

О.Е. Панькова

Роман В. Берента «Живые камни» как литературно-художественная трансформация мифа о св. Граале

Эпоха Средневековья бредила св. Граалем, в достижении которого ей виделась божественная милость, совершенство духа, безупречная чистота души. В основе легенды о св. Граале лежит сказание об Иосифе Аримафейском, бывшем на службе у Пилата. Он много раз видел Иисуса и успел полюбить его. Присутствуя на собрании иудеев, замышлявших погубить Назарянина, Иосиф не осмелился противоречить им. Позже, узнав о смерти Иисуса, он решился в глубокой скорби спасти от поругания Его тело. Иосиф принял в свои руки Святое Тело и тихо положил его на землю. Омывая Его, он заметил кровь, струившуюся из ран, и ужаснулся, осознав, что ею был рассечен камень, находившийся у подножия креста. Иосиф вспомнил о сосуде Тайной Вечери, который перед тем был отдан ему Пилатом, и нашел, что капли божественной крови следует собрать именно туда. Сосуд наполнился кровью Иисуса.

После воскресения Христа иудеи решили предать смерти Иосифа, которого считали виновником потери Распятого. Он был заключен в принадлежащую Каиафе темницу, куда и явился Иисус, неся сосуд с Божественной кровью. Увидев свет, Иосиф возрадовался сердцем и исполнился благодати Св. Духа. Иисус поведал о том, что мученик возымеет непрестанную радость, когда окончит жизнь на земле. Любовь Христа будет явственна для всех и опасна для неверящих. Иосиф получил в дар от Иисуса Христа драгоценный сосуд с Его кровью как воспоминание о смерти Богочеловека.

«Это был, как говорит легенда, тот самый сосуд, в котором Пилат умыл свои руки, которым пользовался Господь на Тайной Вечере и в который пролилась Божественная кровь с креста» [1].

Кроме наиболее распространенной версии о том, что св. Грааль – это сосуд, первый сакральный бокал, чаша с чудодейственной кровью Спасителя, не сворачивающейся и излучающей свет, существует версия о том, что Грааль – это поднос с человеческой головой, окруженной кровью [2].

Вольфрам фон Эшенбах (1170–1219/25), рыцарь и миннезингер в одном лице, предлагает свою оригинальную трактовку этой старинной легенды. У него св. Грааль – это драгоценный магический камень, принесенный с неба нейтральными ангелами. Во время небесной войны между Богом и Сатаной, добром и злом, светом и тьмой одни ангелы выбрали сторону Бога, иные – Сатаны. Грааль был спущен на землю нейтральными ангелами, выбравшими путь между двух сторон. Дорога ангелов символизирует зыбкую грань, разделяющую противоположности, а прежде всего добро и зло, добродетель и грех. Магический камень способен даровать людям душевную благодать, он обладает чудесным свойством сохранять человеческую молодость, давать пищу и одежду.

Авторы романов о короле Артуре и рыцарях Круглого Стола переплетают миф о св. Граале с древними бретонскими сагами, сказаниями о волшебнике Мерлине. К. Иванов в исследовании «Трубадуры, труверы и миннезингеры» (1901) замечает, что в поэмах бретонского цикла «сильно развит элемент волшебства и всяких чудес; они проникнуты стремлением к чему-то далекому

и таинственному; воображение их авторов не признает никаких границ; мир действительный и сверхъестественный взаимно проникают друг в друга, и взор человека не может схватить той линии, которая их разграничивает» [1, с. 130].

Вацлав Берент (1873–1940) стремится соотнести мироощущения своих героев с эстетикой Средневековья. В романе «Живые камни» (1918) находят свое отражение черты «средневекового гуманизма», сформировавшегося под непосредственным воздействием христианства: убежденность в сосуществовании двух миров – земного и потустороннего, в котором выделяются также «горный мир» – мир Бога и адская бездна; восприятие общности живых и умерших людей; противоборство в человеческом существе духовного и телесного начал; обособленное восприятие духовного как высшей сути человека, с которой связывается понятие о личности; антропоморфизм в видении человека и природы.

