

Российская академия наук  
Институт славяноведения РАН



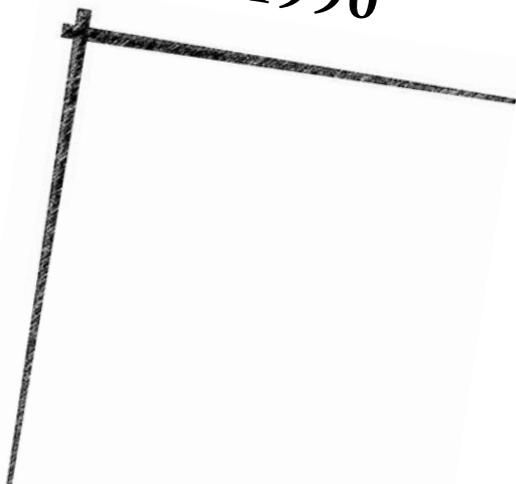


РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ РАН

В.А. ХОРЕВ

**ПОЛЬСКАЯ  
ЛИТЕРАТУРА  
XX ВЕКА**

**1890–1990**



ПОЛЬСКИЙ КУЛЬТУРНЫЙ ЦЕНТР  
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИНДРИК»  
МОСКВА 2009

УДК 821.162.1.09

X 79

*Издание осуществлено при финансовой поддержке  
Польского культурного центра в Москве*

Ответственный редактор:  
доктор филологических наук И.Е. Адельгейм

Рецензенты:  
доктор филологических наук, профессор Е.З. Цыбенко,  
кандидат филологических наук В.В. Мочалова

**Хорев В.А.**  
**Польская литература XX века. 1890–1990.** — М.: «Индрик»,  
2009. — 352 с.

**ISBN 978-5-91674-039-4**

© Хорев В.А., Текст, 2009  
© Институт славяноведения РАН, 2009  
© Издательство «Индрик», 2009

# ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ АВТОРА . . . . .	7
ПОЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	
В КОНЦЕ XIX – НАЧАЛЕ XX В. (1890–1918) . . . . .	13
«Молодая Польша» . . . . .	15
Проза . . . . .	18
Поэзия . . . . .	40
Драма . . . . .	47
ЛИТЕРАТУРА МЕЖВОЕННОЙ ПОЛЬШИ (1918–1939) . . . . .	
Поэзия . . . . .	54
Проза . . . . .	80
Драма . . . . .	101
ПОЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	
В ГОДЫ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ (1939–1945) . . . . .	107
ПОЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА	
ПОСЛЕ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ (1945–1989) . . . . .	121
О периодизации литературного процесса после 1945 г. . . . .	121
1945–1956 . . . . .	127
Литературные журналы, программы, дискуссии . . . . .	127
Проза . . . . .	139
Поэзия . . . . .	162
Драма . . . . .	175
1956–1968 . . . . .	179
Литературные дискуссии . . . . .	179
Проза . . . . .	183
Поэзия . . . . .	219
Драма . . . . .	229

1968–1989 . . . . .	237
Поэзия . . . . .	240
Проза . . . . .	257
Драма . . . . .	317
Коротко о литературе 90-х гг. . . . .	329
Избранная библиография . . . . .	339
Именной указатель . . . . .	346

## ОТ АВТОРА

**Н**астоящая книга написана для тех читателей, которые интересуются Польшей, ее историей и культурой.

В Польше, как, впрочем, и в России, из всех феноменов культуры именно литературе — в силу особенностей исторического развития общества и особого значения литературы с ее повышенным эмоциональным воздействием на читателя — выпала преобладающая роль в формировании общественного сознания и психологии. По крайней мере, так обстояло дело до середины XX в., т.е. до расцвета кино, а потом и телевидения и других средств массовой информации, которые, взяв на себя некоторые функции литературы как средства эстетической коммуникации, в итоге все равно опираются на ее слово. Как остроумно заметил по этому поводу известный польский историк литературы Казимеж Выка (1910–1975), «без литературы телевидение и радио были бы похожи на оркестр без пюпитров и нот — много интересных и изощренных инструментов, неизвестно только, что с ними делать»<sup>1</sup>. Кстати, большинство польских кинофильмов, принесших славу польскому кинематографу, создано на основе известных литературных произведений. По словам выдающегося польского писателя Ярослава Ивашкевича, польский фильм сделал мировую карьеру на литературе, «фильм, как и театр, и телевидение — это производные от литературы»<sup>2</sup>.

Трудно поэтому переоценить значение представления о польской художественной литературе для понимания феномена «польскости», процесса ее познания и приобщения к ней. Чем больше в конечном счете русский читатель будет знать о польской литературе, тем более объективным будет его общее представление о Польше.

Польская литература, в том числе литература XX в., которой посвящена настоящая книга, внесла немалый вклад в мировую

культуру. Выделение наиболее важных достижений в той или иной литературе связано с более общей проблемой специфики функционирования иноязычной литературы (в данном случае польской) в условиях другой культуры. Большое значение имеет здесь накопление и пополнение русских переводов из польской литературы, то есть объективное присутствие и самостоятельное существование в рамках русской культуры, русского литературного языка определенного числа имен и текстов, которые дают представление о польской литературе. Поэтому целесообразен перечень основных переводов из польской литературы XX в. на русский язык в приложенной к книге библиографии.

Польская литература рассказала миру о своей стране, совершила значительные художественные открытия, дала новые измерения человеческой психики. Она, как и другие феномены польской культуры, выразила умонастроения и стремления не одного поколения поляков, оказала и продолжает оказывать влияние на их национальное самосознание. А также на отношение зарубежного читателя к Польше.

Русский читатель польской литературы чаще всего имеет поверхностные и искаженные представления о Польше. Его знания сводятся в основном к распространенным стереотипным суждениям о Польше, ее истории, польском национальном характере, отношениях между Польшей и Россией. Эти стереотипные суждения — а они, к сожалению, в России часто имеют негативную окраску — основываются на предшествующем им общественном сознании и одновременно влияют на дальнейшее формирование этого сознания. Ничто так не способствует успешному преодолению устоявшихся схем, взаимных претензий, негативных стереотипов — а тем самым более глубокому взаимопониманию между народами — как познание иной ментальности через художественную литературу, через сферу прочувствованной мысли.

Но литература — это всегда громадное количество разноразных в художественном смысле текстов и множество имен, перед которыми оказывается растерянный читатель. Помочь ему выбрать из них наиболее значительные и репрезентативные, руководствуясь определенными принципами — одна из задач данной книги.

На мой взгляд, может и должен быть создан некий канон имен и текстов, отражающий опыт польской литературы XX в., который позволил бы русскому читателю ориентироваться в ее подлинных достижениях. При этом следует избегать перегибов,

умолчаний, конъюнктуры как недавней прокоммунистической, так и нынешней, часто автоматически меняющей прежние плюсы на минусы и наоборот. Думается, что этот канон должен в первую очередь выполнять две функции: познавательную и эстетическую. Хотелось бы подчеркнуть внеэстетическую функцию художественной литературы, в том числе высокохудожественной, как информатора чужого читателя об иной жизни — часто единственного для него источника сведений о старой и новой истории Польши, о поведении людей в разных ситуациях, об общественно-политических преобразованиях, определяющих людские судьбы, и т.д. Литература создает возможность особого познания действительности, преломленной в воображении писателя. Эта действительность может отличаться от знакомой читателю и открывать новые, универсальные горизонты, если писатель стремится рассматривать описываемые явления в общечеловеческой перспективе. Разумеется, в представлении литературных достижений должно найтись место и для эстетических поисков в иноязычной литературе, которые могут обогатить собственную литературу и ее художественный язык. Важно, чтобы та картина польской литературы, которая в итоге формируется, уточняется и закрепляется в русском сознании, была максимально приближена к реально существующей картине польской литературы, хотя достичь полной идентичности здесь невозможно.

Конечно, каждый вновь предлагаемый канон, независимо от свободы действий его автора, является в той или иной мере субъективной и упрощенной моделью литературы. Главным критерием его создания должна, на мой взгляд, быть мысль о вкладе польской литературы в мировую литературу. Это случается тогда, когда данное произведение превосходит или по крайней мере приближается к уровню образцов, то есть художественных, философских, идейных достижений, уже имеющихся в сокровищнице мировой литературы, или же когда оно вносит во всемирную литературу объективно значимый вклад, информируя читателя, принадлежащего к другой национальной культуре, о жизни, убеждениях, обычаях и истории своего общества и народа.

Представление об иноязычной литературе за рубежом всегда отличается от представления о ней в стране ее творцов. У русского полониста и польского полониста, у русского читателя и польского читателя одних и тех же польских текстов разная культурная основа, они читают под разными углами зрения, что необходимо принимать во внимание. За рубежом доступно

меньшее число текстов, в активной памяти оседает значительно меньшее число имен и названий, нежели у читателя в родной стране. К тому же, как правило, знакомство с текстами происходит в иное время, с большими пробелами, с опозданием, в ином историко-литературном контексте, что вызывает иные ассоциации и чувства. Правда, иногда взгляд со стороны дополняет и корректирует «домашние» оценки.

Дополнительные сложности возникают в связи с таким феноменом в развитии литературы именно XX в., как литература, «опоздавшая» к читателю (к своему и чужому) в силу того, что тоталитарные режимы со своей политической цензурой затрудняли или делали невозможным своевременное знакомство читателя с «идеологически невыдержанной» литературой, в том числе эмигрантской. Трудности возникают и в связи с необходимостью переоценки масштабов и переосмысления ряда явлений и фактов литературы, что было вызвано крахом коммунистической утопии и преодолением в гуманитарных науках догматической идеологической доктрины. Тем более продуктивным является, на мой взгляд, предпринятое рассмотрение развития польской литературы XX в. в общественно-политическом контексте (хотя возможны и другие подходы), поскольку литература есть часть целостной культурной системы и развивается во взаимодействии с реальной жизнью социума. Автор книги стремился, не упуская из виду художественную индивидуальность писателей, показать преломление в их творчестве важнейших проблем жизни польского общества.

В XX веке Польша (как и вся Европа) испытала такие масштабные потрясения, как массовое уничтожение людей в результате кровопролитных мировых и локальных войн, а также господство тоталитарных систем и фиаско исторического эксперимента — построения социализма в Советском Союзе и странах так называемого социалистического лагеря. Итогом этих потрясений стал кризис веры в человеческий разум и мораль, в прогрессивную эволюцию человечества. Непрочным оказался фундамент культуры XIX в. — убеждение в поступательном общественном прогрессе, берущее свое начало еще в эпохе Возрождения. Обесценились также значимые для предыдущих столетий идеи, как прогрессивной эволюции, так и революции. Именно с отношением к этим потрясениям и, стало быть, с осмыслением главной проблемы человеческого сознания в любую эпоху — места человека в истории, личности

в обществе — и связаны, в первую очередь, судьбы европейской культуры и литературы в XX в., в том числе польской.

На протяжении всего XX в. пересматривалось понимание сущности, назначения, форм и функций культуры в сторону увеличения ее автономности в сфере человеческой деятельности. Художественное произведение стало рассматриваться прежде всего как особый мир, главное в котором не описание явлений жизни, а раскрытие ее существенных закономерностей с помощью разнообразных выразительных средств, часто деформирующих обыденное восприятие действительности.

Это новое ощущение смысла литературы, понимание ее места и роли рождалось и закреплялось на фоне и во взаимодействии с меняющейся картиной мира. Большое влияние на новое понимание роли литературы оказывали грандиозные научные открытия (А. Эйнштейна в физике, З. Фрейда и К. Юнга в психологии и т.д.), философские системы (экзистенциализм Ж.П. Сартра), технические достижения (открытие атомной энергии, космические полеты), кардинально изменившие представление о самом феномене человека и его месте во вселенной. Развитие психологии, выделившейся в конце XIX в. в самостоятельную науку, интерес к психоанализу дали в литературе и искусстве невероятный толчок к развитию новых форм самопознания и самовыражения. Субъективный опыт единичного человеческого существования оказался одной из тематических и эстетических парадигм искусства XX в., которое стало успешно конкурировать с традиционным изображением жизни в «формах самой жизни», до неузнаваемости модифицировать их, менять самую «точку обзора».

Рассмотрение польской литературы XX в. начинается в книге с конца XIX в., с возникновения идейно-художественного течения «Молодая Польша». Именно тогда, по словам К. Выки, «еще до того, как наступил исторический поворот в жизни страны» (восстановление независимого польского государства в 1918 г.) начал складываться новый тип литературы, «свободной от наследия эпохи разделов» — от политических обязательств. Порог, отделяющий «Молодую Польшу» от следующего периода 1918–1939 гг., «был не так уж высок».<sup>3</sup> Поэтому можно сказать, что XX век в польской литературе начинается в конце XIX в.

Разумеется, всякая периодизация условна, это попытка вмешательства историка литературы в непрерывный литературный процесс, трудно поддающийся членению на периоды. Принятая нами периодизация польской литературы XX в. (1890–1918,

1918–1939, 1939–1945, 1945–1956, 1956–1968, 1968–1989, 90-е гг.), совпадающая с основными вехами истории жизни общества, позволяет объяснить многие существенные особенности развития литературы, но, как и любая другая, имеет отрицательные последствия. Они проявляются прежде всего в том, что характеристика творчества отдельных писателей в этом случае разрывается, о нем приходится говорить на каждом из «этапов». Но идеального выхода из ситуации нет, альтернатива принятому решению — цикл монографических зарисовок, который, в свою очередь, не дал бы возможности проследить пути развития литературы в целом.

Суждения автора книги о польской литературе XX в. не претендуют на полноту. Автор отдает себе отчет в том, что история может изменить предложенную иерархию ценностей — авторов и произведений. Наше стремление к объективности вступает в противоречие с нашим неизбежным субъективизмом. Но это не значит, что мы не должны высказывать свое суждение. Пусть следующие поколения оценят двадцатый век иначе. Но думаю, что — при всей приблизительности и субъективизме выстраивания художественной иерархии по «горячим следам» только что закончившегося века — попытка уловить определенные тенденции в жизни литературы как одного из главнейших интеллектуальных языков имеет смысл для формирования отношения русского читателя к Польше и ее культуре.

Выражаю глубокую благодарность сотрудникам Центра по изучению современных литератур Института славяноведения РАН за ценные советы, высказанные при обсуждении рукописи, ответственному редактору книги д.ф.н. И.Е. Адельгейм и рецензентам — д.ф.н., проф. Е.З. Цыбенко и к.ф.н. В.В. Мочаловой.

Сердечно благодарю директора Польского культурного центра в Москве, советника Посольства республики Польша в РФ доктора исторических наук Херонима Гралю за финансовую поддержку издания книги.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 *Выка К.* Наука о литературе, литература и будущее // *Он же.* Статьи и портреты. М., 1982. С. 67.
- 2 *Nastulanka K.* Sami o sobie. Rozmowy z pisarzami i uczonymi. Warszawa, 1975. S. 39.
- 3 *Выка К.* Польская литература 1890–1939 годов в европейском контексте // *Указ. соч.* С. 51, 53.

# ПОЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА В КОНЦЕ XIX — НАЧАЛЕ XX В. (1890–1918)

С конца XIX в. в европейских литературах начинают складываться новые идейно-художественные течения (импрессионизм, символизм и др.), объединяемые понятием «модернизм», которое применяется и к более поздним этапам развития литературы (как правило, вплоть до Первой мировой войны). Модернизм зарождался в творчестве таких авторов рубежа XIX–XX вв., как С. Герге (Германия), Р.М. Рильке (Австрия), С. Малларме, П. Верлен (Франция), Ю. Стриндберг (Швеция) и др. Общим для модернистов было убеждение в необходимости радикального обновления художественного языка предшественников, не способного выразить кризис современного общества и его культуры, отчужденность личности от социума с его непостижимыми иррациональными законами, отсутствие взаимопонимания между людьми.

В Польше изменения в художественном сознании также начались в конце XIX в. и были порождены глубоким разочарованием в позитивистских концепциях развития культуры и искусства в предшествующую эпоху. Период развития польской литературы после поражения польского национально-освободительного восстания 1863–1864 гг. до 1890 г. получил в польской литературной критике название позитивизма. Польский позитивизм был не столько философским учением, сколько идеологическим движением. В качестве положительной программы позитивисты выдвинули лозунги «органического труда» (превращения общества в единый национальный организм) и «работы у основ» — содействия экономическому прогрессу страны, просвещению масс, популяризации науки, светского мировоззрения, а задачу искусства ограничивали «служением обществу» в его национальных и социальных устремлениях.

Идеи позитивизма нашли наиболее яркое воплощение в реалистических произведениях Элизы Ожешко, Болеслава Пруса,

молодого Генрика Сенкевича и ряда других писателей, творчество которых, впрочем, не умещалось в рамках позитивистской программы.

Начальная точка отсчета выделенного периода — 1890 год — разумеется, условна. Но в этом году были опубликованы первые книги стихов поэтов, которым предстояло стать ведущими поэтами новой эпохи — Я. Каспровича и К. Тетмайера, в 1891 г. — эстетические декларации С. Пшибышевского и З. Пшесмыцкого. В них были сформулированы (вызревавшие ранее) антипозитивистские тенденции в литературе — пессимистическая интерпретация природных и общественных закономерностей развития, утверждение независимости художника от общества, максимально полного выражения личности в искусстве.

