вот



Ил. 3. Гнев охватил Пелида. 1896. Карандаш. 29,1x44,2. Иллюстрация к «Илиаде» Гомера. Национальный музей. Варшава

метафоры царя. Эта восточная роскошь, сознательно введенная Выспяньским в характеристику Атрида, – результат хорошего знания художником реальной истории гомеровских времен; образ еще сильнее, чем в «Аполлоне...» отходит от привычных классических образцов изображения античности. Здесь нашла свое выражение и орнаментальная одержимость модерна, успешно дополняя характеристику героя, хотя главный изобразительный прием, как всегда у Выспяньского, – линия. Она четко обрисовывает профиль и общий контур фигуры царя, но дальше растворяется в целом каскаде широких складок его одежды, занимающих треть всего пространства композиции. Неспokoйная живописная поверхность, узоры, сходные с языками пламени и по-своему тоже агрессивные, пластически аккомпанируют гневному возбуждению Агамемнона. (Сбоку, полускрытый щитом, виден другой греческий вождь, Менелай.)

Третьим в этом ряду главных персон из первой песни «Илиады» стал Ахилл, ему посвящены три иллюстрации.

Первая из них, открывающая всю серию, следуя тексту «Илиады», – «Гнев охватывает Пелида» (ок. 1897 г., Национальный музей в Варшаве; по времени исполнения она была последней). (Ил. 3.) Ахилл, совсем молодой, светловолосый, не может соперничать ни с одним из рассмотренных выше героев по выразительности облика и силе темперамента. Не случайно автору пришлось призвать ему на помощь мифологических персонажей, олицетворявших в Древней Греции понятия злобы и мести, чтобы усилить ощущение овладевшей им стихии гнева. Щит героя поддерживает страшная Эриния со своими безобразными исчадьями, сверху, в

облаках, трубит Слава в лавровом венке, напоминая Ахиллу о его предназначении для великих подвигов. В окружении этих фигур, превосходящих его ростом и силой, Ахилл кажется слишком юным и слабым, для приписываемых ему, согласно тексту Гомера, подвигов. Не случайно его облик напоминает некоторым польским исследователям сельского парня из окрестностей Кракова. Во всяком случае, это «Ахилл – человек», как подчеркивает в письме Рыделю сам художник, где он касается другой композиции, к которой мы еще обратимся.

Далее Ахилл появляется в драматической сцене «Ахилл, которого Афина удерживает за волосы» (1896, частное собрание). (Ил. 4.) Здесь царит бурная динамика. На первый взгляд изображение кажется даже хаотичным, композиционно запутанным, но потом становится очевидно, как точно, следуя тексту, переданы события и как продуманы способы их выражения. Выспаньский применяет снова свой излюбленный прием – обозначение задержанного, остановленного движения, но если в случае «Агамемнона...» сдерживал себя сам герой своей волей, здесь воина, вопреки его желанию, останавливает другое лицо.

По тексту Гомера, когда Ахилл «страшный свой меч из ножен извлекал <...> явилась Афина, / <...> / став за хребтом, ухватила за русые кудри Пелида, / <...> / Страшным огнем ее очи горели»²⁶. Именем олим-



Ил. 4. Ахилл, которого Афина удерживает за волосы. 1896. Карандаш. 20х25. Иллюстрация к «Илиаде» Гомера. Частное собрание

пийских богов она приказывает ему остановиться; Ахилл смиряется перед их волей. На рисунке же Выспяньского герой остановлен, что называется, налету. Ахилл в панцире, с обнаженными руками, схватившийся за меч в ответ на оскорбления Агамемнона, изображен в сложном движении: он рывком поднимался с деревянного сидения, выхватывая при этом меч из ножен, висящих на ремнях на плече. Афина стоит, возвышаясь над ним, ее правая рука сжимает пряди светлых волос юноши, запрокидывая его голову назад; одновременно богиня склоняется над ним, так что их лица оказываются одно над другим, «глаза в глаза». Второй рукой (с копьем) она придерживает руку Ахилла, которой он опирается на сидение, порываясь встать, однако ее взгляд приковывает героя к месту, и правая его рука застывает на рукояти меча, не будучи в силах извлечь его наружу. Противоборство, мгновенно завершившееся победой богини, передано целым рядом деталей, на первый взгляд даже не очень заметных, но чрезвычайно действенных. Ритмические повторы, которыми так охотно оперирует Выспяньский в предыдущих иллюстрациях, действуют и здесь: на одной – левой – половине листа, руки Афины и Ахилла, одинаково согнутые в локтях, расположены параллельно, одна над другой, плечи персонажей повторяют линии друг друга. Спокойным горизонтальным ритмам этой стороны рисунка противостоит вторая, правая половина, которая резко ломает эту равновесную четкость. Здесь возникает сложный, динамический узел переплетающихся линий: свободно выпрямленная рука Афины лежит на напряженно согнутом локте Ахилла, отжимая его вниз, сюда же «вплетены» копьё богини, ременная перевязь меча, часть деревянного сидения, которое изображено под углом к плоскости листа, и, что очень редко встречается в серии, зрительно нарушает ее. Линии спинки деревянного сидения, направленные вперед и вниз, и линии меча с ножнами, направленные вправо и вверх, перекрещиваются, и все эти, казалось бы, мелкие диссонансы, оттенки разнонаправленных движений, подчеркивая и усиливая друг друга, складываются в драматический образ «обессиленной силы», мощи, наткнувшейся на еще более грозную мощь, которая подчиняет ее себе. Эгида Афины с шипящими змеями и шлем с развевающейся конской гривой на гребне вносят дополнительную динамику в общее движение композиции, идущее слева направо (нечто подобное мы видели и в изображении Аполлона-лучника). В письме к Рыделю от 13 мая 1896 года художник описывал другой, первоначально задуманный им вариант, в котором Ахилл был представлен без лат, и на его открытую грудь падала одна из длинных толстых кос Афины (тоже неожиданный иконографический мотив), чтобы, по словам Выспяньского, Ахилл ощутил, как «дивный страх» охватывает его сердце.