В романе «Живые камни» последовательно воссоздается мировосприятие средневекового человека, которое характеризуется способностью устанавливать непосредственную связь между материальным и нематериальным, между конкретно-чувственным и понятийно-абстрактным и воспроизводить одно через другое. Именно символично-аллегорический характер средневекового мышления определяет способ творческой интерпретации романа «Живые камни», в котором трудно определить явь от грез, миф от мечтаний, прожитое от придуманного. Направление авторской мысли можно попытаться отыскать в его рассуждениях над особенностями поэтики «Сказки» И.В. Гете (1749–1832): «Живые символы ее образов с поистине сказочной интенсивностью красок сразу же покоряют воображение, одновременно тревожа мысли непрерывным басовым призывом более глубоких значений» [3]. Втягивая читателя в процесс сотворчества, Берент просит его «прослушать», «выслушать» произведение Гете ушами ребенка, вернуться к детским истокам восприятия сказок, преисполниться духом веры и фантазии.

Общая картина «Живых камней» усложняется тем фактом, что обращаясь к приему построения произведения согласно принципам романа «исторического костюма», локализуясь в определенном историческом моменте, В. Берент избегает конкретики, фактографических подробностей, многоплановости описаний и портретных характеристик людей минувшего, создает неповторимую идейно-художественную атмосферу, говорящую на языке сказки. Станислав Кольбушевский, в свою очередь, замечает, что писатель облек исследование «в превосходную художественную форму, в форму сказки, в которой действительность и мечта, реальная жизнь и мир галлюцинаций соединились в неразрывное, гармоничное целое» [4]. Сказочность становится еще более ощутимой, благодаря тому живому диалогу, который Берент ведет со временем и историей, выстраивая свой пространственно-временной континуум, подчиненный мифу.

Роман «Живые камни» «врезается» в миф о св. Граале, насыщается им и рождает собственные модели его интерпретаций. Мифологическое содержание дает возможность уйти от натуралистической достоверности и однозначности, общение с ней требует напряжения духовных сил, подключения богатого ассоциативного опыта. Художественное отражение мира в значительной степени совместимо с образностью религиозного сознания, системой различных уровней религии – представлений, настроений или действий. На протяжении всего романа непрерывно звучит призыв к поискам св. Грааля – как потребность в покаянии и очищении. У Вацлава Берента Грааль – это «чаша» с кровью Спасителя, «сокровище Иосифа Аримафейского»: «Иосиф Аримафейский спрятал от нас это сокровище» – И плодотворное сердце христиан рождает лишь только удушливое *igmentum*: этих странствующих рыцарей в их

безустанном поиске Грааля – для уничтожения горестей с лица земли, для обновления всех сердец [5].

Св. Грааль – это осмысленный путь сквозь неизведанное и невозможное, поиск неисчерпаемого источника настоящей, полноценной жизни. В Берент видит в нем центр совершенной гармонии, примирения противоречий, полное осуществление высшего духовного потенциала человеческого сознания. Таинственный Грааль, ускользающий от человечества, символизирует бесконечную дорогу к самому себе, связывается с проблемой самоопределения, выявления своей сущности. Это то, чего достигает человек, к чему стремится, не склоняясь перед трудностями, не поддаваясь соблазнам лени, страха и усталости, а главное – оставаясь самим собой, не теряя своей подлинности и естественности. В раскрытии этой темы важны прежде всего образы рыцаря, мастера оружейных дел, голиарда, приора и брата Луки, измеряющих жизнь с помощью идеальных, духовных критериев. Все они находятся в состоянии созерцания и оценки собственных поступков, жизненных падений и побед. Миф дает героям В. Берента возможность расширить рамки своего земного существования, возвыситься над действительностью, воспринять самого себя как участника одной большой мистерии, разыгрываемой где-то между жизнью и смертью.