В рассматриваемый период для культурной жизни на разрозненных польских землях, которыми по-прежнему владели Австрия, Германия и Россия, большое значение имело возникновение многочисленных политических партий, легальных и нелегальных, защищавших интересы разных социальных слоев. Из рабочих партий Польская социалистическая партия (ППС, создана в 1892 г.) выдвигала на первый план достижение национальной независимости страны, Социал-демократия Королевства Польского и Литвы (СДКПиЛ, образована в 1893 г.) и ППС-левица (возникла в 1906 г. после раскола в ППС) — задачу классового освобождения. Польская крестьянская партия (создана в 1895 г.) боролась за политические права крестьян, буржуазная Национал-демократическая партия («эндэки», создана в 1897 г.) пропагандировала идеи национализма и классовой солидарности.

Сложная политическая ситуация в стране, а также нарастающий в обществе протест против социально-политических порядков в современной Европе, против политики империалистических государств, грозящей военной катастрофой, против общественного неравенства, наконец, против мещанского образа жизни и мышления, который был в общественном сознании связан с философией и ценностями позитивизма, определили важные перемены в литературе. Писатели были охвачены ощущением кризиса современного общества, симпатиями к разным модификациям социалистических идей, которые казались выходом из тупика, лихорадочными поисками положительных ценностей, часто при этом сопровождающимися настроениями катастрофизма, уныния, безысходности.

Важной вехой в истории Польши и в развитии литературы явилась революция 1905–1907 гг. в России и Королевстве Польском. Поначалу она вызвала большой творческий подъем у писателей, в большинстве своем приветствовавших революционные выступления и полагавших, что они могут принести Польше национальное освобождение и социальные перемены. Часть писателей занимала отчетливо выраженные классовые позиции, другие рассматривали революцию в духе идеологии ППС как национальное польское восстание. Но и в творчестве тех, для кого революция оказалась чуждой, она оставила глубокий след.

Различным было и отношение к революции на разных этапах ее развития. После ее поражения многие ее недавние сторонники разочарованно отошли в сторону или перешли в консервативный лагерь.

В годы Первой мировой войны польские земли стали ареной военных действий, а в июле 1915 г. оказались под немецкой оккупацией. Культурная жизнь в стране замирает. Новый этап в развитии польской культуры и литературы начинается с образованием в 1918 г. независимого польского государства.

**«МОЛОДАЯ ПОЛЬША».** Характер литературного процесса в польских землях в конце XIX — начале XX в. существенно отличается от предыдущего этапа. Специфику его неплохо передает метафора К. Выки: литература рубежа веков — это дерево с двумя разными ветвями, тесно сплетавшимися между собой. Первая ветвь — это литература, «самостоятельно определявшая законы своего развития», иначе — модернистская, вторая — литература общественного служения, подчиненная идейным задачам, стоявшим перед угнетенной нацией (какой была Польша в тот период), «неоромантическая» литература<sup>1</sup>.

Отличительной чертой литературы периода в целом является переплетенность линий, сосуществование различных стилевых и идейно-художественных тенденций. Продолжает полноценно развиваться реалистическое направление, представленное уже известными писателями — Болеславом Прусом (1847–1912), Элизой Ожешко (1841–1910), Марией Конопницкой (1842–1910), Генриком Сенкевичем (1846–1916) и молодыми С. Жеромским (1864–1925), В. Реймонтом (1867–1925), В. Орканом (1875–1930) и другими. Вместе с тем одновременно именно в 90-е гг. возникают такие нереалистические течения, как импрессионизм, символизм, экспрессионизм и неоклассицизм — идейно неода-

народные, вступающие в сложные взаимосвязи и между собой, и с реализмом. Пестрота и даже взаимозаменяемость терминов, используемых для обозначения писателями своих художественных поисков и нередко заимствованных из изобразительного искусства, где происходили сходные процессы, указывает на сложность, которую испытывали литераторы рубежа веков для самоопределения своего творчества.

Немалое влияние на формирование эстетических позиций писателей оказали популярные в то время в Европе философские концепции. Польским писателям оказалась близка идея А. Шопенгауэра об иррациональной «воле к жизни». Она придавала смысл переживанию вечной неудовлетворенности и подсказывала выход из тупика в отношении к искусству как результату «незаинтересованного созерцания» гения. Получили распространение и взгляды Ф. Ницше на жизнь как «естественный поток», культ сильной личности, «сверхчеловека», противостоящего толпе филистеров и имеющего право преступать привычные моральные нормы, быть «вне добра и зла». Оказалась воспринята и элитарная концепция культуры А. Бергсона, согласно которой лежащая в основе искусства иррациональная интуиция присуща лишь избранным творцам. Все это стимулировало и поддерживало усиление в литературе субъективного начала, стремление к воссозданию определенных настроений, тяготение к фантастике и символическому. Эти черты особенно ярко проявились в польской литературе в 90-е гг. — время так называемого «модернистского бунта», приведшего к созданию идейно-художественного течения «Молодая Польша», которое в польском литературоведении распространяется на весь период 1890–1918 гг. в целом, охватывая и реалистическое творчество.

Авторы «Молодой Польши» программно обращались к традициям польского романтизма (поэтому иногда весь период в целом называют «неоромантизмом»), своеобразно их интерпретируя, увязывая с ними новые веяния и потребности. Творчество Ю. Словацкого, Ц. Норвида, А. Мицкевича, с одной стороны, было для них примером протеста против национального и социального угнетения, а с другой — инспирировало их интерес к внутреннему миру одинокой личности, находящейся в разладе с обществом.

Наиболее полно новые тенденции проявились в поэзии, но перемены охватили не только литературу, но и другие виды искусства — живопись, скульптуру, музыку, театр. Композиторы

К. Шимановский, Л. Ружицкий, Г. Фительберг и др. образовали группу под тем же названием — «Молодая Польша». Экспрессивные метафорические скульптуры были созданы выдающимся скульптором К. Дуниковским. Импрессионистская манера преобладает в творчестве живописцев Ю. Мальчевского, Ю. Фалата, Л. Вычуковского, декоративно-символические мотивы — у С. Выспяньского, Ю. Мехоффера. Творцов «Молодой Польши» в целом объединяло чувство дисгармонии жизни, утверждение творческой свободы и независимости художника, связанное с поисками новых средств художественного выражения.

Эстетическая программа «Молодой Польши» была неоднородной. С одной стороны, она отражала декадентские и элитарные настроения части творческой интеллигенции, с другой — индивидуалистический бунт против мещанского общества и его культуры. Для художественной практики крупных писателей, причислявших себя к «Молодой Польше», (С. Выспяньский, Я. Каспрович, К. Тетмайер и др.) характерны были попытки соединить философско-метафизическую проблематику, новый импрессионистский и символистский «младопольский» стиль с принципами социально заостренного и гуманистического искусства.

С одним из первых манифестов нового направления выступил в 1891 г. литературный критик, поэт, переводчик и издатель Мириам (псевдоним Зенона Пшесмыцкого, 1861–1944), будущий редактор наиболее значительного журнала польских модернистов «Химера» (1901–1907). В серии статей «Гармонии и диссонансы» и «Метерлинк и его позиция в бельгийской литературе» он выступил с иррациональной мистической концепцией искусства, постулируя образец новой поэзии — поэзии символа и настроения. В 1898 г. цикл статей «Молодая Польша», давший название всей литературной эпохе, опубликовал Артур Гурский (1870–1959), редактор краковского журнала «Жыче» (1897–1900). Главная его мысль заключалась в том, что целью искусства являются не утилитарные задачи, а свободное выражение личности.

Наиболее ярким представителем польского модернизма, главным его вождем стал Станислав Пшибышевский (1868–1927). В нашумевшей статье «Confiteor» — «Исповедаюсь» («Жыче», 1899) он заявлял: «Тенденциозное искусство, искусство нравоучительное и искусство-развлечение, патриотическое искусство, искусство, имеющее какую-либо моральную или общественную цель, перестает быть искусством». Пшибышевский ввел в обиход понятие «нагой души» — человеческой

психики, неподконтрольной сознанию, постичь и выразить которую и является задачей искусства: «У искусства нет никакой цели, оно есть цель само по себе, есть абсолюте, ибо оно является отражением абсолюта — души»<sup>2</sup>.

Теоретиками «нового искусства» выдвигалось одно универсальное требование — не подражать внешнему миру, а передавать субъективное его восприятие, вызывать определенное настроение. В то же время у многих писателей и художников «Молодой Польши» было сильно стремление к созданию нового национального искусства в опоре на романтическую традицию и народное творчество.

Декадентские тенденции наиболее ярко проявились в лирической поэзии «Молодой Польши», главным образом в 90-е гг.

С изменением политической и общественной ситуации, особенно в 1905–1907 гг., началась переоценка многих программных положений. Так, с резкой критикой установок Пшибышевского и Пшесмыцкого и их осуществления в творчестве выступил ряд критиков — Людвик Кшивицкий (цикл статей «Об искусстве и неискусстве», 1899), Вильгельм Фельдман, Станислав Бжозовский («Легенда Молодой Польши. Исследования структуры культурного сознания», 1910) и др. Созерцательному искусству они противопоставляли реалистическое творчество, тесно связанное с общественной жизнью. Известный публицист и литературный критик Вацлав Налковский считал образцом нового, революционного искусства творчество М. Горького (в статье «Пролетариат и художник», 1905).

Распространение и влияние русской литературы явилось важным фактором польской литературной жизни рубежа веков, особенно для развития прозаических жанров. Особой популярностью пользовалось творчество Л. Толстого и Ф. Достоевского. Прежде всего это относится к Королевству Польскому («русской части» Польши), непосредственно включенному в систему идеологических и культурных связей с Россией, с русским общественным движением. Это несомненно способствовало расцвету реалистической прозы в творчестве писателей, связанных с Варшавским центром культурной жизни Польши. В другом таком центре — в галицийском Кракове — преобладали символистская и неоромантическая поэзия и драма.

**Проза.** В польском реализме рубежа веков по сравнению с предшествовавшим периодом на первый план выступают тя-

готение к философскому осмыслению бытия и места человека в обществе, углубление и разветвление анализа психики, социальной и биологической сущности человека (в этом последнем реализм нередко смыкается с довольно значительными в этот период натуралистическими тенденциями).

В творчестве прозаиков старшего поколения особенно острым было в этот период ощущение исчерпанности определенных форм жизни, кризиса позитивистского оптимизма. Наиболее последовательным приверженцем идеи эволюционного прогресса и мирного сотрудничества классов был Б. Прус. Э. Ожешко все больше склонялась к этике христианского милосердия и к признанию некоего высшего трансцендентального начала, придающего смысл человеческому существованию. В публицистике и художественном творчестве позитивиста Александра Свентоховского (1849–1938), редактора еженедельника «Правда» (1881–1915), усиливались акценты индивидуализма, убеждение в том, что главными двигателями прогресса являются выдающиеся личности, противопоставляемые толпе. Значительные коррективы в систему позитивистских взглядов на общество и общественную роль литературы вносили произведения М. Конопницкой, Г. Сенкевича, занимавших и ранее в позитивистском лагере особое место. Первая — благодаря своему исключительному даже среди окружавших ее писателей-демократов органическому единению с жизнью народа, второй — своей традиционности, позволявшей ему, однако, скептически оценивать многие позитивистские иллюзии, противопоставляя им собственное представление о национально-патриотических и художественных задачах, стоящих перед польской литературой.

Прозаиками-реалистами в этот период были изданы новые значительные произведения. При всей подчиненности польского романа задаче достижения национальной независимости Польши, в чем-то сужавшей горизонт писателей, но давшей мировой литературе запечатленный в слове опыт противостояния национальному угнетению, польский роман уже к концу XIX в. достиг высокого уровня развития. Его художественные принципы были соизмеримы с принципами русского классического романа, и именно это создало благоприятные возможности для восприятия польскими писателями русской литературы. Ее художественный опыт был востребован и творчески освоен многими польскими писателями, ибо оказался созвучен их эстетическим и нравственно- философским поискам.

Хорошо знал русскую литературу, которую изучал еще в средней школе, Б. Прус<sup>3</sup>. Он высоко ценил творчество выдающихся русских реалистов XIX в., о которых писал: «Во Франции нет ни одного романиста такого уровня, как четыре русских писателя: Толстой, Достоевский, Щедрин и Тургенев, которые — в особенности первые три — являются феноменами в мировой литературе»<sup>4</sup>.

В 1890 г. отдельной книгой выходит роман Б. Пруса «Кукла» (ранее, в 1887–1889 гг., печатавшийся в журнале «Курьер Цодзены») — наивысшее, по единодушному мнению исследователей, достижение писателя и всей польской прозы XIX века\*. В романе о несчастной любви купца, ставшего богатым предпринимателем, Станислава Вокульского к обедневшей аристократке Изабелле Ленцкой, написанном с поразительным знанием психологии чувств, Прус, по его словам, стремился показать «наших польских идеалистов на фоне разложения общества. Разложение состоит в том, что хорошие люди прозябают или бегут, а подлецы преуспевают (...), что хорошие женщины несчастны, а дурные обожествляются, что люди незаурядные наталкиваются на тысячи препятствий, что у честных не хватает энергии, что человека действия угнетают всеобщее недоверие, подозрения и т.д.»<sup>5</sup>.

Прус создал в романе литературный портрет Варшавы, запечатлев типы варшавян, архитектуру города, его улицы, парки и скверы, магазины и кафе, настроения в столице страны, лишенной самостоятельного государства, память о национально-освободительных восстаниях (юношей писатель участвовал в восстании 1863 г., был ранен, взят в плен российскими войсками, но отпущен по молодости лет).

Свидетельством растущего беспокойства и попыткой показать все усложняющиеся человеческие взаимоотношения и положение человека в обществе стал роман Б. Пруса «Эмансипированные женщины» (1890–1893, кн. изд. — 1894)\*\*. Главная героиня романа, молодая учительница Мадзя Бжеская, столкнувшись с лицемерием, жестокостью и корыстью окружающих ее людей, уходит от активной жизни в монастырь. Труд и добродетель не вознаграждаются, честным людям все тяжелее становится заработать себе на хлеб, их

\* По роману «Кукла» поставлен одноименный фильм (1968, режиссер Войцех Хас) и телесериал (1978)

\*\* Кинофильм по роману — «Пансион пани Ляттер» (1983, режиссер Ст. Ружевиц).

давит постоянная тревога о завтрашнем дне и преследует злоязычие мещанства, достойна сожаления судьба «эмансипированных» женщин, которые пополняют армию наемного труда — к таким печальным итогам приходит писатель, некогда оптимистически смотревший на перспективы буржуазной цивилизации.

В романе «Фараон» (1897)\* действие происходит в древнем Египте, где с кликой жрецов борется за власть молодой фараон Рамзес XIII, который стремится провести реформы, укрепить государственную власть, облегчить жизнь своих подданных. Попытка фараона лишить жрецов власти, а их несметные богатства обратить на пользу государства оказалась неудачной: он недооценил силу знания. Жрецы предсказали солнечное затмение, истолковали его как божий гнев и подчинили своей власти египтян. Рамзес погибает от руки наемного убийцы, но его преемник — жрец Херхор вынужден считаться с разбуженными Рамзесом народными массами и продолжать начатые им преобразования. На примере древнеегипетского государства Прус передал свое ощущение кризиса в современной жизни, а также изложил свое утопическое представление об идеальном государственном организме, в котором все функции — наподобие живого организма — должны быть подчинены общему добру.

Романом «Дети» (1909) — откликом на события революции 1905 г. — Прус принял участие в большой дискуссии о революции как методе решения социальных и национальных проблем. Прус считал революционный путь к недостижимой цели общественного равенства безумной и мрачной утопией, угрожающей свободе личности и общества в целом. Он осуждал мифологию «детей» — вступающего в жизнь нового поколения — и показывал, что революция на практике оборачивается преступлениями, что наивными идеалистами, мечтающими о счастливом обществе, манипулируют политические провокаторы. В романе Пруса прослеживается влияние «Бесов» Ф. Достоевского. Самоубийственная смерть героя «Детей» подобно самоубийству Кириллова в «Бесах», дискредитирует утопическую идею преобразования общества революционным путем. Как и у Достоевского, мощным художественным орудием познания внутреннего мира человека являются у Пруса символические сны и видения его героев, в которых обнажаются истинные мотивы их поведения.

\* Кинофильм по роману — «Фараон» (1965, режиссер Е. Кавалерович).

Становление и развитие польского полифонического психологического романа, прежде всего в творчестве Б. Пруса, — итог национального литературного развития, а творчество Достоевского стало дополнительным мощным катализатором этого процесса.