Случайно ли художника так привлек этот эпизод? У Гомера сам герой, уже протянувший руку к мечу, на мгновение все же замирает в колебаниях – удержаться от вспышки гнева или дать ему волю? И только тут с приказом олимпийцев является Афина со своим «сверкающим взглядом». Здесь же

сразу решает дело она, вопреки воле своего подопечного. Вспомним, что в «Ахиллиаде» именно Афина встанет на место возничего в колеснице, которая помчит Ахилла к смерти. Можно предположить, что в рассматриваемой иллюстрации уже предсказана судьба героя, который, несмотря на свою решимость и духовные силы, вынужден будет покориться воле богов, предназначению, фатуму, персонифицированным в образе Афины.

После этих двух листов нам понятнее будет следующее изображение Ахилла, которое смутило многих современников Выспянского, дружно обвинивших его в произвольном толковании Гомера и искажении образа главного героя. Это тот лист, который особенно нравился самому Выспяньскому и, стало быть, был адекватен его идее, – «Фетида выходит к сыну из волн морских» (1896 /?/, Национальный музей, Варшава). (Ил. 5.) Изображена сцена, когда Ахилл, глубоко оскорбленный несправедливостью, проявленной Агамемноном, – «бросил друзей, и далеко от всех, одинокий, сел у пучины седой»; он воззвал к матери, морской богине, дочери владыки океана Нереея. Фетида поднимается к сыну, и он, не удерживая гневных рыданий, объясняет, что потрясен несправедливостью («равный у равного» отбирает законную часть военной добычи), которую проявляют к нему не только люди, но и боги, поддержавшие Атрида, в том числе сам владыка Олимпа, Зевс. Фетида обещает упротить громовержца наказать ахейцев.

Легко понять, почему так разгневались на Выспянского современники: его Ахилл изображен не гневным, порывистым и неукротимым в своей гордыне, каким был герой «Илиады», а потрясенным несправедливостью людей и богов, отчаявшимся юношей, который сжался в комок, словно желая спрятаться от всего мира. Невольно вспоминается фигура «Аполлона, мечущего стрелы»: он тоже был изображен в напряженной, «сжавшейся» позе, но его энергия, внутренний напор, которым он гнал стрелы в цель не меньше, чем своим огромным луком, разительно отличаются от Ахилла, от его угнетенности, бессилия, неспособности к действию, которое он перекладывает на мать. Аполлон был изображен обнаженным, это «героическая нагота» греческой классики, как бы знак того, что он весь открыт миру и не боится его. Ахилл Выспянского тоже представлен физически сильным, с развитыми мускулами ног и рук. Но он втягивает голову в плечи, кутается в плащ и машинально поджимает пальцы босых ног, на которые брызнула морская волна. Жест, которым он охватил обеими руками голову, запустив пальцы в растрепанные густые волосы, – это жест отчаяния, горя, которое он не хочет и не может выплеснуть наружу, а хранит в себе самом; его скрещенные руки загораживают нижнюю половину лица, видны лишь светлые, расширенные, неподвижно устремленные в одну точку глаза. При этом в облике юноши читаются и неприемлимое упорство, с которым он замыкается в себе и лелеет свою обиду, и мстительность, ставящие его, в конце концов, на грань предательства, какими бы высокими побуждениями он это себе ни объяснял. (Так же и в



Ил. 5. Фетида выходит к сыну из волн морских. Около 1897 г. Карандаш. 23x29. Иллюстрация к «Илиаде» Гомера. Национальный музей. Варшава

«Ахиллиаде», в сцене «Над Скамандром», одной из самых поэтических в драме, Ахилл, по ремарке Выспяньского, «сгорбившись, сидит на обрывистом берегу, смотрит в воду и слушает ее».)