Их внутренние, интеллектуальные странствия продиктованы необходимостью самодополнения, нахождения своего жизненного идеала, указывающего на то, что человек способен не только осмыслить мир, но и созидать его, наполнять собственным светом. Это один из наиболее важных моментов эстетики Вацлава Берента. Роман «Живые камни» насыщен мыслями, идеями, слитыми с образами литературы, религии, философии. Только сознательное, целенаправленное стремление к совершенству может привести к достижению идеала (примером могут служить судьбы голиарда, лекаря, приора, оружейника), в противном случае – идеал остается недостижимым (признающие только материальные блага «животы и подбрюшья» [5, с. 289]). Отсутствие идеала – это источник зла, застоя, обмана. Эстетика Вацлава Берента акцентирует проблему воздействия идеала в творческом осмыслении действительности: «Чаша Грааля потеряет свое самое сокровенное содержание, понятное только в мгновения истинного «вдохновения»: силу покоряющего души символа. Хрустальная чаша, «чистое» искусство может на самом деле оказаться пустой. Тем настойчивее будут взывать к ней новые приверженцы о наполнении ее вином жизни, как пьянящим дурманом. Таким образом, жизнь постепенно лишится не только влияния идеи, но и просто направления» [3, с. 115].

Метафора жизни, как вытекающего из кувшина вина, в романе «Живые камни» ассоциируется с образом мастера оружейных дел, смотрящего иногда на мир сквозь хрустальное стекло бокала («а взгляд сквозь хрусталь – как известно – нехорош. (Поэтому ведьмы и темные гадалки так часто обращаются к его магии)» [5, с. 333]). Для героя В. Берента источником вдохновения являются не искажение и деформация действительности, не оптический обман, а внутренняя углубленность, сосредоточенность, лежащие на дне бокала. Десять лет он кует для церкви семирукавный подсвечник, вокруг которого вьется Древо Жизни, дерево из райского сада. Древо Жизни является частым иконографическим мотивом средневекового искусства и символически связывается с деревом Креста, на котором свершился акт Искупления.

Оружейник вспоминает о том, что перед тем он четыре года ковал себе доспехи, точь-в-точь такие же, как у самого Парсифаля. И нашелся на них купец: «Верно засмотрелся тот рыцарь на врата костела, где я представил все падения рода человеческого, начиная с изгнания из рая, а закончил я последней надеждой человечества, согласно моим представлениям... Ожила моя бронза: от церковных врат отправилась она на новый поиск Грааля...» [5, с. 334].

Миф наполняет жизнь, которая стремится его освоить и сделать своим содержанием. Для мастера оружейных дел св. Грааль отождествляется с торжеством и бессмертием искусства, реализацией творческих замыслов. Придя к своему Граалю, увидев его, просветленный художник умирает, оставив незавершенным свое творение.

Также перед самой смертью познал правду жизни раздвоенный в себе голиард. Отделившись от внешнего мира, погружившись в самого себя, голиард путем игры превращений, ставшей его духовной потребностью, приближается к вечной гармонии единства. Разрывавшие его душу противоречия примиряются, бунтарство сменяется внутренним спокойствием. В видениях голиарда, ослепленного солнцем, находящимся в зените, божественная чаша, «*cista mystica*» (мистический сосуд), предстает как виноградная гроздь, как символ Бахуса, как «живое человеческое сердце», наполненное соками жизни [5, с. 276]. Св. Грааль символизирует радость, жизненную энергию, плодородие. «Голиард отождествил тайну мучений Христа (символика Грааля) с тайной вечно возрождающейся биологической жизни (вакханальная символика), и одновременно это равенство пропустил через самого себя, воспринял его как основу внутреннего переживания, глубочайшую правду сердца» [6].