Произведения Г. Сенкевича 90-х гг. — пример того, что ощущение кризисности и бездорожья может порождать в литературе не только тупиковые поиски и пессимистические решения, но и вести к новым художественным открытиям. В психологическом романе «Без догмата» (1891) Сенкевич дал анализ деградации личности современного молодого человека, не находящего применения своим способностям. Роман написан в форме дневника (1883–1884) Леона Плошовского, талантливого («гений без портфеля») и бездеятельного тридцатипятилетнего скептика, пессимиста и космополита. Жизнь «без догмата» — без чувства общественного или патриотического долга, без обязательств даже перед ближайшим окружением, в том числе любимой Анелькой, которую он делает несчастной — приводит героя к катастрофе в личной жизни и в конечном итоге к самоубийству. Впервые в польской прозе появился герой, художественно убедительно воплотивший кризис положительных идеалов, характерный для польского общества конца XIX в. Атмосфера романа передает исчерпанность позитивистского этапа, неясность дальнейшего пути, неизбежность возникновения массы настоятельных вопросов, на которые художественная интеллигенция старого призыва еще не имела ответов.

Роман в очень короткий срок приобрел общеевропейскую известность, стал предметом горячих споров и заинтересованных высказываний ряда видных польских и русских литературных деятелей. Его высоко оценили М. Горький, А.П. Чехов, Л. Толстой, причислив его к лучшим достижениям европейской прозы своего времени<sup>6</sup>. Имя героя романа Леона Плошовского Горький упоминает в ряду созданных европейской и русской литературами психологических портретов «лишних людей», противопоставивших себя обществу. Л. Толстой записал в своем дневнике 18 марта 1890 г.: «Вечером читал Сенкевича. Очень блестящ»<sup>7</sup>.

В свою очередь Сенкевич высоко ценил творчество Пушкина, Гоголя, Л. Толстого. В 1908 г. в статье, посвященной восьмидесятилетию Толстого, он писал: «Толстой — самое высокое дерево в лесу русской литературы. Это такой талант, который мог

взрасти только на русской почве. За ним целые столетия русской исторической и общественной жизни». Известный историк польской литературы Петр Хмельёвский писал в 1910 г., когда известность Сенкевича была уже мировой: «Мы не знаем точно, сколько и какие произведения русских авторов прочитал молодой Сенкевич, но не вызывает сомнения его тесное знакомство с произведениями Пушкина, Лермонтова, Гоголя и Тургенева. Влияние Гоголя и Тургенева на раннего Сенкевича неоспоримо. Обладая по своей натуре склонностью к *сатирической шутке* (курсив П.Х.), он у Гоголя учился искусству, если можно так выразиться, пользоваться ею; а художественно совершенные повести и новеллы Тургенева развили и укрепили в нем врожденное умение чувствовать красоту природы и склонность к предметному изображению людей и событий».<sup>8</sup>

«Без догмата» стал лучшим современным романом Сенкевича. Зато апология общественной роли капитализирующейся шляхты в его следующем романе «Семья Поланецких» (1895) вызвала резкую критику в литературных кругах.

В 90-е гг. Г. Сенкевич, автор уже получившей огромную популярность «Трилогии» («Огнем и мечом», 1884; «Потоп», 1886; «Пан Володыёвский», 1888), продолжал напряженную работу над новыми историческими романами. В 1896 г. появился его роман «Quo vadis?» (в русском переводе «Камо грядеши?»), который принес ему мировую известность (переводы на 50 языков, несколько экранизаций) и Нобелевскую премию (1905). Это роман из истории гонений на христиан в древнем Риме при Нероне. Его название объясняет сцена (основанная на легенде), в которой спасающийся от преследований бегством из Рима апостол Петр спрашивает идущего ему навстречу Христа: «Куда ты идешь?». Узнав, что тот идет в Рим заместить апостола, Петр возвращается, чтобы умереть за веру.

В романе ярко показаны политические интриги при дворе Нерона, устроенный императором пожар Рима, организуемые им игрища, в которых пленные христиане сражаются на арене с дикими зверями и погибают мученической смертью («христиане для львов»). На этом историческом фоне разворачивается история любви между христианкой Лигией и молодым офицером из патрицианского рода Виницием, который духовно преображается и принимает крещение.

Роман привлек к себе внимание читателей не только красочным изображением быта и нравов языческого Рима, но и вызы-

вавшим массу ассоциаций с современностью сильным эмоциональным протестом против деспотизма.

Следующий роман Сенкевича «Крестоносцы» (1900) воскрешал героические традиции совместной борьбы поляков и литовцев с немецким католическим духовно-рыцарским Тевтонским орденом (с крестоносцами, которые носили белые плащи с черным крестом) на рубеже XIV–XV вв. Задачей Сенкевича было укрепить «польский дух» на историческом примере победы над крестоносцами. В центре повествования — судьбы частных лиц, переплетенные с большими историческими событиями. Именно через сложные перипетии судеб персонажей романа «история со стихийной силой вливается в роман», как писал сам Сенкевич о своем творческом методе, восходящем к авантурным романам Вальтера Скотта и Александра Дюма.

Стержнем, на который нанизываются бесчисленные приключения, происходящие с героями, становится история любви юного польского рыцаря Збышека к Данусе. Важнейшим из них является похищение девушки крестоносцами, которое вовлекает в интригу многих людей, влечет за собой целую цепь событий, столкновений с врагами и т.д. Дануся погибает, а Збышко обретает счастье с прекрасной Ягенкой, которая спасла его от разъяренного медведя.

Частные эпизоды борьбы главных героев романа — Збышека, его дяди Мацька, отца Дануси Юранда с крестоносцами — это звенья одной цепи борьбы польского народа с исконными врагами, которая увенчивается решающей победой при Грюнвальде (1410). В раскрытии характеров героев проявилось необычайное умение Сенкевича создавать яркие, живые образы людей далекого времени с их психологически достоверными переживаниями и поступками. Роман Сенкевича — это историческое поучение о неизбежности краха агрессора. Но это и роман об общечеловеческих страстях, о больших и могучих чувствах, переданных с необычайной экспрессией.

Произведения Сенкевича были переведены на многие иностранные языки, изданы большими тиражами в европейских странах, в Америке, в Азии и Африке (в Египте). Огромным успехом пользовались романы Сенкевича в России, где они издавались сразу, как были написаны, иногда переводились чуть ли не по корректурным листам. По своей популярности среди русских читателей и месту, которое его книги занимали в круге чтения российского интеллигента, Сенкевич соперничал тог-

да с такими гигантами мировой литературы, как Лев Толстой и Эмиль Золя.

Широко было известно в России и творчество Э. Ожешко. Переводы ее произведений во множестве выходили отдельными изданиями, публиковались в журналах, еще при жизни писательницы четырежды были изданы собрания ее сочинений (в 1899, 1902, 1902–1910, 1907–1909 гг.). Творчеству Ожешко были посвящены многочисленные статьи в русской печати. В них, в частности, отмечалась близость художественных миров Ожешко и Л. Толстого, который во многих отношениях был образцом для польской писательницы. «Великий художник и великий мыслитель, Лев Николаевич Толстой, — писала Ожешко (в 1908 г.), — возвышается над всей областью искусства и мысли как апостол любви к людям. Великие умы правят миром, но только великие сердца спасают мир. Каждый, кто верит в эту, казалось бы, несомненную правду, даже не соглашаясь со взглядами Льва Толстого, должен признать, что он является одним из тех, кто ведет мир к избавлению».<sup>9</sup>

После исключительного успеха реалистического романа Ожешко «Над Неманом» (1888), в котором критика увидела национальную эпопею в духе «Пана Тадеуша» Мицкевича, в своих произведениях 90-х — 900-х годов писательница обратилась к этической и патриотической проблематике. В романах из современной жизни (наиболее известны «Австралиец», 1894; «Аргонавты», 1899) она восхваляет трудовую жизнь и осуждает аристократию и хищничество буржуазии, в сборнике рассказов «Gloria victis»\* (1910) — прославляет героев национально-освободительного восстания 1863 года. Например, в новелле «Гекуба» (название отсылает к мифологической Гекубе) рассказана впечатляющая история пани Терезы, у которой в восстании погибли сыновья, а дочь сбежала с русским генералом. В новых произведениях писательницы ощутимы элементы поэтики модернизма — лиричность повествования, использование символических и мифологических образов.

Глубокие изменения в поэтике, углубившие анализ психики, социальной и биологической сущности человека, связаны с творчеством младшего поколения, прежде всего двух крупнейших писателей эпохи — С. Жеромского и В. Реймонта. Они представляют разные типологические разновидности внутри польского реализма.

\* Gloria victis (лат.) — Слава побежденным.

Стефан Жеромский был одним из тех общественно чутких писателей, которые пытались осмыслить действительность, не только исходя из ее конкретных проявлений, но и обращаясь к социалистическим учениям. В годы общественного подъема, предшествовавшего революции 1905 г., и во время самой революции он был тесно связан с революционной средой, общался с деятелями социал-демократической и социалистической партий, был участником многих конспиративных и массовых мероприятий. Правда, его социалистические симпатии были непоследовательны, чему в значительной степени способствовало и объективное положение вещей: раскол в польском рабочем движении и ошибочная трактовка польскими социалистами национального вопроса как несущественного. Но при всей своей непоследовательности и противоречивости мировоззрение Жеромского, по-своему ориентированное на социализм, дало колоссальный импульс эстетическому осмыслению им мира. Изображаемая действительность трактуется им как требующая коренных перемен.

Резкая критика сложившихся общественных отношений прозвучала уже в раннем творчестве писателя («Рассказы», 1895), особенно в рассказах, вскрывающих механизм эксплуатации предпринимателями батраков и рабочих («Сумерки», «Забвение», «Доктор Петр»). В поисках путей изменения жизни общества Жеромский создает образы положительных героев — самоотверженных реформаторов-одиночек, посвятивших себя народному делу, вступивших в неравную борьбу с косным мещанским окружением. Такова, например, героиня рассказа «Непреклонная» Станислава Бозовская, которая отправилась в глухую деревню учить крестьянских детей и умерла там от тифа.

В рассказах сборника «Расклевывает нас воронье» (1895) Жеромский постарался понять причины поражения польских национально-освободительных восстаний. Главную из них он увидел в непримиримом конфликте между шляхтой и крестьянами, которые не принимают «войны панов». Выразительную сцену последних дней восстания 1863 г. рисует Жеромский в новелле, давшей название сборнику. В неравной борьбе с царскими уланами погибает повстанец Винрих. К его трупу слетаются вороны, а оказавшемуся на поле недавнего боя крестьянину нужны лишь сапоги покойника, сбруя и шкура убитой лошади.

К национально-патриотической теме Жеромский обратился и в своем первом, во многом автобиографическом, романе «Си-

зифов труд» (1897) о сопротивлении польской школьной молодежи политике русификации, проводимой царскими властями. Преподавание в гимназии ведется на русском языке, учителя наказывают за «полонизмы», преследуется чтение польских книг, власти запрещают пение в костеле на польском языке и склоняют учащихся к переходу в православие. Главный герой романа гимназист Марцин Борович, сын участника восстания 1863 г., и его друзья — Анджей Радек, сын батрака, Бернард Зыгер и другие своими поступками доказывают, однако, что русификаторская политика — это «сизифов труд». Они создают тайный кружок, занимаются самообразованием, читают произведения «великой изгнаннической поэзии» — Мицкевича, Красиньского, Мохнацкого, Романовского. В то же время роман Жеромского это и повествование о становлении личности, о проблемах юношеского возраста (первая любовь и расставание, сомнения религиозного характера, отношения между друзьями).

Значительным событием в польской литературе была публикация в 1899 г. романа Жеромского «Бездомные». Его герой — Томаш Юдым, сын сапожника, сумевший получить высшее образование и стать врачом, восстает против «медицины для богатых» и борется за право на лечение «бедняков». Но Юдым одинок и «бездомен», он не находит поддержки у коллег-врачей. В современном обществе бездомен, обречен на трудности и лишения каждый, кто борется за справедливость, за новую мораль. В романе проявилась характерная для прозы Жеромского (между прочим, унаследованная от польского романтизма) антиномия: его одинокие герои жертвуют «красотой жизни» в пользу общественного либо патриотического долга. Юдым расстается с невестой, ибо он «должен отречься от счастья», он не может быть счастлив, пока на земле существуют «грязные трущобы», в которых живут рабочие рудника, измученные непосильным трудом и болезнями.

Жеромский в «Бездомных» создал новый, по сравнению с позитивистским, тип романа — со свободной композицией, лирическими отступлениями, использованием разных повествовательных форм, включая дневник. В романе немало импрессионистических зарисовок и символических образов. Один из них — получивший широкую известность образ одинокой расщепленной сосны, символизирующий душевный разлад героя. Этим образом завершается роман.

С годами романтический жест героев Жеромского дополняется попытками утопического решения социальных конфлик-

тов, что особенно заметно в творчестве после поражения революции 1905 г., когда писатель испытывал большие сомнения в возможностях массового революционного народного движения. Жестокие условия человеческой борьбы за существование, в результате которых героиня романа «История греха» (1908)\* Эва Побратынская из самоотверженно любящей девушки превращается в проститутку, пытается изменить граф Бодзанта, который добровольно отказывается от своих земель и организует на них аграрную коммуны.

Герой романа «Красота жизни» (1912) Петр Розлуцкий отказывается от «красоты жизни», от любви к русской девушке Татьяне во имя «красоты» патриотического служения своему народу. Петр мечтает о коммунистическом будущем, когда наука совершит переворот в материальном и духовном бытии соотечественников. По последнему слову науки и техники строит фабрики и заводы Рышард Ненаский, чтобы, обучив рабочих управлению производством, передать его в кооперативную собственность («Метель», 1916). Правда, все эти начинания показаны Жеромским либо как вовсе фантастические, либо как терпящие крах мечты.

К злободневным проблемам истории борьбы польского народа за восстановление национальной независимости Жеромский обратился в своих исторических романах. Широкая панорама драматического периода польской истории — последний раздел Польши, образование в 1797 г. Варшавского княжества и надежды, связанные с походом Наполеона в Россию — возникает в трехтомном романе «Пепел». Он вышел отдельным изданием в 1904 г., в 1902–1903 гг. печатался в журнале «Тыждник Илюстрованы» и уже в 1903 г. по инициативе В. Короленко был опубликован в переводе на русский язык в журнале «Русское богатство».

«Пеплом» Жеромский предложил новую модель исторического романа, отличную от произведений его популярных предшественников Г. Сенкевича и Ю. Крашевского. В романе нет главного героя, его роль попеременно исполняют представители обедневшей шляхты — Рафал Ольбромский, зажиточной — Кшиштоф Цедро, аристократии — князь Гинтулт. Этих молодых людей объединяет идея служения родине. Нет в романе и последовательно развиваемой фабулы, прослеживания причинно-следственных связей. Их заменяет цепь эпизодов, перемежаемых ретроспекцией, ссылками на исторические ис-

\* Кинофильм по роману — 1975 г., режиссер Валериан Боровчик.

точники. Большое место в романе уделено изображению природы, которая соответствует чувствам героев и влияет на них, а также размышлениям героев над своими переживаниями. Описывая исторические события столетней давности, Жеромский выражает умонастроение своих современников, приписывая своим героям страсти современной ему эпохи.

Важным новшеством для польского сознания явилось развенчание легенды о Наполеоне как освободителе и защитнике Польши. У Жеромского Наполеон обманул надежды польских патриотов: призванные под его знамена польские легионеры погибают за чужое несправедливое дело на полях сражений в Сан-Доминго, Италии, Испании, превращая в пепел мирные города. Пепел остается и от польской надежды на освобождение своей родины с помощью Наполеона. Впервые в польской прозе в романе Жеромского действуют и рядовые участники военных походов, простые солдаты, проявляющие беспримерное мужество. Этот мотив в романе Жеромского, как и ряд других, перекликается с эпикой Л. Толстого «Война и мир», очевидно повлиявшей на польского писателя («Читаю Толстого „Войну и мир“ и учусь настоящей психологии»<sup>10</sup>, — писал Жеромский в 1892 г.)<sup>\*</sup>.

«Пепел» был задуман Жеромским как часть обширной эпопеи, посвященной освободительной борьбе польского народа в XIX в. Замысел этот не был осуществлен, но его частью явился роман «Верная река» (1912) о безрадостных судьбах участников национально-освободительного восстания 1863 г. В нем действует сын героя «Пепла» Хуберт Ольбромский. Окруженный врагами, он спасает документы национального повстанческого правительства, погружая их в реку как завещание следующим поколениям борцов за свободу страны. Историческая тема сплетена в романе с любовной интригой. Бедная шляхтянка Саломея Брыницкая, рискуя жизнью, прячет у себя в доме раненного в битве повстанца — князя Юзефа Одровонжа. Их любовь, как и восстание, терпит поражение из-за классового эгоизма польской аристократии. «Не его дело валяться на соломе вместе с мужиками. Он должен помнить, что он пан и князь», — говорит мать Юзефа о своем сыне. И только «верная река», символизирующая родину, народ, может понять Саломею, отвергнутую аристократическим родом.

\* В 1965 г. по роману «Пепел» А. Вайдой был снят фильм, получивший большую известность.