В качестве стилистической и эмоциональной аналогии этой мрачной фигуры вспоминаются герои А. Бёклина или кого-нибудь другого из этой генерации художников, преимущественно немецких. Не менее неожиданна и удивительна Фетида, которая у Гомера «легким облаком поднялась» над морскими волнами; трудно понять, где и что подсказало художнику образ этой немолодой и не особенно привлекательной особы с длинными космами, большими ступнями ног и лицом, в котором польские исследователи хотят видеть черты польской крестьянки (хотя она, по нашему мнению, ничуть не меньше похожа на жительницу какого-нибудь Мексиканского нагорья). Это, пожалуй, самая загадочная, спорная и «негомеровская» пара из всего иллюстрационного ряда, при том, что данный рисунок чуть ли не наиболее мастерский. Как неразрывно связаны, приведены к единству эти противоположные во всем фигуры, как выразительно передан их внешний контраст и соответствующее ему сложное сочетание статики и движения! (Вытянутая, ищущая рука Фетиды, которая легко касается ног Ахилла, — и его замком зажатые руки; темная и светлая головы матери и сына; земля, с которой слит Ахилл, и волны моря, от которых неотрывна его мать своей позой и длинными прядями волос, колышущимися у берега в мелкой прозрачной воде.) И как блистательно все



Ил. 6. Зевс и Фетида. 1896. Карандаш, пастель. Иллюстрация к «Илиаде» Гомера. Национальный музей. Варшава

эти контрасты и противоречия сведены к неразрывному пластическому равновесию в композиции, замыкающей в единое целое еще и красивой орнаментальной рамкой с изображением волн вверху и внизу листа!

Волнистые линии сопровождают Фетиду и в иллюстрации «Зевс и Фетида» (ок. 1896 г., Национальный музей, Варшава). (Ил. 6.) Действие происходит на Олимпе, среди облаков, из которых выступает часть трона Зевса, за его плечом видна гордая голова орла. Фетида обнимает колени Громовержца, ее лицо обращено к нему с мольбой, спутанные волосы падают на открытые плечи. Фигура Зевса, помещенная фронтально, почти посередине композиции, наполовину скрыта облаками, легко набросанными карандашом; его лицо в рамке темных волос и бороды кажется лишенным выражения и неподвижным. Жест правой руки как бы отстраняет от себя просительницу, движение второй руки, опущенной на плечо Фетиды, можно считать успокаивающим: Громовержец не сразу пожелал исполнить просьбу Ахилла, переданную матерью, так как это сулило разлад в среде олимпийских богов, однако под конец дал свое согласие. Возможно, неясность его движений призвана передать неохотное «да» главы Олимпа, в то время как жест и взгляд Фетиды полны горячей мольбы. (Хотя, по тексту «Илиады», именно ее рука должна была тянуться к Зевсу, бороды которого она просительно касалась, как это точно передано на картине Жана Доменика Энгра на ту же тему.)

Рассмотренные иллюстрации составляют основное ядро серии, однако ее не исчерпывают. В других рисунках, исполненных и в те же



Ил. 7. Эос, Фосфор, Геспер, Гелиос. 1897. Карандаш. Иллюстрация к «Илиаде» Гомера. Национальный музей. Варшава

1896–1897 годы и несколько позже, все сильнее проявляется свободное воображение художника, а замкнутые в себе «метопы» превращаются в живописные композиции – например, дважды повторенные «Эос, Фосфор, Геспер, Гелиос» (ок. 1897 г., Национальный музей, Варшава). (Ил. 7.) «Вышла из мрака младая с перстами пурпурными Эос. / Вышла, чтоб равно сиять для великих богов и для смертных». Эос-Заря у Выспяньского действительно выходит из ночного мрака, отдергивая с неба и моря его темную, в огоньках звезд, завесу (в густых складках которой таятся дети ночи – Фосфор и Геспер) и свертывая ее за собой: Эос пробуждает день, но сама уходит вслед за ночью. С широко раскинутыми в обе стороны руками она ступает по поверхности моря, подернутого легкой зыбью, а в том пространстве, которое уже освободилось от тьмы, из глубины морских волн поднимается ослепительно белый конь с юным, таким же сияющим, всадником – это Гелиос, Солнце.

Изображенная сцена очень динамична и эффектна. Верхняя часть фигуры Эос развернута относительно нижней очень резко – так, что рождается впечатление усилия, с которым она выполняет свой труд. Вместе со скорченными фигурками сыновей ночи (одна вверху композиции, другая в самом низу) высокая, во весь лист, фигура Зари создает диагональ, разделяющую прямоугольный лист на две половины: темную, где еще царит ночь, и светлую, по которой лучами расходится сияние солнечных лучей, исходящих от светлого всадника. Верхняя часть фигуры Эос рисуется на густом черном фоне, руки раскинуты, волосы развеваются, как светоносные

лучи. Дети ночи, один из которых уходит головой вниз в морские волны, а второй еще завершает свой путь по небосклону, спеша за рукой Эос, чтобы не сгореть в солнечных лучах, вносят в композицию мотив «круговращения естества», вечной смены дня и ночи, вечного торжества неизменных природных ритмов, божественного порядка.

В поэме Гомера Эос появляется независимо от того, что последует за ее появлением: битвы, пиршества богов или траурные игры. Как раз этих событий, имевших такое большое значение в жизни героев Гомера, в польской серии нет. Нет ни битв, ни кровавых поединков, ни жертвоприношений или погребальных костров – самой плоти поэмы Гомера. Зато есть их грустный итог: в двух композициях Выспаньский изобразил тени убитых героев, которые уже покинули земные пределы и летят над Стиксом, отражаясь в его темных водах («Гермес ведет души погибших героев в глубины Гадеса». 1897, Национальный музей, Варшава). (Ил. 8.)