В Средневековье миф о св. Граале был особенно тесно связан с идеей рыцарства. Стремление к усовершенствованию действительности и приданию ей неповторимой красочности преобразовывало жизненные принципы в художественную форму. Мечта о красоте проявляется не только в произведениях искусства, но и облагораживает саму жизнь, превращает ее в игру. Рыцарь повседневно должен демонстрировать свое умение играть, иначе говоря, индивидуальное искусство жизни [7]. Идеал рыцарства облакает действительность в доспехи Ланселота и Парсифала (как это происходит в романе «Живые камни»), сама же рыцарская жизнь следует определенным примерам. Й. Хейзинга констатирует: «Нет большой разницы в том, будут ли это герои из окружения короля Артура или же античные герои [...]. Сфера античного воображения не была тогда ещё отделена от мифологии Круглого Стола» [7, с. 74].

В художественном аспекте в мифе отчетливо прослеживается его идеальное содержание. Структура мифа такова, что дает возможность очень ясно понять, что, например, победа над злом – это символ победы как возможное, как стремление, как смысл человеческой жизни. Существенной особенностью художественного мифа является устойчивость и широкая историческая перспектива бытия мифологического образа во времени.

Герои романа В. Берента: рыцарь, «его» Ланселот, «его» Парсифаль, неся в себе идею рыцарства, воплощают и одновременно трансформируют средневековый миф о св. Граале.

Своеобразие «Живых камней» определяется влиянием на Вацлава Берента творчества Рихарда Вагнера (1813–1883). Более всего это касается лейтмотивов. В музыке лейтмотив – это мелодичный отрывок, ассоциирующийся с определенным образом. Лейтмотивы в вагнеровских операх как конкретны, так и символичны, что позволяет им быть носителем «сплошного потока» музыки, организованного по принципу контрастной полифонии. Столь же многозначны лейтмотивы и у В. Берента, стремящегося в структуре произведения соединить мифологические мотивы, относящиеся к разным культурно-историческим пластам (античность и средневековье). Вагнер проповедовал необходимость синтеза мифологии и психологии в современном ему искусстве, в своих музыкальных драмах («Парсифаль» (1882), «Тристан и Изольда» (1859), «Тангейзер» (1845) новаторски подходил к мифу, преобразуя его в основу внутреннего действия.

Рыцарь в романе «Живые камни», поддавшись игре воображения, перевоплощается в мифологического героя, превращает свою жизнь в роль, в подражание. Утрачивая самого себя, он в то же время самого себя обретает. Рыцарь ищет в мифе о Ланселоте разгадку собственной сущности, своего предназначения. Роль, в которую он вжил, начинают соответствующим образом воспринимать и окружающие (королева, брат Лука). Воображение рыцаря постепенно переступает границы внутреннего мира, перебрасывается на тех, кто и сам хочет быть втянут в мифологическую игру.

«Глухим, как у зверя, рычанием нахваливал мавр красоту девушки.

Но ее глаза нашли в толпе чудесный плащ и одежды рыцаря, проходящего неподалеку с голиардом. Удивленная, с изюминкой на устах, засмотрелась она на нарядно одетого господина с таким восторгом, что эти ее живые глаза чуть не закричали: «Неужто сам Ланселот?!»

Из пекарни возвращалась девица, наслушавшаяся там сказок жонглера» [5, с. 83].

Голиард видит в рыцаре прежде всего мечтателя, «романтика», понимая, что душа его расколота временем: «Рыцарь этот безумен был однако: романсов любимый герой! как будто Геракл какой – не по силе, а по сердцу – тот, что, отправившись на поиски яблок Гесперид, источников нектара и амброзии, совершил семь подвигов – не по силе, а по благородству случая – неизвестно зачем и почему! чтобы погибнуть неизвестно за что!... Рыцарь этот безумен был однако: тоскующий по романтичности! Последний уж даже и среди пережитков, уж верно наследник этих живых камней на могилах костелов – опоздавший духом *slavonus...*!» [5, с. 106].