По своей художественной манере Жеромский резко отличается от своих предшественников: их объективному уравновешенному повествованию он противопоставил новый тип прозы — напряженно-эмоциональной, лирической. В ней большое значение приобретает и граничащий с натурализмом антиэстетизм описаний, символика и импрессионизм в пейзаже, в передаче душевных состояний. Экспрессивность стиля достигается обилием эпитетов, метафор, инверсий, музыкальной организованностью фразы. Несомненна романтическая природа образов положительных героев Жеромского. Она проявляется в их страстности, непреклонности, жестах отчаяния и величия, верности заведомо проигранному делу.

В художественной публицистике Жеромского 1906–1908 гг. («Сон о шпаге», «Нагая мостовая», «Слово о батраке», «Ноктюрн» и др.) передана героическая атмосфера революционных лет, высказана полная поддержка писателем борьбы «святого пролетария», польского и русского. События революции нашли отражение и в его повестях и романах — «История греха» (1908), «Дума о гетмане» (1909) и др., и особенно в драме «Роза» (1909), сложной «несценической» философской драме, где сконцентрировано понимание Жеромским целей революции, способов ее осуществления и причин поражения. Одна из центральных линий многоаспектной драмы, призванной на материале революционных событий решить кардинальные вопросы человеческого бытия вообще, — идеологический спор о путях развития общества между Загоздой, выразителем идей СДКПиЛ, и Чаровицем, мятущимся интеллигентом, разделяющим взгляды ППС. Чаровиц призывает к поднятию национального духа и к единению нации путем морального совершенствования каждого. Загозда же предупреждает о возможности смены одного угнетения другим, об опасности «диктатуры солдат в касках с белыми орлами». В драме проявилась характерная особенность писательской манеры Жеромского — принцип полифонии «равноправных сознаний», при котором каждый из ответов о будущем Польши тут же ставится под сомнение или опровергается. Финал драмы фантастичен. В некоем более или менее отдаленном будущем гениальный изобретатель теплового луча Дан вместе с Чаровицем испепеляет вражескую армию. Эта утопия показывает разочарование писателя в реальных путях борьбы после поражения революции и противоречие между пониманием им существования национальных

и классовых конфликтов и предлагаемым утопическим способом их разрешения.

И после поражения революции Жеромского не покидала надежда на уничтожение социального и национального беспорядка и на появление литературы, способной выразить надвигавшиеся перемены. В 1913 г., начиная работу над трилогией «Борьба с сатаной» (1914–1919), он писал: «Мне все время кажется, что весь современный мир стоит на пороге социальной революции, и выражением этого ощущения станет мой роман... Это будет роман национальный и социальный, но прежде всего — революционный»<sup>11</sup>. Однако роман Жеромского, несмотря на глубокую критику в нем общественных язв и империалистической войны, не стал революционным романом. У писателя не было реального ответа на вопрос: как бороться с «сатаной», олицетворяющим в романе и человеческое убожество, и метафизическое зло, толкающее людей на преступления, на убийственные войны. Выход из реалистически показанных общественных противоречий писатель искал в утопических реформистско-синдикалистских теориях. В романе ими увлекается, а затем их отвергает главный герой Рышард Ненаский, типичный для Жеромского общественник-одиночка, мечтающий о преобразовании общества. Однако его постигает неудача, а затем он вообще погибает от рук фанатиков-анархистов.

Разочарование Жеромского в социально-утопических идеалах наступит позже, в буржуазной независимой Польше. В 1924 г. он издаст роман «Канун весны», герой которого, протестуя против социальных несправедливостей в свободной от национального угнетения Польше, встанет в ряды рабочей демонстрации.

Еще при жизни Жеромского называли «духовным вождем» поколения. Он оказал большое влияние на творчество своих современников (А. Струг, Г. Даниловский, А. Немоевский, С. Бжозовский и др.), на последующее развитие польской литературы.

Под воздействием Жеромского, в частности его напряженно-эмоционального стиля, развивалось творчество Анджея Струга (псевдоним Тадеуша Галецкого, 1871–1937). Струг был деятельным членом ППС, неоднократно сидел в царских тюрьмах, отбывал ссылку в Архангельске; во время революции 1905 г. возглавлял крестьянский отдел в руководстве ППС-левицы, организовывал революционные выступления в деревне.

В творчестве Струга 900-х гг. нашла наиболее полное отражение польская революционная действительность — рассказы

сборников «Люди подполья» (1908), «Записки сочувствующего» (1909), роман «История одной бомбы» (1910) и др. Струг пришел в литературу из революции, а не наоборот, как многие другие писатели, писавшие о революции с позиций увлеченных ею интеллигентов. Он смотрит на революцию изнутри, глазами деятельного подпольщика, передает всю конкретную повседневность революционной борьбы.

Струг создал образ нового героя — профессионального революционера, прежде всего интеллигента. Обширна, например, галерея образов интеллигентов в романе «История одной бомбы», состоящем из новелл-эпизодов, которые объединены фабулой — историей бомбы, переходящей из рук в руки. Здесь и ученый-химик, изобретатель бомбы, и сочувствующий социалистам врач, у которого хранится бомба, член боевой дружины связная Кама, раздираемая противоречиями и сомнениями в силу своего духа, и отчаявшийся после поражения революции боевик Камиль, и самоотверженный организатор Леон. Струг передает накал идейной борьбы между представителями разных рабочих партий, людей честных и преданных революции, иногда даже прежних близких друзей, но расходящихся в методах ведения борьбы. При этом писатель не становится на чью-либо сторону, предоставляя героям возможность высказать свои аргументы.

Струг стремился проникнуть в психологию революционеров, показать, как они пытаются преодолеть сомнения в правильности своих действий. Правда, романтический ореол избранничества и жертвенности часто препятствует такому раскрытию образов, и все же многие герои Струга жизненно достоверны и человечны. Показывая революцию на излете, Струг учитывает перспективу борьбы и логику истории. Он видит связь между национально-освободительными шляхетскими польскими восстаниями XIX века и борьбой польских трудящихся против царизма и капитализма в новую эпоху и расценивает революцию 1905 г. как начало последующих исторических перемен. «Что ж, после нас наступят новые времена. Мы верим в это. Будет борьба и будет победа. Да здравствует радость завтрашних поколений!» — заявляет в романе бескомпромиссный революционер Леон.

Сходные темы избирает другой представитель «школы Жеромского» — Густав Даниловский (1871–1927). Он, как и Струг, был деятельным членом ППС, но принадлежал к другой ее фракции. Даниловский в аллегорических образах выра-

жал веру в историческую миссию пролетариата — спасителя человечества и культуры (новелла «Поезд», 1899). В наиболее известных своих романах «Из дней минувших» (1902), «Ласточка» (1907), написанных в стиле лирической прозы Жеромского, полных романтической патетики, писатель рассказал о целеустремленной жизни революционеров, передал настроение предреволюционных дней, готовность революционеров-конspirаторов к борьбе и жертвам.

Социальная «ангажированность», полемичность по отношению к теориям «чистого искусства», натуралистически-жесткое и одновременно романтически-патетическое изображение ужасающих условий жизни и труда рабочих и шахтеров, их зреющего протеста свойственны прозе Анджея Немоевского (1864–1921), известного в 90-е гг. поэта, симпатизировавшего рабочему движению, а впоследствии сблизившегося с национал-демократами: «Листопад» (1896), «Прометей» (1900) и др. В романе «Письма безумца» (1899) писатель дал сатирическую зарисовку среды варшавских художников-модернистов. Особое место в его творчестве занимают близкие по типу психологическим рассказам Струга новеллы, посвященные «людям революции» — польским, русским и еврейским рабочим, участникам революции 1905 г. (сборник рассказов «Люди революции», 1906; новелла «Борух», 1907).

Новаторские достижения Жеромского оригинально развивал в своих исторических романах «Пламя» (1908) и «Дубрава» (1911) Станислав Бжозовский (1878–1911) — видный польский философ и теоретик культуры, многочисленные научные и литературно-публицистические работы которого надолго заслонили его литературное творчество. «Пламя» написано в форме лирических воспоминаний бывшего народовольца поляка Михала Каневского. Хроника «Народной воли» перерастает в романе в полную энтузиазма апологию совместной борьбы польских и русских революционеров «за вашу и нашу свободу». Подобно Жеромскому, Бжозовский славит эту благородную традицию польских и русских дворянских революционеров, обращаясь к историческим аналогиям, в частности к патриотической деятельности гетмана Жулкевского.

Другая линия развития прозы связана с творчеством Владислава Станислава Реймонта. Лирической напряженности, романтическому пафосу Реймонт противопоставит сильно развитым объективным, эпическим началом. Если Жеромский по-

святил себя идее правдоискательства и переустройства жизни, то страстью Реймонта, не покушавшегося на «исправление человеческого рода», стало яркое и точное изображение ее многообразных проявлений.

Сын сельского органиста, проведший детство в деревне и не получивший никакого образования, Реймонт рано начал самостоятельную трудовую жизнь. В юности он был актером провинциальной труппы, кассиром на железной дороге, учился портняжному ремеслу, выступал медиумом в спиритических сеансах, подумывал и о поступлении в монастырь. Его феноменальная наблюдательность и способность яркого, пластически зримого запечатления увиденного породили ряд жанрово-социологических зарисовок из жизни разных слоев общества. Человек интересует писателя не столько как ценная сама по себе неповторимая личность, сколько как характер, сформированный определенной средой. Особенностью его творчества является нацеленность на социологическое исследование общественных групп, на отражение психологии массы, коллектива. Эта основополагающая тенденция творчества Реймонта связывает его в известной мере с традицией натурализма, который в Польше испытал сильное воздействие творческого опыта Э. Золя.

Первым произведениям Реймонта были свойственны мотивы детерминизма наследственности, патологических отклонений в человеческой психике. Писателя привлекали низменные проявления человеческой природы (объясняемые как результат социально-экономических факторов, земельного голода в деревне). Психология личности трактовалась им как следствие темперамента, ее зависимость от среды выступала как прямая, единственно возможная. Это положение меняется по мере дальнейшего развития творчества писателя в сторону укрупнения и усложнения рисунка личности при сохранении прежнего интереса к изображению жизни человеческой общности.

Реймонт был первым в освоении новых для польской литературы тематических пластов. В романах «Комедиантка» (1896), «Ферменты» (1897), «Мечтатель» (1910) писатель изобразил нравы провинциальной чиновничьей и актерской среды, препятствующей свободному развитию личности. В романе «Обетованная земля» (1899) представлены нравы, образ жизни, деловая хватка лодзинских текстильных магнатов. На примере карьеры трех главных героев романа, молодых фабрикантов — поляка Кароля Боровецкого, немца Макса Баума и еврея Мо-

рица Вельта Реймонт показывает, что жизнь в большом городе, современная промышленная цивилизация, страсть к наживе деморализуют и унижают личность.

По своему типу «Обетованная земля» — роман натуралистический: Реймонт пишет нечто вроде монографии «польского Манчестера», исследуя «патологию миллионеров». Рабочие появляются в романе лишь как одноликая масса — покорная либо глухо протестующая (главным образом против машин)\*.

Вершинное произведение писателя — четырехтомная эпопея «Мужики» (1904–1909, Нобелевская премия 1924 г.). Ее действие происходит в польской деревне конца XIX — начала XX вв. Год жизни крестьян деревни Липцы, с осени и до конца лета, показан в неразрывной связи с жизнью природы, ритм которой определяет занятия и поступки крестьян: земледельческие работы, деревенские гуляния, обряды и церковные праздники. Подлинным героем романа является крестьянская община деревни, показанная не только в трудах и праздниках, но и в ее внутренних классовых конфликтах и в объединяющей крестьян борьбе с помещиком. Характеры, представляющие эту массу, разнообразны, глубоко индивидуализированны и неоднозначны. Властный хозяин Мацей Борына конфликтует со своими детьми из-за земли (выгоняет из дома сына Антека, влюбленного к тому же в молодую мачеху), бесчеловечно относится к батракам, но он не только стяжатель, но и труженик, сеятель, хлебороб, в котором проявились многие черты польского национального характера.

Реймонт героизировал повседневный труд крестьян, приписав им почти мистическую привязанность к земле, а также показал такие болезненные явления в жизни деревни, как вынужденная экономическая эмиграция и немецкая колонизация. Польский крестьянин показан Реймонтом как суверенный представитель польского народа с присущим ему неповторимым духовным складом. Один из центральных драматических конфликтов эпопеи — осуждение общиной «преступной» любви демонической (представленной в «младопольской» стилистике) деревенской красавицы Ягны и ее пасынка. Эпопея написана характерным для «Молодой Польши» литературным языком — с использованием диалектизмов, фольклорных мотивов, народных речений и песен, религиозной образности, с многочисленными повторами синтаксических конструкций.

\* В 1975 г. А. Вайдой по роману был снят широко известный фильм.

Созданный Реймонтом тип многоголосного романа-эпопеи, героем которого являлась масса, был в польской литературе того времени явлением новаторским и перспективным. Подобный жанровый принцип он продемонстрировал и в исторической трилогии «1794 год» (1913–1918), не имевшей большого успеха. В ней выделяется первая часть — «Последний сейм Речи Посполитой», своего рода беллетризованный исторический репортаж о восстании под руководством Тадеуша Костюшко, в котором подчеркнута историческая роль польского крестьянства.

Много общего с типом реймонтовской прозы содержат произведения Владислава Оркана (псевдоним Франтишека Ксаверия Смерчинского). Его произведения (сб. рассказов «Новеллы», 1898; «Над пропастью», 1900, и повесть «Батраки», 1900) с жестокой правдивостью рисуют нищую галицийскую деревню, ее классовое расслоение, конфликт между богачами и беднотой, отчаянную и обреченную в тех условиях на неуспех борьбу правдоискателей из народа за справедливость (роман «В Розтоках», 1903). Последующее прозаическое творчество Оркана все более идет по пути сближения с символично-натуралистической литературой — историческая поэма в прозе «Мор» (1910), роман-сказка «Давным-давно» (1912), основанные на народных преданиях о первых крестьянах, поселенцах в дремучих лесах.

Среди писателей, условно говоря, социологического типа реализма, к которому можно отнести значительную часть творчества Реймонта и Оркана, следует назвать и Вацлава Серошевского (1858–1945) — беллетриста и этнографа. Свои первые произведения он посвятил сибирскому краю и якутам, среди которых он долгие годы жил как политический ссыльный («На краю лесов», 1894; «В западне», 1897; «Двенадцать лет в стране якутов», 1900, и др.). Описывая далекие экзотические страны (позднее писатель посетил также Китай, Японию, Индию, Египет), Серошевский создает документально точные и поэтичные картины суровой и величественной природы, полной опасностей и таинственной для европейца жизни не затронутых цивилизацией племен.

\* \* \*

В этот период параллельно реалистической прозе, взаимодействуя с ней, существовала и богатая нереалистическая проза, весьма неоднородная в идейно-художественном отношении. Крайне индивидуалистическое восприятие жизни легло в

основу нашумевших в свое время романов Ст. Пшибышевского «Дети сатаны» (1899) и «Homo sapiens» (1901). В «Детях сатаны», написанных под явным влиянием «Бесов» Ф.М. Достоевского<sup>12</sup>, действует герой-анархист, который утверждает свое превосходство над окружением и заставляет его совершать преступления. Большую часть романа «Homo sapiens» занимает внутренний монолог героя — представителя художественной богемы Эрика Фалька. Он ощущает себя «сверхчеловеком», порождением природы и ее частью (что было характерно для модернистской прозы): «Я — природа, я разрушаю и творю жизнь (...). Я не человек, я — сверхчеловек. Я — природа, у меня нет совести, потому что у природы ее нет... Ха-ха!»<sup>13</sup>. Фальк без конца анализирует свои эротические похождения и переживания, по поводу чего А. Блок заметил: «омерзительный Фальк (...) куда-то зачем-то шествует по женским групам»<sup>14</sup>.

Романы Пшибышевского — пример смешения натурализма, символизма и реализма, позднее (в трилогии «Дети нищеты», 1913–1914) и экспрессионизма, понимаемого писателем как продолжение романтической традиции. В них отразилось убеждение в том, что искусство должно выразить «правду души», а не правду действительности.

Творчество талантливого польского представителя общеевропейского модернистского бунта оказало немалое влияние на русских символистов<sup>15</sup>. Его романами зачитывалась русская публика, отыскивая в них решение собственных духовных проблем, — роман «Homo sapiens», например, выдержал в России в начале XX в. шестнадцать изданий в пяти разных переводах. Тогда же в России появилось несколько собраний сочинений Пшибышевского, на пике популярности писателя в 1908–1911 гг. на русском языке вышли пятьдесят две его книги. Однако в последующие десятилетия этот писатель выпал из круга чтения как польского, так и русского читателя. Новая волна интереса к нему началась на рубеже XX и XXI вв., когда творчество Пшибышевского подверглось переоценке, а его «телесная» и сексуальная проблематика оказалась актуальной для нынешних молодых польских писателей.

Элементы поэтики реализма весьма ощутимы в романах поэта, прозаика и драматурга Тадеуша Мичиньского (1873–1918), особенно в его «Ксендзе Фаусте» (1913). Этот роман, по существу, является воскрешением традиции просветительского дидактического и приключенческого романа, но в творчестве

писателя-мистика, погруженного в таинственную атмосферу религий древнего Востока, занятого проблемами оккультизма. В рассказы о жизни ксендза Фауста, полной фантастических приключений, вплетаются реалии европейской и польской действительности начала века. Приключения ксендза Фауста склоняют революционера Петра, сопровождаемого на каторгу жандармами, к вере в существование внутренней иррациональной силы, превращающей человека в свободную личность, противостоящую жалкому материализму современного мира.