В Альбоме 1903 года художник поместил этот рисунок в самом начале, вторым после листа «Гнев объемлет Пелида». Такого развернутого сюжета, казалось бы, нет в первой песне, но тема измучившей всех бесконечной войны, которая для многих и многих уже закончилась переходом в мир теней, просвечивает как сквозь текст самой «Илиады», так и особенно ощутима в «Ахиллиаде» Выспаньского – ведь именно осознание жестокой бессмысленности войны приводит Ахилла к решению перейти на сторону троянцев. А учитывая умение художника строить иллюстрацию на основании нескольких слов Гомера или промелькнувшего образа, можно считать «Души героев...» иллюстрацией к начальной фразе «Илиады»: «Гнев, богиня, воспой, Ахиллеса, Пелеева сына. / Грозный, который ахейнам тысячи бедствий соделал: / Многие души могучие славных героев низринул / В мрачный Аид...»²⁷ В последующих песнях «Илиады»



*Ил. 8. Гермес
ведет души
убитых героев
в глубины Гадеса.
1896. Карандаш.
22,6x29.*

*Иллюстрация к
«Илиаде» Гомера.
Национальный
музей. Варшава*

эта тема еще не раз повторится, например в четвертой песне: «Много и храбрых троян, и могучих данаев в день оный / Ниц по кровавому праху простерлися друг подле друга»²⁸. Герои и понеслись «друг подле друга» над темными водами вслед за Гермесом на рисунке Выспяньского. Эта иллюстрация с ее трагической экспрессивностью опять приводит на память современные Выспяньскому европейские образцы – работы того же А. Бёклина, Г. Климта, Ф. Ходлера. А среди его собственных работ можно привести в качестве параллелей вертикальные панно из францисканской церкви: прежде всего это «Лучники» и «Падшие ангелы», написанные чуть раньше (1895–1896).

Композиция строится на двух параллельных рядах – обнаженные тела героев, в тех же позах, в каких они упали на поле сражения, сплелись между собой, и теперь горестной цепью тянутся над темными водами, через весь лист. И такой же, только размыто-неясной вереницей проходит в воде их отражение. Они летят над водой очень низко, почти касаясь ее, в уже неземном пространстве, вслед за Меркурием. Он – в своем легком шлеме с крылышками, лишь у него различимы черты лица, а у всех остальных лиц не видно, только в середине цепи чуть намечено одно, запрокинутое, искаженное мукой. Нагие тела, несущие на себе следы страданий и боли, с окостеневшими руками и ногами, с пальцами, сведенными смертельной судорогой, сливаются в единую массу. Но если всмотреться, то видно, что руки нескольких убитых соединились, это особенно заметно у летящих впереди: их руки простерты вперед и словно поддерживают друг друга в этом страшной полете, как бы в подтверждение того, что здесь больше нет ни врагов, ни смертельных противников; все равны. (Так же стали равны в другой драме Выспяньского, в «Ноябрьской ночи», все убитые в первую ночь восстания; они вместе поджидают Харона, теснясь печальной толпой на берегу лазенковского озера.)

Выспяньский, как всегда, использует в организации композиции ритмические повторы, в данном случае – параллельно простертые руки убитых, не нарушая при этом впечатления естественной хаотичности общей массы. Приглушенный тон рисунка, зыбкие линии отражений, отсутствие четкого источника света – все создает ощущение чего-то потустороннего, стоящего за чертой жизни. В основной, альбомной, версии этого рисунка (их существует несколько) художник особо выделил центральную фигуру с запрокинутой головой: появилось молодое, искаженное страданием лицо, со свесившимися светлыми волосами; в грудь юноши вонзились два копьё с острыми наконечниками и тяжелыми древками. («О, какие страшные, какие жестокие раны!» – стонал Ахилл в драме Выспяньского, снимая остатки лат с убитого Патрокла; с личностью последнего невольно связывается эта трагическая фигура.)

Но особая судьба в иллюстративном ряду «Илиады» была уготована Аполлону. Ему Выспяньский посвятил целый ряд набросков и несколько законченных композиций, сюжетом для которых послужила короткая

фраза в конце первой песни «Илиады», описывающая, как блаженные боги Олимпа пируют: они услаждаются «Звуками лиры прекрасной, бряцавшей в руках Аполлона / Пением муз, отвечавших бряцанию сладостным гласом»²⁹. Эти строки породили целую череду образов, все дальше отходящих от гомеровского текста и от «грозного, как ночь», Стреловержца начала серии. (Напомним, что Выспаньский страстно любил музыку, наизусть знал оперы Вагнера и не раз напевал своему другу, музыканту Хенрыку Опеньскому мелодии, которые не умел профессионально обрабатывать, но которые возникали в его уме одновременно с текстами драм, как неотрывная от них часть действия.)