В позднем Средневековье рыцарство становится всего лишь высшей формой жизни, маской с ярко выраженным игровым контекстом, призраком. Уже как о «давнем» рыцарстве говорит приор, слагавший хроники о рыцарях Грааля. В романе «Живые камни» Берентом создается необычайно красивый образ двух рыцарей, летящих на одном коне. Возможно, это собирательный образ рыцарства, метафора уходящей в века эпохи. Может быть, это уже только воспоминание о безымянных служителях любви и долгу.

«Извиваясь змеей, белея, поднимается к предгорью далекая дорога и обрывается в страхе на вершине дремучих лесов. Заслоняет эти лесные врата большой щит месяца. Как привидения приближаются к нему на последнем уж повороте дороги оба странствующие рыцаря, сидящих на одном коне; горят поднятые факелы. Не останавливается этот призрак на перевале – а врезается прямо в огненный шар...

Говорят, так бросается в огонь птица Феникс в плену воображения.

Вскоре месячный щит взнесется с ними выше – к звездам» [5, с. 212].

В этом образе сливаются в единое целое два начала – чувственное и духовное. Это Ланселот и Парсифаль в одном лице.

В романе «Живые камни» рыцарь, стремясь постичь свое предназначение, начинает дублировать Ланселота, который, в свою очередь, постепенно перерастает в Парсифаля. «Из-за женщины я духовно отрекся от этой чаши: я пренебрег поиском Грааля... А перед Тобой да еще в храме Твоем я наряжался для похвальбы рыцарства Твоего: ведомый гордыней я вырывался за эти пороги, хотя только самопожертвование ведет к покорности! Из-за меня и Парсифаль не нашел чудотворной чаши Твоей – последний быть может из Твоих рыцарей!...» [5, с. 46].

К св. Граалю мог приблизиться только достойный, избранный, чистый душой рыцарь, для всех же остальных чаша с кровью Иисуса Христа оставалась недосыгаемой, невидимой, им никогда не взойти на *Монсальват*

(*Munsalvaesche* происходит от латинского выражения *mons salvationis*, что значит гора спасения) пока их сердца не очистятся от греховности.

Переломным моментом в средневековой мифе о св. Граале становится мотив пробуждения человеческого сердца к состраданию, когда чувство [*passion*] заменяется на сочувствие [*compassion*]. Эта проблематика неразрывно связана с образом Парсифаля (или же Парцифаля, как у Вольфрама фон Эшенбаха). Речь идет о сочувствии рыцаря к больному королю, Королю-Рыболову, хранителю секрета Грааля. Страдал не только Король, разбитый немощью, но и все вокруг него гнило и распадалось: замок, башни, сады; животные перестали размножаться, деревья не приносили плодов, родники высохли. Лишь один Парсифаль способен был возродить жизнь, оживить «бесплодную землю».

Пренебрегая придворным церемониалом и правилами хорошего тона, рыцарь задает дерзкий вопрос: «Где Грааль?» – где основа жизни, где источник бессмертия? Едва прозвучал вопрос Парсифаля, как Король начал не только выздоравливать, но и снова становится молодым, начала оживать Природа, забились фонтаны, к бывшему великолепию вернулся замок. Парсифаль разрушает стену метафизического и религиозного равнодушия, наполняет духовностью безжизненную пустыню очерстевших сердец [1, с. 270].

Образ Парсифаля символизирует путь христианина от неведения, самолюбования и гнева к пониманию, смирению и состраданию. «Почему же так жизненен и силен в нашем сознании Парсифаль – ведь нет же Грааля?»

И ответил ему сам дух во всем своем сосредоточии:

«Потому что не останавливался он в поиске поиска!» [5, с. 114].

Его идеал – высшее, духовное рыцарство, Св. Грааль, религия. Выше всякого земного величия, выше всякого героизма стоит героизм веры, стоит религия. Св. Грааль – аллегория религии. Сомнение неизбежно, но сильный дух побеждает его. Верное служение обретенному наконец идеалу, постоянное, упорное стремление дойти до него спасают человека. Это два сильных крыла, поднимающих человека над землей и возносящих его в обитель вечно-го блаженства.