Особый вопрос о специфике романа рубежа веков возникает в связи с творчеством писателей, занимавших промежуточное положение между реализмом и нереалистическими течениями, а именно так можно расценивать произведения такого интереснейшего художника эпохи, каким был Вацлав Берент (1873–1940). Берент начал вполне реалистическим антипозитивистским романом «Специалист» (1895). Это история юноши Казимежа Заливского, который под влиянием позитивистских идей отказывается от высшего образования и поступает слесарем на завод (это «лучший университет»). Действительность все расставляет по своим местам. На заводе — жестокая эксплуатация рабочих, ведущих нищенский образ жизни, герой — не рабочий и не интеллигент — оказывается в общественной изоляции, в личной жизни его постигает катастрофа.

Но уже следующий роман Берента «Гнилье» (1903) был написан в иной манере. Тонкое исследование в этом романе психологии и стиля жизни художественной богемы, творящей новое искусство в наркотических и винных испарениях, свидетельствовало о пройденной писателем школе традиционного реализма. В то же время изображение моральной опустошенности и декадентского индивидуализма в романе — не столько критика, сколько диагноз болезни современной культуры («вотум недоверия» ей, по словам С. Бжозовского). Оно совмещается с апологией пессимистического искусства — «ведь и гнилье становится со временем плодородной почвой». Меткие, ироничные наблюдения над бытом и психологией «жрецов искусства» сочетаются в романе с экстравагантной философской идеей нирваны как единственно надежного способа избавления от жизненных страданий, с трактовкой темы женщины как олицетворения низменного и плотского начала. Художественное новаторство романа заключается и в «вынесении действия за его границы» (определение самого писателя), и в «полифо-

нической» технике повествования — о событиях рассказывают разные герои романа с позиций представителей разных видов искусства: театра, музыки, литературы, живописи.

В романе «Озимь» (1911) Берент собрал в салоне варшавского банкира представителей разных слоев польского общества — науки, искусства, политики, духовенства. Они спорят о героическом прошлом Польши, которое автор противопоставляет цинизму и неверию в будущее страны многих своих современников. Действие происходит в феврале 1904 г., накануне революции 1905 г., которую Берент предвещал и в которой видел силу, способную нарушить застой в духовной жизни Польши. Метафорическая «озимь» символизирует весеннее прорастание зерна — нравственной силы нации — в духе древнегреческого мифа о Персефоне — Коре, ежегодно возвращающейся из царства мертвых и олицетворяющей жизненную силу природы.

Одной из книг, открывающих XX век в истории польской прозы, многие исследователи считают роман Кароля Ижиковского (1873–1944) «Палуба» (1903). Название романа может означать манекен, химеру, отталкивающую женщину, каковой в романе является деревенская сумасшедшая. В отличие от изображения психической жизни героев «младопольской» прозы как конфликта между женским и мужским началом, между художником и филистером и т.п. Ижиковский предпринял интеллектуальный анализ психики своих героев, выявляя ее зависимость от «масок» и мифов, к которым прибегает человек в своей внутренней жизни и общении с другими людьми. Новаторской была и структура романа. «Палуба» — это «роман о романе», писателя интересовала не столько фабула произведения, сколько процесс его создания, которому посвящены многочисленные пояснения, автокомментарии, сноски и даже план местности, где происходит действие. Своим романом Ижиковский предвосхитил более поздние увлечения писателей психоанализом и автотематизмом.

Особое место в прозе рассматриваемого периода занимает написанная в новом для польской литературы научно-фантастическом жанре «лунная трилогия» Ежи Жулавского (1874–1915). В трех романах — «На серебряной планете» (1903), «Победитель» (1910), «Древняя земля» (1910) писатель описал судьбы экспедиции на Луну пяти землян, представителей разных национальностей. Их столкновения с аборигенами, создание ими микроцивилизации с новой религией, психологические последствия отрыва от родной планеты, по-

сещение селенитами планеты Земля в XXVII веке — все эти и другие события трилогии пронизывает мысль автора о том, что подлинный прогресс человечества заключается в его духовном, а не в материальном развитии. Фантастическая эпопея Жулавского выдержала испытание временем, она постоянно издается в Польше и других странах.

**Поэзия.** В 90-е гг. новые художественные тенденции наиболее ярко проявились в поэзии. На ее базе и были сформулированы основные лозунги «Молодой Польши». Преобладающими жанрами в поэзии становятся философская лирика, а также лирика любовная, пейзажная, лирика психологического самоуглубления, рефлексии. Господствующие мотивы — это мысли об одиночестве, настроения безысходности, ощущение разлада с действительностью, неустроенность художника во враждебном ему мире, мотивы, вызванные разочарованием в заповедях эпохи позитивизма. При этом надо иметь в виду, что отставание поэтами «чистого искусства» было направлено против утилитаризма буржуазной мещанской культуры, что это был «антифилистерский» бунт, который находил свое выражение и в произведениях, и в быту художественной богемы того времени.

Поэтическая теория 90-х гг. декларирует свободу творческой индивидуальности и в качестве универсального выдвигает одно лишь требование: не описывать внешний мир, а давать субъективное восприятие его художником, воспроизводить впечатление и вызывать у читателя определенное настроение. Наряду с «воссоздающими настроение» импрессионистскими принципами в формировании поэтического стиля «Молодой Польши» большую роль сыграли также символистские тенденции. К отличительным чертам «младопольского стиля» в поэзии относится перенос абстрактных понятий в сферу осязаемого, жизненно-конкретного, персонификация символистского, идеалистического понятия души, а также чувств, настроений. Появляются причудливые эпитеты и метафоры, основанные на сближении абстрактного и конкретного, на ассоциативном переносе значения: «великие стремления птицы», «души золотые ворота», «цветы мечты», «белые цветы тоски», «голубая снов глубина» и т.п. Для выражения вторичности материального мира использовались его условные символистские эквиваленты — тени, зеркала, отражения в воде. В целом это довольно однообразный стиль, отличающийся

напыщенностью, инфляцией эпитетов и лирического экстаза, утомительными инверсиями. Но талантливым поэтам удавалось вырваться за пределы младопольской поэтики и создать яркие художественные произведения, которым черты младопольского стиля придавали своеобразный колорит.

В поэзии наиболее полно декадентские — меланхолические и пессимистические, антидидактические настроения этого периода выразил поэт, прозаик и драматург Казимеж Тетмайер (1865–1940), издавший восемь поэтических «серий» (томов). Характер его творчества афористически определил К. Выка: «Импрессионистическое дозирование расплывчатого пессимизма — вот что такое Тетмайер»<sup>16</sup>. В стихах Тетмайера звучит внутреннее смятение, мысль о бесперспективности жизни:

Все веры рухнули; столетье истекло...  
Где твой надежный щит? Чем ты поборешь зло,  
премудрый человек?.. Но он в ответ — ни слова.

(«КОНЕЦ ДЕВЯТНАДЦАТОГО ВЕКА»  
ПЕРЕВОД А. ШТЕЙНБЕРГА)

Тетмайер был новатором в польской пейзажной лирике, передающей — по образцу импрессионистической живописи — оттенки цвета в природе. В его пейзажных зарисовках, запечатлевших прежде всего природу Татр, преобладают сумеречные, мглистые краски осени, создающие определенное настроение:

вкруг луны обовьемся, как прозрачные ткани,  
позаимствуем отсвет многоцветных сверканий.  
Звон ручьев мы впитаем, и плесканье в озерах,  
и соснового бора еле слышимый шорох,  
ароматом цветочным до отвалу уьемся,  
с легким ветром в пространство голубое взовьемся ...

(«МЕЛОДИЯ НОЧНЫХ ТУМАНОВ».  
ПЕРЕВОД А. ШТЕЙНБЕРГА)

Восхищение одних и негодование других вызвала смелая по тем временам любовная лирика Тетмайера. Импрессионистические эротические стихотворения поэта передавали отнюдь не духовные, а чувственные любовные впечатления и ощущения.

Попытка Тетмайера показать невозможность осуществления призвания художника в современном мире в романах «Ан-

гел смерти» (1898), «Панна Мэри» (1901) и др. оказалась неудачной из-за экзальтированной манеры повествования. Зато большой успех имел цикл его новелл «На скалистом Подгалье» (1903–1910), описывающих природу польских Татр, быт, обычаи и нравы горцев, а также историческая диалогия «Легенда Татр» (1909–1910). Судьба Тетмайера сложилась трагически. Болезнь мозга повлекла за собой психическое расстройство, в конце жизни поэт потерял зрение, в оккупированной немцами Варшаве он оказался нищим и бездомным и скончался в больничном приюте.

Значительным поэтом «Молодой Польши» был Ян Каспрович (1860–1926). Он начал с гражданской лирики, с сочувствия безрадостной крестьянской доле (цикл сонетов «Из хаты», 1888; сборник стихов «С крестьянского поля», 1891), но затем характер поэзии Каспровича существенно меняется. Новые черты поэзии Каспровича проявились в стихотворениях, вошедших в сборник «Куст дикой розы» (1898) — высшем достижении поэзии Каспровича, по единодушному мнению польских критиков. В них поэт обратился к природе, преимущественно к изображению загадочных, грозных и суровых горных пейзажей польских Татр. В сопоставлении и даже отождествлении изменчивых явлений природы и состояний души он стремился постичь внутреннюю связь духовного и физического мира, уловить некие единые законы их существования. Пейзажные зарисовки приобретают глубинное философское значение, они сигнализируют о неведомом людям, но властном над ними нездешнем бытии, которое проникло к нам «*То ль из глубин былого, То ль из грядущих дней...*» (перевод Л. Цывьяна).

В стихотворениях сборника поэт достиг изящества и совершенства в создании поэтического образа, в котором реальный, предметный мир имеет обобщенное, символическое значение. Например, контрастное изображение сломанного бурей дерева и живого куста роз, пламенеющего алым цветом, выполнено в импрессионистической колористической манере и символизирует противоположность жизни и смерти.

В других поэтических книгах Каспровича сознание социального неблагополучия находит выражение уже не в реалистических образах, а в символических картинах страдающего и гибнущего мира, проникнутых бунтарско-богоборческим настроением («Баллада о подсолнухе», 1908; «Мгновения», 1911; и др.). Славу среди современников Каспровичу при-

нес цикл «Гимны» (напечатанный в сборнике «Гибнущему миру», 1902). «Гимны» — это и метафизические поиски источников добра и зла на земле, попытка с помощью символических и апокалиптических видений постичь тайну «абсолюта», «тайный смысл человеческой жизни». Это и свидетельство обостренного нравственного чувства поэта, страдающего за все человечество, во имя человека, то негодующего на создателя этого неустроенного мира, то примиряющегося со всемогущим творцом:

День мой уже угас,  
а его закат еще истекает кровью,  
словно суждено ему вечно кровавиться!..  
Все пожирает закатное пламя,  
душу мне жжет и сжигает весь мир!

(ПЕРЕВОД А. ЦЫВЬЯНА)

Простоты и гармонии художественного выражения достигает Каспрович в философской лирике «Книги бедных» (1916), отмеченной стремлением проникнуться народным мировосприятием и мироощущением.

В своей интеллектуальной эзотерической лирике, демонстрируя незаурядную эрудицию в области восточных религий, полинезийских и мексиканских легенд, вопросами космогонии и мифологии задавался поэт и переводчик французской поэзии Антони Ланге (1861–1929). Поэтом символистского склада и ярким представителем тенденции языкового эксперимента был Вацлав Ролич-Лидер (1866–1921). Он учился во Франции (школа восточных языков в Париже), где сблизился с поэтами круга С. Малларме и вслед за патроном французского символизма выступал за создание особого, метафорического и ассоциативного поэтического языка, принципиально отличающегося от повествовательно-прозаического. В шести книгах своих «Стихов» Ролич-Лидер стремился к музыкальности стиха, изысканным размерам и строфике.

Времена, которые породили тип женщины-бунтарки, восставшей против условностей света, ищущей равных прав с мужчиной в частной и общественной жизни, дали поэзии много новых женских имен. Правда, ни одна из вступивших в эти годы в литературу поэтесс не достигла в ней такого уровня, как в предшествующем литературном поколении М. Конопниц-

кая. Из большой плеяды поэтесс, писавших главным образом любовную и пейзажную лирику, можно выделить имена Марии Коморницкой (1876–1948), Казимеры Завистовской (1872–1902), Брониславы Островской (1881–1928).

Символистские и экспрессионистские тенденции нашли выражение в поэзии Тадеуша Мичиньского, автора единственного, но яркого сборника стихов «Во мраке звезд» (1902). Созданные им образы (с помощью экзотических метафор и сравнений — «ядовитый бледный цветок надежды», «деревья как коралловые рифы», «смятенье ледяной тиши» и т.п.) находятся на грани сновидения и реальности. Они призваны передать ощущение хаоса жизни, потерянности и одиночества человека на земле перед лицом враждебных ему, непознанных дьявольских сил (стихотворения «Люцифер», «Каин», «Корсар» и другие из цикла «Свергнутые с небес»).

Выдающимся поэтом польского символизма был Болеслав Лесьмян (1878–1937). В 900-е гг. он печатался в польских («Химера») и русских («Золотое руно», «Весы» — в них он писал по-русски) символистских журналах, в 1912 г. издал сборник стихов «Сад на перепутье». Расцвет творчества Лесьмяна приходится на 20–30-е гг., но основные принципы его поэтики — слияние условного сказочного мира с реальным, стремление к «растворению» в природе, обращение к мотивам народных легенд и верований — сложились в начале века. Душа поэта вмещает *«природы нутро до конца»*:

Все в душе моей: золото святое пшеницы,  
Яркость ящериц, волки над загнанной ланью,  
Трав болотных прохлада и жар чабреца!  
Лес, с душой моей вместе, дыша, зеленеет!

(«ЗЕЛЕНЫЙ ЧАС». ПЕРЕВОД С. ШОРГИНА)

Хронологически последним течением в поэзии рубежа веков является неоклассицизм. Неоклассицисты обратились в своих программных заявлениях к так называемому классическому Возрождению во Франции (Л.И. Морштин в издававшемся им в Кракове журнале «Музейон», 1911–1913, и др.). Крупнейшим представителем неоклассицизма был Леопольд Стафф (1878–1957). Истоки его поэзии связаны с символистским мировосприятием и образностью (сб. «Сны о могуществе», 1901; «День души», 1903), но поэтическая философия Стаффа, в отличие от

символистской, рациональна, в ней сильно оптимистическое, жизнеутверждающее начало. Книги стихов Стаффа «Цветущая ветвь» (1908), «Улыбка мгновений» (1910) воплотили его идеал поэзии, равняющейся на античные образцы, воспевающей гармонию, красоту и полноту жизни. Знаменитыми стали афористические строки Стаффа о счастье: «Счастье спит меж поднятой рукой и деревьев плодами» (из цикла «Радость и печаль, счастье и мгновенья», 1908).

Произведения углубленных в себя поэтов «Молодой Польши» в очень небольшой степени и по большей части весьма опосредованно отражали общественную проблематику своей эпохи. Однако нельзя сказать, что гражданские мотивы совсем исчезли из новой поэзии. Особенно выразительно они проявились в стихотворениях, посвященных революции 1905–1907 гг., которые были созвучны реалистическому направлению в поэзии. Его лидером и на рубеже веков продолжала оставаться М. Конопницкая (1842–1910). В годы революции поэтесса заканчивает последние главы своей поэмы «Пан Бальцер в Бразилии» (1910). Герои этой поэмы — бедствующие в Бразилии польские крестьяне-эмигранты — присоединяются к мощной демонстрации бастующих портовых рабочих, поднявших красные знамена.

Традиции реалистической поэзии Конопницкой, даже с использованием характерной для нее формы поэтических «картинок», продолжал А. Немоевский. Зарисовки из жизни шахтеров, рабочих у доменных печей и прокатных станов дополнялись в его поэзии решительными призывами к протесту, к борьбе за социальное и национальное освобождение.

Революции посвящают стихотворения многие поэты (Л. Стафф, К. Тетмайер, Я. Каспрович, А. Ланге и др.). В 1905 г. Я. Каспрович, например, написал вдохновенное, боевое стихотворение «Варшавянка». Эхо революции отозвалось и в его томе «поэтической прозы» «О богатырском коне и рушащемся доме» (1906), резкой сатире на буржуазные нравы и образ мышления. А. Стафф написал цикл сонетов «Гнев справедливый» и поэму «Весна народов», посвященных русским и польским рабочим.

На стороне революционеров, которые завоюют для польского народа светлое будущее, был в годы революции и К. Тетмайер. Он верил, что над Польшей взойдет «красное знамя с белым орлом». В стихотворении «Баррикада» русские солдаты, «в которых кровь родная, кровь землепашцев бывших», отказываются

ся стрелять в польских защитников баррикады. Но поднявшись на борьбу трудящиеся у Тетмайера (в драме «Революция» и др.) — безликая масса, которой руководят революционеры-заговорщики и даже некий таинственный мессия.