На предпоследней, десятой, иллюстрации Альбома изображен, по словам самого Выспаньского, «концерт, который Аполлон дает на Олимпе на своей огромной лире о семи струнах в присутствии Мельпомены» – покровительницы трагедии, сменившей гомеровских «сладостно поющих» нимф. (Ил. 9.) Выспаньский долго искал эту композицию: в первых эскизах небожители стоят рядом, между ними существует композиционная и внутренняя связь; Мельпомена, сдвинув маску с лица и поднеся руку к подбородку, внимательно слушает музыку; образ ее повторяет одну из античных скульптур. Аполлон, обнаженный, с упавшими на плечи прядями длинных волос, напротив, полностью принадлежит Выспаньскому; он стоит вполоборота к музе и играет на лире, поднятой на подставку, – лира кажется здесь третьим действующим лицом. В других набросках художник «разводит» своих героев, и в результате в Альбоме появляется новая красивая, тщательно законченная композиция – «Аполлон, играющий на лире, и Мельпомена» (1897, Национальный музей, Варшава).

Действие происходит на фоне колонн античного портика, сквозь проемы между ними видно ночное небо, пол – мозаичный, с характерным греческим орнаментом, повторяющимся в отделке лиры. Композиция стала просторнее и объемнее. Аполлон со своей лирой – на переднем плане, а у боковой колонны притаилась, наполовину срезанная краем листа, Мельпомена. Она тихая, грустная, в опущенной руке – таблички, а складки хитона мягко повторяют бороздки каннелюр на колоннах; и вся ее фигура вторит колоннам, в плавном ритме уходящим вправо в глубину сцены. Широкая мозаичная дорожка пола прочерчивает всю композицию крутой диагональю, также уводящей взгляд зрителя вправо и вверх и разделяя героев: Мельпомена находится по одну сторону этой диагонали, Аполлон – по другую. Их контакт разрушен. Аполлон отвернул лицо, скрытое прядями длинных волос, от нимфы и от зрителя. Его лира больше не является «действующим лицом»; она уходит за край листа, причем ее подставка сливается с колонной, на фоне которой она помещена, а струны лиры зрительно совпадают с каннелюрами, как бы растворяясь в них. Так что главное внимание сосредоточено на Аполлоне, в образе которого не осталось ничего ни божественного, ни классического. И его обнаженность – она подчеркивает не героические черты, а, скорее, беспомощность, вер-



Ил. 9. Аполлон, играющий на лире, и Мельпомена. 1896. Карандаш. 23х24,5. Иллюстрация к «Илиаде» Гомера. Национальный музей. Варшава

нее – незащищенность музыканта, который одиноко приник к своей лире и не ждет ни от кого внимания или понимания. (Аполлон уподоблен здесь молодому артисту, окруженному обывателями, заснувшими под его музыку, с известной картины «Скрипач» современника Выспяньского – Эдварда Окуня.) И вряд ли мелодия, рождающаяся под пальцами этого Аполлона, напоминает праздничные гимны, веселившие Олимп, ибо теперь музыка звучит только для самого музыканта и тайком прислушивающейся к ней девушки. Отрешенность героев от реальности подчеркивается и духом внезапного интереса, растворяющегося в пространстве, в которое заглядывают звезды. В орнаментальной дорожке пола отражаются, отсвечивая, нижние части колонн, словно уходящие куда-то в глубину, рождая ощущение зыбкости, неустойчивости, в которой существуют эти, пришедшие издалека, из мира поэзии, утратившие свои античные корни, равно как и какие-бы то ни было связи с насущной действительностью, одинокие и разобщенные герои Выспяньского. Рисунок рождает впечатление меланхолической гармонии, и если искать стилистические параллели с европейским искусством, то на этот раз вспоминаются уже не Ф. Ходлер и М. Клинггер, а прерафаэлиты, с искусством которых Выспяньский познакомился в Париже.

Однако завершает Альбом все же другой образ, «Аполлон на Олимпе» (ок. 1897 г.), посвященный той же, описанной Гомером, теме олимпийского концерта; Выспяньский «продублировал» ее, словно будучи не в силах расстаться с героем, который стал для него близким и значимым, в чем мы еще убедимся. (Ил. 10.) Предыдущую ипостась здесь сменяет образ истинного Бога искусств, равнозначного по выразительности «Стреловержцу». Только

теперь вместо боевого лука в его руках (с такими же длинными и сильными пальцами) – огромная лира, занимающая, как свидетельство значимости творческого вдохновения, центральное положение в рисунке. Лира богато украшена в стиле модерн: по обеим ее сторонам – две головы, женская и мужская, с прикрытыми глазами, с волосами, словно взвихренными потоком музыки, извлекаемой из струн; она символически обозначена струями зигзагообразных линий. Эти линии-звуки рождены не только лирой, они словно исходят и от самого Аполлона, превращаясь в свет и сияние, ведь Аполлон – солнечный бог. Фоном композиции вновь являются две колонны, в пролет между ними заплывает ночная тьма с редкими точками звезд, оттеняя белизну обнаженной фигуры Аполлона, срезанной по поясу, и сияющие волны его музыки, несущейся ввысь. Образ олимпийца становится символом вдохновения и силы искусства, пластически воплощенным в духе модерна, возобладавшего в стилистике этой блестящей концовки гомеровской серии. Она уже полностью принадлежит автору и не имеет своих предшественников ни в каких античных прообразах.