В понимании образа св. Грааля с Вацлавом Берентом схож и Томас Манн (1875–1955): «Грааль – это идея Человека, первое предчувствие новой, грядущей человечности, прошедшей через горнило глубочайшего познания, болезни и смерти. Грааль – это тайна, но и человечность – это тоже тайна. Ведь и сам человек – это загадка, и в основе человечности всегда лежит преклонение перед этой загадкой» [8].

Отождествляясь с рыцарем, брат Лука попеременно становится то носителем идеи куртуазной любви, «ослепления», то приверженцем идеи поиска св. Грааля. В этом ролевом варьировании ему близок герой уэльсских легенд – Передур, отождествляемый то с королем Артуром, то с Парсифалем.

В монахе побеждает сильный, «внутренний» человек. В благоухающем саду, среди цветов, выращенных заботливой рукой брата Луки (здесь прослеживается аналогия с христианской притчей о сеятеле, разбрасывающем зерно), в пантеистической умиротворенности грезится францисканцу «цветок самого Бога: бокал слез и улыбок, вознесшихся к небесам, короны всяческой, какая только может быть, красоты – живой в веках источник радостей мира...» [5, с. 307].

И. Хейзинга замечает, что первые церковные ордена «выросли из слияния идеала монаха и идеала рыцаря как чистейшее воплощение средневекового духа» [7, с. 109]. Рыцарскому идеалу были свойственны черты благородного аскетизма, жертвенности и справедливости.

В романе «Живые камни» особая роль отводится настоятелю монастыря францисканцев, призванному обобщить результаты духовных странствий ге-

роев произведения. Приор сочетает в себе черты монаха, рыцаря, ценителя искусств. Это пример мудреца, постигшего смысл человеческой жизни, приблизившегося к духовному бессмертию. Он погружен в мистические подсчеты и пророческие видения. Воображение старого монаха находится в плену грез о будущем счастливом времени, картины которого он черпает из трудов аббата Иоахима из Флоре (1132–1202), помещенного Данте в «Рай» вместе с Августином и Иллюминатом, одними из первых последователей Франциска Ассизского:

*«а здесь, в двенадцатом
Огне сияет вещь Иоахим,
Который был в Калабрии аббатом»* [9].

Миф о св. Граале живет в сознании приора вместе с верой в царство Духа. Святой Павел говорит членам коринфской Церкви: «Вы – письмо Христово, через служение наше написанное не чернилами, но Духом Бога живого» (2-е Коринфянам, 3:3). Идея «жизни по духу» имеет принципиальное значение для христианской теологии и понимания сущности человека.

Истинная вера – это бессмертие человека, вечная жизнь в «Царстве Божием». Иисус помещает эту идею в центре Своего учения и иллюстрирует ее смысл десятками великолепных, хотя и часто загадочных притч и аллегорий, заставляя Своих слушателей глубоко задумываться над Его словами: «Еще подобно Царство Небесное сокровищу, скрытому на поле, которое, найдя, человек утаил, и от радости о нем идет и продает все, что имеет, и покупает поле то. Еще подобно Царство Небесное купцу, ищущему хороших жемчужин, который, найдя одну драгоценную жемчужину, пошел и продал все, что имел, и купил ее» (Матфей, 13:44–46).

В романе «Живые камни» однородность всей парадигмы христианских мотивов усовершенствования, жертвенности и «петляющее» возвращение мотива поисков св. Грааля объединены общим признаком духовного, идеального начала. На языке Духа, внутреннего просветления говорит приор о св. Граале, найденном в стенах монастыря: «Радуйтесь, школяры! Вы взошли на Монсальват! Здесь стены сами дышат верой Авраама, надеждой пророков и любовью Спасителя нашего! [...]. А жаждующие уста странников приложите к этой чаше, что осветит в душах ваших весь мир – к живому сердцу Франциска!» [5, с. 358–359].