Размах революционного рабочего движения в стране, особенно в годы революции, способствовал расцвету революционно-пролетарской публицистики и поэзии. Активную пропагандистскую деятельность (на страницах журналов «Глос», «Пшегленд Сполэчны», «Сполэченьство», «Справа Роботнича», «Пшегленд Социал-демократычны» и др.) развивают деятели СДКПиЛ и ППС-левицы — Я. В. Давид, Ю. Мархлевский, Т. Радваньский, В. Налковский, Б. Хертц и др. В статье «Пролетариат и художники» (1905) Вацлав Налковский писал: «Мы понимали, что борьба нашей группы была лишь литературной формой массовой борьбы пролетариата с буржуазным гнильем»<sup>17</sup>.

Социалистические тенденции нашли отражение в революционных стихотворениях и песнях. Их авторами были и анонимные авторы, и выступавшие под псевдонимами деятели СДКПиЛ (Хенрик Штайн-Каменьский, он же Л. Домский; Юзеф Красный и др.). Автор нескольких популярных песен и стихотворений Мария Марковская известна как переводчик на польский язык «Песни о Соколе» М. Горького. Поэт Бруно Винавер (1883–1960) написал «Рабочую Марсельезу» и в соавторстве с видным деятелем СДКПиЛ Т. Радваньским издал сборник сатирических стихов «Конституция с нагайкой» (1905).

Революционные стихи и песни публиковались на страницах печати, в листовках и прокламациях, издавались отдельными сборниками («Песни пролетариата», 1903; «Песни труда и борьбы», 1905, и др.). Характерной чертой этой поэзии является ее романтическая приподнятость, часто воплощаемая в устоявшихся в революционной поэзии образах-символах, словах-сигналах: весна, рассвет, буря, гроза, ураган, пожар и других, олицетворяющих революцию. Излюбленный образ этой поэзии — гордо реющее над рабочими демонстрациями, над баррикадами, тюрьмами, над всем миром алое знамя, «окрашенное кровью народа».

Приметным в поэзии начала века явлением было развитие сатирических жанров. Популярность завоевали басни Яна Леманьского (1866–1933), обличавшие ханжество и лицемерие галицийской бюрократии. Декадентское мироощущение, став-

шую позой «младопольскую» манерность высмеивал в своих сатирических произведениях талантливый прозаик, поэт, драматург и публицист Адольф Новачиньский (1876–1944). Он был заметной фигурой в литературной жизни Польши, пока не перешел (после 1914 г.) на националистические позиции.

Широкую известность получили сатирические стихотворения («Словечки», 1911) известного писателя, критика и переводчика французской литературы Тадеуша Бой-Желеньского (1874–1941), предназначенные для поэтического кабаре в Кракове «Зеленый шарик» (1905–1912), в которых он зло высмеивал филистерство, декадентское позерство и снобизм.

**ДРАМА.** Значительный художественный вклад в польскую и мировую культуру внес великий реформатор польского театра и драматургии Станислав Выспяньский (1869–1907), который был и талантливым живописцем, графиком и даже проектировал мебель. Поэт-драматург, признанный своими современниками новым поэтом-вождем, поэтом-пророком, какими в свое время были для польского общества Мицкевич и Словацкий, он не придерживался какой-либо определенной политической ориентации и не имел сколько-нибудь четкой социальной программы. Продолжая «пророческую» традицию своих великих предшественников, он одновременно развернул полемику против романтического понимания истории, против политического романтизма. Драмы и трагедии Выспяньского, в которых он создавал метафорические, монументальные обобщения истории и современности, отличаются сложным переплетением романтико-символических, фантастических и реалистических линий и планов. В них нашло отражение героическое прошлое Польши («Легенда», 1897; «Болеслав Смелый», 1900), национально-освободительное восстание 1830 г. («Варшавянка», 1898; «Ноябрьская ночь», 1904), идеологические проблемы современной жизни и перспективы освободительной борьбы польского народа («Свадьба», 1901; «Освобождение», 1902; «Акрополь», 1904), античные сюжеты и др.

Шедевр драматургии Выспяньского — «Свадьба», оригинальная драма-памфлет и драма-сказка. В основе ее сюжета — реальный исторический факт женитьбы друга Выспяньского поэта Люциана Рыделя на крестьянке (впрочем, и сам Выспяньский был женат на крестьянке, не имеющей никакого образования). В ней использованы приемы польского народного кукольного

театра, так называемой шопки — рождественского ярмарочного представления, в котором выступают традиционные типажи из разных сословий: хлоп, шляхтич, ксендз, еврей. В первом акте драмы дан коллективный портрет разных слоев общества. Он складывается из диалогов поочередно появляющихся на сцене персонажей. В столкновении различных общественных и идеологических позиций, представленных участниками крестьянско-шляхетской свадьбы, выявляется непримиримость крестьянского и шляхетского миров («*Вы не мы, а мы не вы. Хвост далек от головы*»). Во втором акте действуют фантастические персонажи — проекция скрытых мыслей, надежд и мечтаний героев драмы. Символическая интерпретация реальности определяет характер третьего, заключительного акта драмы. Она завершается символизирующим пассивность общества сомнамбулическим танцем участников свадьбы под усыпляющую музыку призрака (Соломенного Чехла). Символична и потеря крестьянским парнем Ясеком, прельстившимся шапкой с павлиньими перьями, магического Золотого Рога, который должен был протрубить призыв к победоносной битве за освобождение Польши.

Высмеивая миф о единстве интересов крестьян и шляхты, осуждая интеллигенцию за неспособность стать духовным вождем народа, Выспяньский не видит сил, могущих вырвать польское общество из состояния неволи и бездействия, пессимистически оценивает перспективы польского освободительного движения. Горько звучит финальная реплика драмы «*Эх, мужик! Имел ты шапку и волшебный рог имел!*» (ее произносит Соломенный Чехол). Эта фраза, как и многие другие меткие афористические высказывания героев драмы, стали в польском языке крылатыми выражениями. «Свадьба» прочно вошла в репертуар польских театров, а ее мировому успеху способствовал фильм А. Вайды, снятый по драме в 1972 г.

В другой известной драме Выспяньского «*Ноябрьская ночь*» действие происходит в ночь начала Ноябрьского национально-освободительного восстания 1830 г. Среди ее героев не только подлинные исторические лица — руководители восстания Высоцкий, генерал Хлопицкий, Лелевель и др., но и греческие боги и богини — Нике, Афина-Паллада и другие, вдохновляющие повстанцев. Мифологические герои призваны подчеркнуть главную идею драмы: несмотря на поражение восстания принесенные жертвы не напрасны, они являются залогом будущих побед («*не зря прольется кровь: она вспоит истоки жизни*»). Об этом говорит и

ключевая сцена, использующая известный миф о Деметре и Коре: Кора, символ бессмертия, прощается со своей матерью, «матерью-землей» Деметрой и возвращается в подземное царство Плутона с тем, чтобы весной вновь вернуться на землю («должно пройти через смерть то, что будет жить»). Греческий миф связан со сменой времен года, с посевом зерна и сбором урожая, но подобным образом, по Выспяньскому, складывается судьба польского народа.

Творчество Выспяньского настолько своеобразно, что не привело к созданию какой-либо школы или течения, реализующего его творческие принципы.

Вершиной реалистической драматургии, не избежавшей соприкосновения с натурализмом, были драмы Габриэли Запольской (1859–1921) «Мораль пани Дульской» (1906), «Панна Маличевская» (1910) и др.; некоторые из них до сих пор с успехом идут на сценах польских и зарубежных театров. Главное в этих «трагедиях глупых людей» (по определению Запольской) — разоблачение лжи и ханжества мещанской среды. Лучшая из них — «мещанский трагифарс» (по определению самой Запольской) «Мораль пани Дульской». Главная героиня драмы — собственница доходного дома, внешне заботливая мать и хозяйка дома, на самом же деле — деспотичная, жадная, лживая и лицемерная мещанка. Против нее пытаются бунтовать ее муж, Фелициан Дульский, ворующий у жены сигареты, сын Збышко, который соблазняет горничную Ганку и назло матери собирается на ней жениться, дочери Хesia и Меля. Но пани Дульская железной рукой наводит в доме порядок. Збышко не женится на Ганке, Ганка получает отступные и исчезает, пан Фелициан возвращается к предписанным женой прогулкам по квартире «для моциона», дочери усаживаются за осточертевшее им фортепьяно. В финале пани Дульская произносит торжествующую реплику: «Ну, слава Богу, теперь можно снова зажить по-божески». Созданный Запольской образ Анели Дульской настолько ярок, что в польский язык вошло понятие «дульчизна», обозначающее мещанское ханжество и лицемерие. «Мораль пани Дульской» имела продолжение в рассказах Запольской «Пани Дульская в суде» (1908) и «Смерть Фелициана Дульского» (1911). В последнем из них причиной смерти пана Дульского становится скупость его жены — к больному мужу вместо врача она приводит более дешевого знахаря.

Драмы Запольской отличают прекрасное знание законов сцены, умелое развитие действия, живой диалог и язык, вели-

колепно передающий индивидуальные черты персонажей. Это присуще и одной из лучших драм Запольской «Панна Маличевская» о юной артистке, вынужденной ради театральной карьеры продавать себя богатым покровителям.

Весьма заметно в драматургии тех лет и творчество Тадеуша Ритнера (1873–1921). В его драмах («В маленьком доме», 1904; «Глупый Яков», 1910; «Волки среди ночи», 1916, и др.) соединяются психологический реализм, меткость и блестящая сатира в воссоздании быта и нравов мещанской среды с символикой и тонким лирическим настроением.

Особое место занимает драматургия Кароля Хуберта Ростворовского (1877–1938). По рождению и воспитанию принадлежавший к помещичьей среде, он всю жизнь был связан с националистическими и клерикальными кругами. Однако его исторические драмы «Иуда из Кариота» (1913), «Кай Цезарь Калигула» (1917) и др. заслуживают внимания. Ростворовского интересовали «вневременные» проблемы власти, революции, смысла существования, которые ставились им в его психологических и аллегорических драмах-притчах. Обращаясь к известным евангельским и историческим сюжетам, драматург толковал их по-своему, стремясь выявить психологические, исторически оправданные мотивы поведения героев.

С. Пшибышевский попытался создать некий натуралистически-символистский драматургический синтез. В его драмах («Золотое руно», 1901; «Снег», 1903; «Пир жизни», 1909, и др.) варьируется один и тот же конфликт между фатальным эротическим стремлением и чувством долга, приводящий к трагическим последствиям. Большому сценическому успеху его драмы «Снег», многократно игравшейся на русской сцене, способствовала ее постановка режиссером-новатором Всеволодом Мейерхольдом, игра выдающейся актрисы Веры Комиссаржевской.

Символика и экспрессия характерны и для «несценических» драм Т. Мичиньского — драм со свободной композицией, романтическими видениями, вольной трактовкой исторических событий, публицистическими и лирическими вставками. Наиболее значительна его драма «Князь Потемкин» (1906) на тему бунта русских моряков на броненосце «Потемкин» (известного всему миру по выдающемуся фильму С. Эйзенштейна «Броненосец Потемкин»). Спор о смысле революционных выступлений ведут главные герои драмы, антагонисты, воплоща-

ющие идеи добра и зла — лейтенант Шмидт и Вильгельм Тон. Бунт матросов оценивается как «мрачный посев будущего», но душа лейтенанта Шмидта воплотится в будущем мессии, который спасет польскую нацию и все человечество.

\* \* \*

Польская литература рубежа XIX и XX вв. по общенациональной значимости произведений, созданных в этот период, может быть сопоставима с великой эпохой польского романтизма. Этот период был хронологически последним этапом развития польской литературы эпохи разделов Польши. Литература продолжала разработку национально-освободительной проблематики, характерной для предшествующих эпох. Вместе с тем, по словам К. Выки, «этот же период стал и первым крупным звеном литературы, считающей себя независимой, литературы общества, идущего к собственной государственности. Это определяло в течение всего периода характер столкновений между новым и традиционным (обусловленным разделами Польши) пониманием задач литературы»<sup>18</sup>.

Польская литература внесла немалый вклад в мировую культуру. Ее удельный вес в ней мог бы быть еще более весомым, если бы не ограниченная сфера распространения польского языка. Например, говоря о романе Ожешко «Над Неманом», Я. Ивашкевич верно заметил, что «если бы этот роман написал иностранец, его превозносили бы до небес и изучали. Как, скажем, „Улисса“ Джойса»<sup>19</sup>. Не менее высоко оценивал Ивашкевич и творчество С. Жеромского: «Если бы Жеромский, — писал он, — был французом или англичанином, его бы читали и комментировали как Клоделя или Элиота»<sup>20</sup>.

В польской литературе рубежа XIX–XX вв. сформировались и проявились все главные тенденции, наблюдаемые в европейских литературах, причем, как правило, они не являлись заимствованными, вторичными, а были органичны и во времени параллельны аналогичным тенденциям в западноевропейской и русской литературах.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Выка К. О единстве и многообразии польской литературы XX в. // Современная литературная критика европейских социалистических стран. М., 1975. С. 80–81.

- 2 Цит. по: *Polska krytyka literacka. 1890–1918.* Warszawa, 1959. S. 155–156.
- 3 См.: *Бахуж Ю.* Русские и Россия в «Хрониках» Болеслава Пруса // *Studia polonorossica.* К 80-летию Е.З. Цыбенко. М., 2003.
- 4 *Prus B.* Kroniki. Т. I–XX. Warszawa, 1953–1970. Т. XII. S. 97–98.
- 5 Цит. по: *Markiewicz H.* «Lalka» Bolesława Prusa. Warszawa, 1967. S. 84.
- 6 См.: *Горький М.* Собр. соч. в 30-ти т. Т. 24. М., 1953. С. 47; *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 16. Письма. М., 1949. С. 99.
- 7 *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч. Т. 51. М., 1952. С. 30
- 8 Цит. по: *Бялокозович Б.* Родственность, преемственность, современность / Составление и предисловие В. Хорева. М., 1988. С. 80.
- 9 Цит. по: *Цыбенко Е.З.* Из истории польско-русских литературных связей XIX–XX вв. М., 1978. С. 114–115.
- 10 Цит. по: *Бялокозович Б.* Родственность, преемственность, современность. С. 109.
- 11 Цит. по: *Markiewicz H.* Stefan Żeromski a rewolucja socjalistyczna // *Literatura polska wobec idei rewolucyjnych XX wieku.* Warszawa, 1961. S. 22.
- 12 См.: *Witt W.* Przybyszewski i Dostojewski (Jeszcze raz o «Biesach» i «Dzieciach szatana») // *Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza.* Wrocław etc., 1982.
- 13 *Пишбышевский С.* «Homo sapiens». Петроград, 1918. С. 299.
- 14 *Блок А.* Записные книжки. 1901–1920. М., 1965. С. 128. Запись от 26 декабря 1908 г.
- 15 См.: *Цыбенко Е.З.* Станислав Пишбышевский и русская модернистская проза // *Studia polonica.* К 60-летию В.А. Хорева. М., 1992.
- 16 *Выка К.* Статьи и портреты. М., 1982. С. 39.
- 17 *Nałkowski W.* Pisma społeczne. Warszawa, 1951. S. 400.
- 18 *Выка К.* О единстве и многообразии... С. 84.
- 19 *Ивашкевич Я.* Люди и книги. М., 1987. С. 158.
- 20 *Iwaszkiewicz J.* Podróże do Włoch. Warszawa, 1977. S. 25.

## ЛИТЕРАТУРА МЕЖВОЕННОЙ ПОЛЬШИ (1918–1939)

В ноябре 1918 г. в результате поражения в Первой мировой войне стран-завоевательниц Польши возродилось польское государство. В отличие от западноевропейской литературы, в которой отношение к войне с ее бессмысленным кровопролитием, миллионами человеческих жертв определяли сильные пацифистские тенденции, идеология пацифизма в польской литературе проявилась значительно менее ярко. На первых порах польская литература ощущала глубокую потребность «обустройства» в новой исторической ситуации, потребность в определении, как реализовалась мечта нескольких поколений поляков о собственном государстве. Завоевание независимости деятели культуры восприняли с большим воодушевлением. Первые ее годы — период бурного формирования новых эстетических понятий, борьбы за искусство, которое соответствовало бы новым историческим условиям и задачам. Во многих художественных программах того времени присутствует мысль о том, что, пока Польша не обрела независимость, литература и искусство играли особую роль — они по необходимости подчиняли художественные требования идейным, воспитывали народ в духе борьбы за национальное самоутверждение. Теперь же такие требования к искусству пора снять с повестки дня, оно должно заняться «самим собой» — совершенствованием средств художественного выражения. В специфической для польской общественно-литературной жизни оболочке присутствовала общая закономерность развития европейской литературы XX в. — стремление к обновлению художественной формы, к выработке нового художественного сознания и восприятия.

Однако в обществе, прежде объединенном идеей национального освобождения, резко проступили разъединявшие его социальные противоречия. В экономике страны наблюдался застой, безработица в городах, бедственное положение крестьян.