Впрочем, искать стилистические истоки и параллели, имея дело с Выспяньским, – малопродуктивное занятие: он всегда остается верен собственному вдохновению, и образы, рожденные «огромным театром» его воображения, создают особый мир. Разумеется, для его иллюстраций к «Илиаде» основным исходным материалом послужило античное искусство – как скульптура, так и (в меньшей степени) вазопись. Но именно и только – материалом. Сразу бросается в глаза, например, сходство «Аполлона, мечущего стрелы» с фигурой из группы Геракла с фронтона храма Афайи на острове Эгина. Но что общего в этих образах, кроме схваченного художником динамического движения, которое приобретает у него совсем иную смысловую нагрузку? Автору этой статьи представляется, что сложная конструкция «Афины, удерживающей Ахилла за волосы» роди-



Ил. 10. Аполлон на Олимпе. 1897. Карандаш. 21х24. Иллюстрация к «Илиаде» Гомера. Национальный музей. Варшава

лась не без влияния росписи нескольких ваз на сюжет «Ахилл, побеждающий Пентесилею». Но повторим еще раз: для Выспяньского это лишь исходный материал, толчок воображению; конкретные прообразы его работ найти трудно (точно так же, как невозможно найти среди наследия прерафаэлитов работы, с которыми можно было бы напрямую связать «Аполлона и Мельпомену»).

Верно другое. Выспяньский – художник модерна, и многие принципы тогдашней стилистики (будь то волнообразные линии, любовь к орнаменту, декоративность и др.) присущи ему в полной мере, как и ощущение томящейся среди земных тягот души. На содержательность образов Выспяньского оказывало прямое влияние и то, что он был, как он сам определил себя, «невольником одной великой мысли», в которой заключены «его слабость и его сила». Эта неотвязная мысль – трагическая судьба Польши – наиболее определенно выражена в проекте витража для Львовского кафедрального собора, отвергнутом из-за своего новаторства современниками («Polonia» – «Страждущая Польша», 1894, Национальный музей, Краков). Трагедии Польши посвящено, в сущности, все творчество Выспяньского, его «великая мысль» повлияла и на восприятие им художественных образов, в том числе почерпнутых из классического наследия. Такой трансформации, вышедшей далеко за пределы античности в ее классическом представлении, подвергся и интересующий нас образ Аполлона.

Как мы видели, уже в иллюстративном цикле образ «гомеровского» Аполлона «пронизывается» у Выспяньского особенными, новыми идеями и настроениями. Но своего зенита трансформация этого образа достигает в витраже вестибюля краковского Дома Товарищества врачей и в эскизах к нему.

Витраж является важной частью декора Дома Товарищества, в строительстве которого большую роль сыграл друг Выспяньского, Юлиан Новак, который и заказал художнику в 1905 году оформление интерьеров. В творчестве Выспяньского это последний монументальный замысел, который, к счастью, мастеру удалось довести до конца. Художник спроектировал оформление зала заседаний и вестибюля с двухмаршевой лестницей, и это пространство стало одним из лучших интерьеров в стиле модерн, созданных в те годы в Польше, а может быть, и во всей Центральной Европе. Его главное украшение – большой витраж под названием «Аполлон – система Коперника». Он расположен на задней стене вестибюля позади лестницы и имеет очень хороший обзор с разных точек зрения. Этот центральный витраж дополняют два узких, боковых изображения, на которых представлены в символично-абстрактном стиле фрагменты небесной сферы. Главный же витраж посвящен труду Коперника «Об обращении небесных сфер» – так автор отдает дань польскому патриотизму. (Ил. 11.)

Образ центральной фигуры композиции, Аполлона, служит объектом многочисленных научных интерпретаций. Некоторые из них посвящены

возможным связям художника с теософскими доктринами; рассматриваются и христианские аспекты его мировоззрения. Нам же кажется, что здесь Выспяньский возвращается к той «единственной мысли», «невольником» которой он давно себя признал. В произведении «Аполлон – система Коперника» он создает, как нам представляется, аллеорию разделенной Польши, но уже новыми средствами, которые возникли не без влияния его античных работ.

В витраже образ Аполлона тоже трагичен. Он не только лишается своей лиры, но и самой возможности играть на ней: все та же гибкая юношеская фигура, знакомая нам по «Аполлону и Мельпомене», представлена со связанными сзади руками, голова так же уронена к плечу, что придает образу черты, вызывающие щемящее чувство. На некоторых эскизах к витражу «безрукий» Аполлон еще и крепко привязан к своей лире – при этом концы музыкального инструмента поднимаются над его плечами, напоминая верхушки ставших беспомощными крыльев («Картон к витражу», 1904, Национальный музей, Краков).

Но если «Страждущая Польша» была представлена фигурой женщины, утратившей корону и обессилена склоняющейся на руки своих, столь же беспомощных, отчаявшихся сторонников, то в витраже скованный «Аполлон» оказывается героем планетарного масштаба. Фигура его проходит энергичной вертикалью сквозь всю композицию, он – опора системы мироздания, ядро Вселенной, олицетворение самого солнца (вокруг него послушно движутся созвездия и планеты), воплощение идеи света, жизни, победы. Готовя витражную схему для головы Аполлона, Выспяньский создал один из лучших своих рисунков, разбив лицо на фрагменты и артистически обыграв абстрактные формы, сохраняя при этом пластическую целостность. «Голова» Аполлона обладает концентрированной выразительностью искусства уже нового типа и нового времени.