Христианское послушничество позволяет верующему открыться Святому Духу, чтобы жить в вере, надежде и любви. Именно эти три добродетели являются отличительными чертами святости. Приор конкретизирует: «Вянет все, что не растет из корня любви. Ведь не *amor*, *nie misericordia*, а *caritas* зовется наша любовь. А тут – указал он вниз, как бы на фундамент монастыря, – тут глубже всего проник в лоно земли этот корень, посеянный Франциском. Итак, молодым его побегам не плющом цепляться за землю, а деревом ввысь расти!» [5, с. 357–358]. Герой Вацлава Берента различает «оттенки» любви: *amor* – чувственная любовь, *miseriordia* – сочувствие, жалость, *caritas* – бескорыстная, жертвенная любовь (в греческом тексте Нового Завета чаше всего называется словом «*агапэ*»). Новый Завет говорит, что любовь должна быть деятельной и творческой и что ее неотъемлемой частью является способность прощать.

Войцех Гувовский [6, с. 330–331] замечает, что в романе «Живые камни» символика вегетации и витализма отчетливо вписывается в христианскую концепцию любви. *Caritas* является основой интегрированной жизни: одухотворенной и пульсирующей виталистической радостью. Жизненную энергию воплощают вечно неудовлетворенные искатели царства Духа: клирики, поэты, художники. Они – сеятели свободы, беззаботности и радости.

Человеку целеустремленному, вопрошающему сопутствует символ дерева, мощными корнями уходящего в землю, растущего, обновляющегося и постоянно устремленного ввысь. Бездействие, приземленность, равнодушие угадываются под символом цепляющегося, ползущего плюща.

В романе В. Берента «Живые камни» священный Грааль, как величайшая святая реликвия, объект поклонения в ранних христианских кругах, вечная тайна и загадка, воспринимается как стимул и стремление к бесконечному поиску. Писатель проводит мысль о том, что в легенде о св. Граале основополагающим является вопрос места личности в поиске этой таинственной, волшебной силы, в постижении смысла божественного, в наполнении жизни духовностью.

ЛИТЕРАТУРА

1. **Иванов К.** Трубадуры, труверы и миннезингеры. – М., 2001. – С. 222–223.
2. **Loomis R.Sh.** Graal: od celtyckiego mitu do chrześcijańskiego symbolu / Tłum. z ang. J.Sierakowski. – Kraków, 1998. – S. 12.
3. **Berent W.** Pisma rozproszone. Listy. – Kraków: Wyd-wo Literackie, 1992. – S. 220.
4. **Kolbuszewski S.** Romantyzm i modernizm. Studia o literaturze. – Katowice, 1990. – S. 375.
5. **Berent W.** Żywe kamienie. – Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1992. – S. 285.
6. **Gutowski W.** Nagie dusze i maski. – Kraków: Wyd-wo Literackie, 1992. – S. 328.
7. **Huizinga J.** Jesień średniowiecza / Tłum. z holend. H. Brzostowski. – Warszawa, 1992. – S. 62.
8. **Манн Т.** Собрание сочинений: в 10 т. – Т. 9. О себе и собственном творчестве. – М., 1960. – С. 171.
9. **Данте А.** Божественная комедия / Пер. с итал. М. Лозинского. – Мн., 1986. – С. 139–141.

S U M M A R Y

The article is devoted to one of the most meaningful phenomenon of the Polish literature in the first half of the twentieth century – Waclaw Berent's (1873–1940) creative work. On the basis of analysis of his novel «Living Stones» is trying to find the sense of interpretation of literary and artistic variations of Holy Graal's myth. The article investigates a question of philosophical and allegorical measuring of «Living Stones» referred to the biblical and medieval context.

Поступила в редакцию 1.07.2004