Постоянно урезались демократические права граждан, в 1926 г. в результате военного переворота Ю. Пилсудского усилились диктаторские методы правления. По мере нарастания в стране общественных противоречий и политического кризиса в Европе (наступление фашизма) доминирующим в культуре становится предчувствие катастрофы. Поэтому в развитии культуры межвоенного двадцатилетия (1918–1939 гг.) выделяются два этапа: 1918 — до начала 30-х гг. и 30-е гг., до начала Второй мировой войны (условный рубеж между ними — 1932 г., время дебюта поколения писателей, сознание которого, не обремененное национально-романтической традицией, созрело уже в независимой Польше). На первом этапе преобладает позитивное восприятие действительности, в 30-е гг. среди деятелей культуры и искусства все больше нарастают катастрофические настроения.

**Поэзия.** Необходимость обновления художественного языка сильнее всего ощущалась и проявилась в поэзии как роде литературы, наиболее оперативно откликающемся на запросы времени. Именно на почве поэтических поисков возникли новые литературные программы и доктрины двадцатилетия. Своеобразным преломлением стремлений, о которых говорилось выше, явился характерный для поэзии первых лет независимости культ жизненной силы, так называемый витализм, за которым скрывалась охватившая широкие круги интеллигенции радость в связи с достижением великой цели предшествующих поколений.

Для литературной жизни 20-х гг. характерно возникновение множества литературных групп, объединявших в первую очередь поэтов. Каждая из них претендовала на ведущую роль в создании «новой поэзии». Каждая из них была в той или иной степени связана с поэзией предшествующего периода, «Молодой Польши», и вместе с тем стремилась от нее отмежеваться, пересмотреть ее принципы и отбросить то, что устарело. На практике творческие установки поэтов, входивших в эти группы, по крайней мере на первых порах, не разнились между собой так, как об этом можно было бы судить на основании тогдашней ожесточенной полемики. Общее заключалось в философской основе идейно-художественных программ (интуитивизм в духе Бергсона); в установке на стихийность самого процесса творчества, которое направлено на воспевание разных проявлений жизни и первичности в них биологических законов как основного стимула ее движения, как ее смысла. Различия же шли скорее в области поэтики — приверженности

разных групп к определенным приемам и касались стихосложения, поэтического словаря, методов построения образа. Общей чертой творчества поэтов, выступивших в 1918–1925 гг., можно считать их стремление к конкретно-чувственному поэтическому образу, эмпиризм или, по определению некоторых литературоведов, сенсуализм как принцип творчества, согласно которому чувственный опыт является главной формой достоверного познания. Близость между группировками не ограничивалась сходством программных идей. Она проявилась и в общем характере поэтики, которой присуща была своеобразная синкретическая широта.

Одной из первых по времени возникновения (но не по значимости) поэтических группировок в послевоенной Польше была группа экспрессионистов, издававшая в 1917–1922 гг. в Познани журнал «Здруй» (с которым сотрудничала также группа художников «Бунт»). В 1918 г. с декларацией, формулирующей программу журнала, выступил С. Пшибышевский. Более развернуто взгляды группы были изложены в статье Яна Штура «Чего мы хотим» (1920). Экспрессионисты противопоставляли свою программу младопольскому «импрессионизму» и шли по пути дальнейшей индивидуализации и субъективизации поэтического слова, стремясь выразить «метафизическую сущность» человеческой психики, «крик души», «обнаженное переживание в чистом виде», вне связи с внешней действительностью. Программа «Здруя» была довольно неясной и абстрактной. По сути дела она недалеко отошла от субъективной поэзии «Молодой Польши», чем и объясняется участие на страницах журнала многих поэтов предшествующей эпохи (Мириам, Каспрович и др.). Экспрессионисты как группа вскоре прекратили существование и не оставили значительного поэтического наследия. Экспрессионизм же как заостренное выражение авторской идеи (с помощью преувеличений, условностей, гротеска) проявился впоследствии во многих произведениях польской поэзии и прозы межвоенного двадцатилетия.

С экспрессионистами была связана группа «Чартак», издавшая в 1922–1928 гг. три поэтических альманаха. «Чартак» связывал экспрессионистские тенденции в поэзии с провозглашением утопического идеала сельской жизни, бегством от городской цивилизации в природу, с мистическими увлечениями, имевшими религиозно-социальную окраску. Самой интересной фигурой в этой группе был ее основатель Эмиль Зегадлович (1888–1941). В его творчестве выделяется балладный цикл «Бескидские бро-

дяги» (1923) — поэтическая стилизация, основанная на фольклоре карпатских горцев. В целом же группа «Чартак», малочисленная, региональная, связанная почти исключительно с Бескидским краем, не участвовала активно в литературной жизни страны. Программа ее вскоре обнаружила свою утопичность и непригодность для решения сколько-нибудь значительных литературных проблем. Что касается Зегадловича, его идейные взгляды претерпевают в 30-е гг. значительную эволюцию: от патриархального консерватизма с религиозно-мистическим уклоном он переходит к резкой критике буржуазного общества, активно участвует в антифашистской борьбе.

Наиболее известным поэтическим объединением была группа «Скамандр»\*, сложившаяся вокруг одноименного ежемесячника, который выходил в Варшаве в 1920–1928 и позднее в 1935–1939 гг. Начала же она складываться еще до организации этого ежемесячника на базе журнала студентов Варшавского университета «Pro arte et studio» (1916–1919) и поэтического кабаре «Пикадор» (1918–1919). Основное ядро группы составили Юлиан Тувим (1894–1953), Ярослав Ивашкевич (1894–1980), Ян Лехонь (1899–1956), Антоний Слонимский (1895–1976), Казимеж Вежиньский (1894–1969). Со временем «скамандритами» стали называть и других авторов, публиковавших свои стихи в журналах «Скамандр» и «Вядомости Литерацке» (1924–1939) и близких «скамандритам» по проблематике и поэтике (Мария Павликовская-Ясножевская, Казимира Иллакович, Станислав Балиньский, Ежи Либерт и др.). «Скамандриты» не имели общей теоретической программы, ограничившись декларацией о свободном развитии каждого таланта, а также лозунгом «поэзия повседневности»<sup>1</sup>, поначалу обозначавшим оптимистическое восприятие авторами разнообразных, в первую очередь биологических проявлений повседневной жизни. В декларации, опубликованной в первом номере «Скамандра», поэты группы заявляли: «Мы не выступаем с программой, потому что программа всегда обращена в прошлое (...) Мы хотим быть поэтами повседневности, и в этом наша вера и вся наша „программа“»<sup>2</sup>.

В первых своих выступлениях поэты группы «Скамандр», впоследствии антагонисты футуристов, называли свою программу футуристической. «Именно в „Пикадоре“ — писал Я. Ивашкевич в 1920 г. — возник и осознал себя истинный поль-

\* По названию реки Скамандр, протекавшей близ древнегреческой Трои.

ский футуризм...»<sup>3</sup>. Ю. Тувим заявлял в 1918 г.: «Я буду первым в Польше футуристом»<sup>4</sup>. И действительно, в его первых сборниках преобладает тот же витализм\*, то же стремление к сокрушению прежних поэтических канонов, что и в произведениях футуристов. Но в отличие от футуристов поэзия Тувима, как и всех «скамандритов», была прочно связана — вплоть до стилизации — с классической польской поэзией, не порывала с традиционной версификацией, хотя и привносила в нее такие новшества, как тонический стих и ассонансная рифма.

Со временем из синкретической «плазмы» выкристаллизовываются специфические черты отдельных группировок. Но параллельно с этим намечаются и принципиальные различия в творчестве представителей одной и той же группы, вырисовываются во всей определенности отдельные поэтические индивидуальности.

Понимание «повседневности» у «скамандритов» было достаточно широким и скрывало в себе разные возможности. Наиболее яркой фигурой среди «скамандритов» в 20-е гг. был Тувим. Он демократизировал поэзию, вводя в нее городские мотивы, разговорную речь улицы, а также нового лирического героя — простого горожанина: телеграфиста, аптекаря, парикмахера, ремесленника, мелкого служащего. Его стремление к новаторству, обогащению изобразительных средств поэзии, овладению новой тематикой проявилось в стихотворениях сборников «Подстерегаю Бога» (1918), «Пляшущий Сократ» (1920), «Седьмая осень» (1922), «Четвертый том стихов» (1923). В поэзии Тувима привлекали виртуозное владение словом, светлая и проникновенная лиричность, бунтарская жизнерадостность:

Когда я так шагаю, красивый и веселый,  
В карманы сунув руки по самые запястья,  
Раскачиваюсь, будто несущий груз тяжелый,  
Во мне бурлит и бродит мое хмельное счастье!

(«КОГДА Я ВЕЧЕРАМИ...», сб. «ПОДСТЕРЕГАЮ БОГА».  
ПЕРЕВОД М. ЛАНДМАНА)

Со второй половины 20-х гг. (сборники «Слова в крови», 1926; «Чернолесское слово», 1929) из стихов поэта исчезает

\* От латинского *vitalis* (жизненный, живой) — философское учение о наличии в живых организмах нематериальной «жизненной силы».

свойственный молодому Тувиму задорный, иногда беззаботный, виталистический оптимизм. Вместо динамической «поэтической новеллы» (одной из самых популярных была «Петр Плаксин. Сентиментальная поэма» о безответной любви телеграфиста) на первый план выступает лирика мудрой рефлексии. Появляется стремление к ясности, простоте, гармонии стиха. Поэт обращается к «вечной отчизне» — к духовным ценностям, запечатленным в слове великих польских поэтов — Яна Кохановского, Адама Мицкевича, Юлиуша Словацкого. «*Мы в жизнь — как бы с волной прибой — ворвались из «Оды к юности» — из вечно юной оды»* («Десятилетие» из книги «Чернолесское слово», перевод О. Румера), — заявлял Тувим о преемственной связи своей поэзии с творчеством Мицкевича. Традиция помогает поэту найти единственно «*подлинное слово*», способное «*творить из хаоса гармонию*».

Одновременно в творчестве Тувима все сильнее проявляются демократические симпатии, в него врывается политическая злободневность. В пацифистском манифесте «Генералам» «*генералищам с ожиревшими рожами*» противопоставлены рядовые «*задумчивые прохожие*» и «*свободный поэт*», а в знаменитом антимилиитаристском стихотворении «К простому человеку» (1929) поэт призывал:

Эй, в землю штык и будь таков!  
И от столицы до столицы  
Кричи, что крови не пролиться!  
Паны! ищите дураков!

(ПЕРЕВОД Д. САМОЙЛОВА)

Упоение жизнью, самим фактом существования пронизывает стихотворения первых сборников К. Вежиньского «Весна и вино» (1919), «Воробьи на крыше» (1921). Известный исследователь польской поэзии Е. Квятковский заметил по их поводу: «Никто еще в польской поэзии — ни до, ни после — не был так весел и так счастлив»<sup>5</sup>. Но уже в сборнике «Большая Медведица» (1923) и далее в сборниках «Фанатические песни» (1929), «Горький урожай» (1933) и др. радостная интонация Вежиньского сменяется пессимистической рефлексией над сложностями окружающего поэта мира.

А. Слонимский, начав с деклараций о конце «национальной службы» польской литературы («*Отчизна моя свободна, свобод-*

на! — И сбрасываю я плащ Конрада с плеч»), вскоре обратился к политическим проблемам. В поэме «Черная весна» (1919) он выразил настроения радикальной польской интеллигенции с ее неприятием самодовольного буржуа, мещанина и филистера, но в то же время опасавшейся революционного пробуждения масс. Используя традиционную классическую форму стиха, в своей риторико-интеллектуальной поэзии Слонимский выступал против милитаризма, мракобесия и невежества (сборники стихов «Парад», 1920; «Час поэзии», 1923; поэма «Око в око», 1928, и др.). Позиция постоянного оппозиционера по отношению к современной действительности, которой он противопоставлял рационализм и пацифизм, культ правительства «спецов», характерна и для «еженедельных хроник» Слонимского — политических фельетонов, регулярно публиковавшихся в «Ведомостях Литератки» в 1927–1939 гг.

В поэзии Я. Ивашкевича в межвоенный период преобладают камерные, интимные мотивы («Октостихи», 1919; «Дионисии», 1922; «Книга дня и книга ночи», 1929; «Возвращение в Европу», 1931; «Лето 1932», 1933, и др.). Созвучная русским акмеистам созерцательная, с оттенком светлой грусти лирика Ивашкевича привлекала внимание искренностью раздумий над человеческой жизнью, отзывчивостью к красоте природы, богатством и тонкостью красок в изображении окружающего мира, строгой и отточенной формой.

Известность талантливому мастеру классического стиха Я. Лехоню (псевдоним Лешка Серафимовича) принес сборник патетических стихов «Кармазинная поэма» (1920), прославлявших стремление Польши к национальной независимости и возмечивавших отечественную героико-культурную традицию, насыщенных реминисценциями из истории и романтической поэзии. И хотя упоенный творческой свободой Я. Лехонь программно заявлял: «Весной хочу весну, не Польшу видеть», в романтической стилизации «Мохнацкий», посвященной видному мыслителю, участнику восстания 1830 г., он поддерживал традицию общественного служения поэзии. В элегических стихотворениях сборника «Серебряное и черное» (1924) — в названии содержится намек на принадлежности погребального обряда — проявилось симптоматичное для многих «скамандритов» разочарование в реальности бытия независимой Польши, сменившее кратковременный период эйфории и торжества. До конца межвоенного двадцатилетия Лехонь не издал больше ни одного сборника стихов.

В 20-е гг. выпустила ряд сборников Мария Павликовская-Ясножневская (1894–1945) — «Голубые небылицы» (1922), «Розовая магия (1924), «Поцелуи» (1926). Она завоевала известность прежде всего своей изящно-отточенной интимной лирикой и вошла в ряд виднейших мастеров польской лирической поэзии благодаря мелодичному строю стиха, чистоте и точности поэтической речи, тонкому юмору, сопровождаемому иногда ироническим подтекстом. Ее исключительно пластичным лирическим миниатюрам присущи лаконизм, утонченная отшлифованность мысли, афористичность, внимание к жизненным деталям, богатство ассоциаций. Мир поэтессы был достаточно замкнутым, это был мир глубоко личного опыта переживаний, тонких, поэтичных, легко ранимых чувств, но в него подчас врывалось ощущение суровых жизненных противоречий, еще сильнее оттенявшее хрупкость и незащищенность личности.

Политические симпатии «скамандритов» склонялись, особенно в 20-е гг., к лагерю Ю. Пилсудского, за которым стояло правосоциалистическое прошлое, организация вооруженных отрядов — легионов, воспринимавшаяся многими поляками как патриотический подвиг. Иллюзии, связанные с этим лагерем (к тому же в ряде отношений неоднородным), были в то время характерны для широких кругов интеллигенции, являвшихся противниками откровенно правых политических партий (национальных демократов), а пилсудчиков считавших относительно «левой» силой на политической арене.

В целом поэты «Скамандра» вносили в поэзию по сравнению с эпохой «Молодой Польши» новые темы, новые сюжеты, новые художественные краски. Однако обращение к сегодняшнему дню часто сводилось к использованию в качестве поэтического реквизита лишь внешних примет новой действительности, лирический же герой терялся и запутывался в противоречиях своего времени. Поэты «Скамандра» попытались сбросить оковы «младопольского» символизма в создании художественного образа. Но, как заметил К. Выка, в произведения «скамандритов» «вместо усеянных символами и настроениями полей, небес и лесов поэзии «Молодой Польши» входили комоды, магазины и улицы, населенные индивидуалистическими мифами и воспоминаниями».

Поэзия «Скамандра» довольно скоро завоевала читательские симпатии, особенно среди интеллигенции. Пропагандистом ее был еженедельник «Вядомости Литерацке», одно из

основных литературных изданий межвоенного двадцатилетия (тираж его доходил до 13–15 тысяч экземпляров). Журнал этот носил либеральный характер, предоставлял свои страницы писателям и публицистам разных идейных ориентаций. В позиции журнала отразилось характерное для значительной части межвоенной интеллигенции скрещение рационалистических, антиклерикальных, антирасистских, пацифистских тенденций, критика мещанской морали и обычаев. «Вядомости Литерацке» способствовали процессу радикализации творческой интеллигенции, не раз выступали в защиту политических свобод, против полицейских репрессий. Журнал информировал читателей о русском и советском искусстве и литературе.

Со временем политическая борьба в стране провела грани между литераторами «Скамандра», тем более что в нем никогда не было внутреннего идейного и художественного единства. Поэтому через несколько лет после общего старта пути поэтов «Скамандра» расходятся. «Скамандриты, — писал Ю. Тувим, — сделали свое и просто разошлись в разные политические стороны»<sup>6</sup>.