Добавим, что одновременно в образе Аполлона из витража Дома Товарищества врачей художнику виделся образ Христа. Об этом упоминает Юлиан Новак, описывая свою беседу с художником: «Когда мы рассматривали картон, Выспяньский неожиданно спросил меня: “Что вас удивляет в фигуре Аполлона-Солнца, какое сходство?” Речь шла о сходстве с Христом на кресте христианской концепции Солнечной системы Коперника»³⁰. Действительно, сквозь фигуру Аполлона словно просвечивает так называемый Черный Христос, знаменитое старинное «Распятие» из Кафедрального собора Кракова, на что указывал и сам художник. Этот «Черный Христос» будет участвовать в «Акрополе», сложной, проникнутой загадочной символикой, поздней драме Выспяньского. Национальная мистерия завершается в ней победой света и надежды, провозвестником которых является не кто иной, как Аполлон³¹.

Образы Выспяньского убеждают в силе идей мессианизма и провиденциальной роли Польши в европейском мире – идей, прочно укоренившихся с XIX столетия в произведениях польских философов, литера-



Ил. 11. Аполлон – система Коперника. 1904. Пастель. Проект витража для Дома Товарищества врачей в Кракове. Национальный музей. Краков

торов, особенно же – поэтов, составивших «становой хребет» польского романтизма, являвшегося во времена разделов основой национальной культуры. Многие историки искусства справедливо видят в Выспяньском самого позднего и яркого продолжателя романтиков, и, на наш взгляд, «Аполлон – система Коперника» полностью это подтверждает.

Так творчество Станислава Выспяньского, обогащенное «античным опытом», возвратилось «на круги своя», а скромные иллюстрации к «Илиаде» звучным аккордом отозвались в самом монументальном произведении мастера.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Sinko T. *Antyk Wyspiańskiego* wyd. drugie. Warszawa, 1922; *Hellenizm Juliusza Słowackiego*. Warszawa, 1925; *Hellada i Roma w Polsce*. Lwów, 1933; *Mickiewicz i antyk*. Wrocław, 1957; Nowakowska-Sito K. *Homer i archeologia*. Stanisława Wyspiańskiego ilustracje do Iliady (1896–1898). *Rocznik Historii Sztuki*. T. XXI. Wyd. «Neriton», 1996. Эта статья является вариантом главы из кандидатской работы автора, посвященной античности и мифу в польском искусстве рубежа XIX–XX вв. (1994). К сожалению, нам знакома лишь указанная выше часть диссертации. Назовем еще одну ценную работу Новаковской-Сито, посвященную творчеству Выспянского, также имеющую отношение к нашей теме: Nowakowska-Sito K. *Apollo – system Kopernika. Studium o witrażu Wyspiańskiego* // *Folia Historiae Artium*. T. XXIX, (1993). См. также: Bieńkowski T. *Antyk w literaturze i kulturze staropolskiej (1450–1750)*. Główne problemy i kierunki recepcji. Wrocław, 1976; Klimowicz M. *Oświecenie*. Warszawa, 1975; Kostkiewiczowa T. *Klasycyzm. Sentymentalizm. Rococo*. Warszawa, 1975.
- 2 Это несохранившиеся «Троянская история» и «Жизнь Эзопа Фрига» (обе – ок. 1522 г.), сборник песен и молитв Берната из Люблина (1511–1514) и «Диалог Палинура с Харитонном» (ок. 1536 г.) того же автора; «Прекрасная и утешительная история о Понциане» (автор неизвестен, ок. 1528 г.); «Римская история» (ок. 1528 г.) и «Жизнь философов» (1535) М. Вельского, и, наконец, «Суд Париса» (1542) неизвестного автора. Все это – более или менее удачные переработки чужих произведений.
- 3 По сюжету трагедии прибывшие ко двору Приама греческие послы Менелай и Улисс (Одиссей) требуют вернуть Елену ее супругу. Мудрый Антенор пытается уговорить троянского царя и советников уступить грекам, готовым в случае отказа начать ожесточенную войну. Однако слабоволие Приама, привыкшего потакать во всем своему любимцу Александру Парису и умелая агитация последнего, дополненная уговорами и подкупом, приводит большинство царских советников к решению отказать грекам. Хор поддерживает ощущение свершающейся на глазах трагической ошибки, как и появление Кассандры «с растрепанными волосами и бледным лицом», предрекающей, в приступе пророческого озарения, в загадочных, полных трагических предчувствий, образах близкую гибель городу и стране. Здесь, по утверждению Т. Синко, тоже использовался иностранный источник – произведение немецкого гуманиста Лохера: Sinko T. *Hellada i Roma w Polsce*. S. 4.
- 4 Krzyżanowski J. *Poeta czarnoleski* // Kochanowski J. *Dziela polskie*. T. 1. Warszawa, 1955. Wstęp. S. 36.
- 5 Krzyżanowski J. *Op. cit.*; Британишский В. Ян Кохановский в XX веке // *Речь Посполитая поэтов*. СПб., 2005. С. 12–13.
- 6 Wyspiański S. *List do Luciana Rydela* // Wyspiański S. *Materialy*. Dobral i wstępem opatrzył J.Z. Jakubowski wyd. drugie. Warszawa, 1962. S. 63.
- 7 Krzyżanowski J. *Neoromantyzm polski (1890–1918)*. Wrocław – Warszawa, 1963; Hutnikiewicz A. *Młoda Polska*. Warszawa, 2002; Sinko T. *Hellada i Roma w Polsce*; Тананаева Л. *Три лика польского модерна. (Введение.)* М., 2006.
- 8 Pszybyszewski S. *Exegi monumentum* // Wyspiański S. *Dziela Malarskie*. Bydgoszcz, 1925. S. 25–26.
- 9 Rydel L. *Afiński Akropolis*. Цит. по: Sinko T. *Hellada i Roma w Polsce*. S. 284.
- 10 Ibid.
- 11 См. подробнее в статье: Nowakowska-Sito K. *Homer i archeologia*. S. 190.
- 12 Slowacki J. *Dziela wszystkie*. Pod red. J. Kleina. T. 10. Wrocław, 1957. S. 46.

- 13 Ibid. S. 48.
- 14 Sinko T. Hellenizm Juliusza Slowackiego. S. 147.
- 15 Письмо Выспяньского Л. Рыделю от 30 сентября 1891 г. Цит. по: Wyspiański Stanisław. *Materialy*. S. 78.
- 16 См.: Башинджаган Н.З. Станислав Выспяньский, художник сцены // Петербургский театральный журнал. 2008. № 3.
- 17 Цит. по: Sinko T. *Antyk Wyspiańskiego*. S. 62.
- 18 Helbig W. *Das Homerische Epos aus den Denkmälern erläutert*. Lipsk, 1884. Издание 1894 г. (Paris) под редакцией Ф. Травиньского на французском языке. Его и купил в Кракове в 1896 году Выспяньский.
- 19 Цит. по: Оконьска А. Выспяньский / Пер. с польского. М., 1977. С. 59.
- 20 Выспяньский С. Письмо Л. Рыделю от 20 апреля 1897 г. Цит. по: Wyspianski Stanislaw. *Materialy*. S. 65.
- 21 Выспяньский С. Письмо к Рыделю от 19 апреля 1896 г. Цит. по: Оконьска А. Указ. соч. С. 60. О проблеме связей иллюстраций Выспяньского с фольклором, а также с примитивными формами древнего греческого искусства времен Троянской войны см. интересные рассуждения в указанной работе К. Новаковской (Nowakowska-Sito K. *Op. cit.* S. 186–188).
- 22 Wyspiański S. *Achilleis* // Wyspiański S. *Achilleis. Powrót Odysy*. Wrocław – Warszawa, 1984. S. 159.
- 23 Ibid. S. 161–162.
- 24 Ibid. S. 162. Выспяньский и здесь использует сюжетную ситуацию, почерпнутую из «Илиады»: когда погребальный костер для Патрокла уже воздвигнут, Ахилл обращается к своим воинам: «Быстрые конники, верные друзья мои, мирмидонцы! / <...> / Мы на конях, в колесницах приблизимся все и оплачем / Друга Патрокла: почтим подобающей мертвого честью <...>. Трижды вокруг тела они долгогривых коней обогнали / С воплем плачевным». Цит. по: Гомер. *Илиада*. СПб., 2012. С. 460.
- 25 Там же. С. 6.
- 26 Там же. С. 11.
- 27 Там же. С. 5.
- 28 Там же. С. 86.
- 29 Там же. С. 24.
- 30 Цит. по: Nowakowska-Sito K. «Apollo – system Kopernika». S. 155. См. также: Тананаева Л. Трилика польского модерна. Выспяньский. Мехоффер. Мальчевский. СПб., 2006. С. 55–61.
- 31 События происходят в Вавельском соборе, где в пасхальную ночь оживают ярус за ярусом населяющие его скульптуры, гобелены, картины, включаясь в сложно сплетенную ткань действия. В заключительной сцене, на рассвете, ударяют грома и рассыпаются плиты серебряной раки с мощами св. Станислава, бывшего для Выспяньского олицетворением трагических сил, довлеющих над Польшей. Из разбитой гробницы выезжает на золотой колеснице Аполлон. Он возглашает воскресение Христа и наступление дня – дня будущего возрождения Польши, как пророчествует и поэт, «арфист». Так пришедший из «чистого искусства» образ Аполлона сыграл счастливую роль в драматическом творчестве Выспяньского. В этой связи кажется уместным упомянуть интересные наблюдения Ханы Филипковской, касающиеся «Ахиллиады» Выспяньского, в которых она исследует христианские акценты личности Ахилла. См.: Filipkowska H. *Wśród bogów i bogaterów. Dramaty antyczne Stanisława Wyspiańskiego wobec mitu*. Warszawa, 1973. S. 93–94.