Из поэтов предшествующего периода, продолживших свою деятельность в независимой Польше (Мириам, Тетмайер, Каспрович и др.), только Л. Стафф и Б. Лесьмян смогли активно участвовать в художественных поисках нового времени. Стафф был признанным патроном «Скамандра». Он предвосхитил в своих стихах (сб. «Полевые тропинки», 1919) «скамандритов» на пути воспевания повседневности и во многом указал им этот путь. Особенно справедливо это по отношению к Тувиму, чья поэтическая индивидуальность формировалась под большим влиянием Стаффа. Но в интерпретации повседневности между Стаффом и «скамандритами» существовали и серьезные различия. Если, например, Стафф, как заметил известный польский критик Артур Сандауэр<sup>7</sup>, возвышает повседневность даже тогда, когда славит доение коров и «навоз, благоухающий, как все ароматы Аравии», то его младшие современники, наоборот, стремятся к передаче повседневности во всей прозаично-гнетущей и жестокой непосредственности.

В творчестве Лесьмяна проявились типичные для начала 20-х гг. чувственное восприятие полноты жизни, предметность и конкретность наблюдения, часто переносимые поэтом в сказочный мир фантазии («Луг», 1920; «Студеное питье», 1936; посмертный сборник «Лесное действо», 1938). В деформированном, фантастическом и гротескном мире Лесьмяна оживают мотивы на-

родных сказаний, преданий и суеверий, с помощью которых поэт раскрывает богатство человеческих чувств и страстей, упоение жизнью, неисчерпаемую красоту природы. Обыденным жизненным фактам и деталям поэт часто придает символическое метафизическое значение. Ряд стихотворений Лесьмяна принадлежит к шедеврам польской эротической лирики («В зарослях малины» и др.). Поэзии Лесьмяна присуще разнообразие версификации, необыкновенно богатая лексика — использование архаизмов, народных речений, оригинальное словотворчество.

Если творчество Стаффа явилось связующим звеном между поэзией «Молодой Польши» и «классической» линией межвоенной поэзии, то лирика Лесьмяна, расширившая границы поэтической фантазии, послужила как бы мостом от «Молодой Польши» к разного рода опытам, разбивающим рационалистическую структуру традиционной поэзии, хотя это обстоятельство при жизни поэта осознано не было.

Истинными новаторами в поэзии считали себя футуристы, противопоставлявшие свое творчество «Скамандру». В 1917 г. Бруно Ясенский, Титус Чижевский и Станислав Молодзец основали в Кракове футуристический клуб «Шарманка». Они сотрудничали с художниками из группы «формистов» (Л. Хвистек, С. И. Виткевич, Г. Готтлиб, А. Замойский и др.), в 1919–1921 гг. печатались в журнале «Формисты». В конце 1918 г. в Варшаве возник второй центр футуристов, в котором действовали поэты Анатолий Стерн и Александр Ват, опубликовавшие в 1918–1920 гг. несколько футуристических листовок. В 1920 г. группы объединились, активизировав свою деятельность по шумной пропаганде «нового искусства», проводя авторские вечера и чтения (не раз кончавшиеся публичными скандалами). Футуристы издали несколько манифестов, сборников стихов, а также печатались в журналах «Нова Штука» (1921–1922), «Звротница» (1923) и «Альманах Новой Штуки Ф-24» (1924–1925).

Польские футуристы ориентировались на русских. «Все мы, несколько молодых людей, несомненно находились под влиянием футуризма и русской революции. Ясенский приехал из России в 1919 или 1920 году, он видел все своими глазами. Он пережил революцию в России и начал с подражания русским футуристам», — вспоминал А. Ват<sup>8</sup>.

Футуристы исходили из аналогии: революция в обществе — революция в искусстве. В революции их притягивали не социаль-

ные цели, а возможность выбросить на свалку предшествующее искусство и начать все заново. «Они еще не знают, что если пришел Ясенский, ушли и не вернутся ни Тетмайер, ни Стафф», — самоуверенно писал Ясенский («Сапог в петлице», 1921). Футуристы отрицали «всякие принципы, сдерживающие поэтическое творчество», выдвигали постулат «абсурдного содержания», устанавливали связь поэзии с технической цивилизацией, требовали «убрать с площадей и скверов мумии мицкевичей и словацких» (Б. Ясенский)<sup>9</sup>. Они провозглашали биологический культ жизни, что сближает их со «Скамандром», но для них был характерен программный и воинствующий антиэстетизм. Наряду со многими экстравагантными заявлениями футуристы провозглашали и такие лозунги, как «искусство в массы», «художники на улицу». Большинство из них искренне возмущалось буржуазной действительностью, придерживалось левой политической ориентации, сближаясь с польскими коммунистами.

Формалистическое бунтарство футуристов, в частности отказ от традиционного синтаксиса и правил орфографии, было поверхностным и непродолжительным. Уже к 1923 г. футуризм фактически перестает существовать как самостоятельное течение. Показательна эволюция лидера польских футуристов Б. Ясенского (1901–1938). В первом сборнике его стихов «Сапог в петлице» преобладает стремление любой ценой удивить и шокировать буржуазного читателя. Но уже в поэме «Песнь о голоде» (1922) звучит нота обличения социальных язв капиталистического города. Позднее Ясенский писал о своей поэме, что она «была в послевоенной польской литературе первой крупной поэмой, воспевавшей социальную революцию и зарю, зажегшуюся на востоке»<sup>10</sup>.

Вскоре Ясенский окончательно разочаровывается в футуризме как заповеди нового искусства. Этому в значительной мере способствовали события в общественной жизни страны, в частности Краковское восстание рабочих в 1923 г., о котором Ясенский писал, что оно «потрясло до основ мой не построенный еще до конца мир». Восстанию поэт посвятил стихотворение «Марш краковских повстанцев», в котором призывал рабочих, крестьян и солдат подняться в бой «за новую Польшу, за нашу народную Польшу».

В 1926 г. Ясенский опубликовал (в Париже, куда, преследуемый польской полицией, вынужден был эмигрировать) поэму «Слово о Якубе Шеле», посвященную предводителю крестьянского восстания 1846 г. Он выступил в ней против традиционной

интерпретации историками Шели как наемника австрийского правительства, в корыстных целях затеявшего «братоубийственную» резню шляхты. В центре произведения — поэтически идеализированный образ Шели, предводителя бунтующих крестьян, своеобразный символ классовой борьбы. Создавая сказ о народном восстании, поэт не отказался от метафоризации как наиболее характерной черты своей поэзии, но отошел от метафоризации имажинистского типа, затемнявшей развитие мысли, от «экстатического танца метафор на трапециях городов», свойственного его прежним стихам. В поэме о Шеле наполненная конкретным реалистическим содержанием разветвленная метафора подчинена задаче оценки окружающего мира глазами героя поэмы. В основе образного словоупотребления, доминирующего в поэме, лежит крестьянское восприятие. Автор обратился к фольклору, к мелодиям, ритмам и образности народной песни. Все события воспринимаются поэтом сквозь призму народно-песенного видения мира, которое лежит и в основе сцен восстания — они изображены как грозный «танец» крестьян с панами, как костер, который поддерживают крестьяне, чтобы он не погас.

Примечательно, что в среде футуристов было модным обращение к «народному воображению» и музыке народной обрядовой песни. Но само по себе такое обращение еще ничего не решало. Поэт-футурист и художник Титус Чижевский (1880–1945) изучал, например, фольклор, народные религиозные и обрядовые песни в поисках «примитивизма». Ясенский подчинил поиски футуристов, в том числе и в области фольклора, выражению революционного содержания.

В Париже Ясенский опубликовал и нашумевший роман «Я жгу Париж» (1928), в приключенческо-фантастической манере рисующий будущую социалистическую революцию. Высланный из Франции Ясенский оказался в Советском Союзе, стал советским писателем, входил в возглавленный Горьким Организационный комитет первого писательского съезда, а затем в правление Союза советских писателей. В 1932 г. Ясенский издал написанный на русском языке роман «Человек меняет кожу» о социалистической стройке в Таджикистане. В 1937 г. Ясенский был арестован по ложному обвинению и в 1938 г. расстрелян. В 1956 г. в журнале «Новый мир» был опубликован его чудом уцелевший неоконченный роман «Заговор равнодушных».

Наследником недолго просуществовавшей группы футуристов выступил в середине 20-х гг. «Краковский Авангард» —

группа польских поэтов (Юлиан Пшибось, Ян Бженьковский, Адам Важик, Ялю Курек), сложившаяся вокруг журнала «Звротница» (выходил в Кракове в 1922–1923 и в 1926–1927 гг.). Основателем группы и главным редактором «Звротницы» был поэт и теоретик Тадеуш Пайпер (1891–1969). Художественная программа «Авангарда» выкристаллизовалась к 1925 г. и была изложена в книге Пайпера «Новые уста» (1925), а также в его журнальных статьях, впоследствии собранных в книге «Туда» (1930). Первоначально пайперовская программа была связана с некоторыми принципами футуристов: отбрасывание традиции, «объятия с повседневностью», культ новейшей технической цивилизации. Но дальнейшее развитие группы пошло по линии противопоставления принципам «стихийного творчества» футуристов и «скандритов». Провозгласив лозунг «город — масса — машина», обозначавший ориентацию на современные проявления технической цивилизации, Пайпер перенес центр тяжести художественной программы на технические приемы. В основе концепции поэтического языка у Пайпера лежал отказ от поэзии как выражения чувства в пользу рациональной, продуманной конструкции стихотворения. Основным художественным приемом поэзии провозглашалась метафора (как правило, основанная на весьма далеких ассоциациях), которая не называет явлений и переживаний, а «псевдонимизирует» их. Это определяется, по Пайперу, самой целью поэзии как особой, автономной языковой конструкции, противостоящей всем другим формам языкового общения.

Авангардисты, особенно Ю. Пшибось (1901–1970), оказали значительное влияние на развитие польской поэзии в XX в. Поначалу Пшибось наиболее полно осуществлял в своем творчестве конструктивистскую программу (сб. «Винты», 1925; «Обеими руками», 1926), стремясь найти красоту в предметах технической цивилизации — не только в машинах, но и в гайках, болтах и винтах. В дальнейшем (в 30-е гг., в поэтических книгах «Свыше», 1930; «Лес в глубине», 1932; «Уравнение сердца», 1938) его поэтический диапазон значительно расширяется за счет пейзажной и любовной лирики, обращения к теме созидательного труда человека, утверждения солидарности с протестом городских и сельских тружеников против насилия со стороны власть имущих. Одновременно и в теоретических статьях, и в творчестве Пшибось отходит от нормативной конструктивистской поэтики, преодолевает ее крайности. Но последовательно, на протяжении всего поэтического пути,

вплоть до последних сборников стихов, он следует ее основным принципам: устранение элементов непосредственного высказывания, метафоризация настроения и чувства, «минимум слов при максимуме ассоциаций воображения» (собственное определение поэта).

В теоретическом отношении поэтика «Авангарда» базировалась на рациональных, логических основах, в отличие от «стихийных» или «спонтанных» основ творчества экспрессионистов, футуристов или сюрреалистов. На практике же у многих поэтов в далеких ассоциациях, в потоке метафор и эллипсов (пропуск звеньев мысли во фразе) терялась логическая нить замысла, что сближало многие произведения «авангардистов» с поэтикой сюрреализма. В качестве примера здесь могут быть названы стихотворные сборники Адама Важика (1905–1982) «Семафоры» (1924) и «Очи и уста» (1926).

В кругу связанных с «Авангардом» течений сформировались и эстетические теории, наложившие отпечаток на развитие авангардистских тенденций в польской литературе и искусстве XX в. Один из основателей художественной группы «формистов», математик, философ и художник Леон Хвистек (1884–1944) в своих трудах («Многообразии действительности», 1921; «Многообразии действительности в искусстве», 1924, и др.) брал за основу эстетической концепции разделение действительности на несколько пластов. По Хвистеку, существует четыре основных типа действительности, каждому из которых соответствует определенный тип искусства. «Действительности вещей», т. е. обыденному, повседневному представлению об окружающем мире, соответствует примитивное искусство, которое стремится отобразить действительность такой, как она есть. Реализм — это тип искусства, который соответствует «физической действительности», не наблюдаемой художником непосредственно, но реконструируемой им более или менее достоверно с помощью теоретических знаний о ней. Область импрессионизма — это «действительность впечатлений». Наконец, новое искусство («формизм»), соответствующее «действительности воображения», — это, по утверждению Хвистека, единственно подлинное искусство, которое стремится к преодолению содержания, сосредоточивая свое внимание на проблемах формы. «Те, кто хочет истинной поэзии, — писал Хвистек о своей теории применительно к поэзии, — знают, что в ней можно

найти лишь одну большую ценность и одно только чувство, достойное удовлетворения, — а именно — совершенную форму и упоение этой формой. Стремление к поэзии, понятой таким образом, мы называем формизмом в поэзии»<sup>11</sup>.

Формизм, хотя и не получил развития, был явлением для своего времени симптоматичным. В своем стремлении определить новые задачи искусства, он, подобно многим другим течениям в европейском искусстве XX в., обращался к субъективному в человеке, к тем сферам, где, по словам Хвистека, «действуют угнетенные культурой желания и стремления», к «действительности, данной нам в собственном организме, в собственных наших стремлениях и страстях».

Оригинальный вклад в дискуссию о путях развития искусства внес видный теоретик и практик польского авангардизма Станислав Игнацы Виткевич (1885–1939) — философ, художник, писатель и драматург, выступавший под псевдонимом «Виткаций». В отличие от певцов социальной или технической революции, Виткевичу было присуще совсем иное мироощущение. Его обостренное предощущение угрозы гибели культурных ценностей, угрозы самому существованию личности исходило из таких потрясений XX в., как кровопролитная Первая мировая война и революционный переворот в России в 1917 г., в которых ему довелось принимать участие.

Виткевич предвещал конец культуры, который неотвратимо наступит с уничтожением свободного индивидуального духа, вытесняемого тупым коллективизмом «нивелирующей» социальной революции. В 1919 г. в работе «Новые формы в живописи» он писал: «Мы живем во времени, когда вместо уходящих в прошлое призраков наций появляется тень, угрожающая всему, что прекрасно, таинственно и единственно в своем роде — тень угнетаемой веками серой толпы, тень страшных размеров, охватывающая все человечество»<sup>12</sup>.

Лейтмотив всего творчества Виткевича — «бунт масс». По Виткевичу, этот бунт тотален, он выходит из-под контроля самих его участников, он хаотичен и его внутренняя логика непостижима. Он — и это главное у Виткевича — несет с собой отрицание личности и, стало быть, носит антитворческий характер, поскольку субъектом творчества может быть только индивидуальность.

С уничтожением выдающихся индивидуальностей и наступлением господства посредственностей Виткевич связывал атрофию константных для человечества метафизических чувств.

Отсюда проистекали и его взгляды на искусство, изложенные в трудах «Новые формы в живописи» (1919), «Очерки по эстетике» (1922), «Театр» (1923) и др. Он видел задачу искусства не в подражании жизни, а в том, чтобы пробуждать в читателе, зрителе, слушателе сильные и глубокие переживания генезиса и сущности человеческого бытия. Он утверждал, что эта функция искусства, некогда присущая ему (так же, как религии и философии), утрачена в современном мире и ее обретение вновь возможно лишь с помощью Чистой Формы, такой, которая самостоятельно, независимо от содержания, вызывала бы метафизические рефлексии и эстетические эмоции. Чистая Форма достигается с помощью компоновки звуковых, декоративных, психологических и иных элементов гротескной деформации мира, введением абсурдных ситуаций и сложных ассоциативных связей. Истинное проявление Чистой Формы возможно, по Виткевичу, лишь в музыке и живописи. В литературе и театре она неизбежно «загрязнена» жизненным материалом.

Согласно теории Виткевича искусство воздействует прежде всего как форма. Всякое жизненное содержание второстепенно по отношению к метафизической цели, каковой является переживание Тайны Бытия. Вместе с общественным развитием эта способность человека ослабевает и постепенно утрачивается вовсе. С ее окончательной утратой, как он считал, и закончится эпоха господства Индивидуума, начнется триумф Массы, редуцирующей свои функции до производства и потребления. Наступит упадок культуры, люди станут «бывшими людьми».

Против крайностей эстетизма и авангардизма, а также против консервативных тенденций в культуре и общественной мысли выступал в ряде своих работ К. Ижиковский. Он живо интересовался вопросами развития современной литературы, всегда находился в гуще идейно-художественных споров своего времени, отличался богатой эрудицией и оригинальностью суждений. Ижиковский требовал от литературы интеллектуализма, рационализма, продуманности писателями «содержания» их произведений (часто понимаемого им, впрочем, как комплекс художественных приемов, элементов композиции, психологических характеристик и т. п.) и выступал против стихийного, беспрограммного, «нелогичного» творчества. В книге «Борьба за содержание» (1929) он критиковал теорию «чистой формы» С.И. Виткевича, считая ее симптомом кризиса современного искусства. Культ формы, тезис «не что, а как»,

по мнению критика, исповедуют лишь те, кому нечего сказать. Ижиковский призывал к развитию и обогащению реалистической формы в искусстве, полагая, что «реализм как форма никогда не устареет»<sup>13</sup>.

С программой «пролетарского искусства» выступила группа революционно настроенных литераторов. Она была связана с общественно-литературными журналами, издававшимися Компартией Польши (находившейся на нелегальном положении) «Культура Роботнича» (1922–1923), «Нова Культура» (1923–1924), «Дзвигня» (1927–1928), «Месенчник Литерацки» (1929–1931).

В начале 20-х гг. в центре внимания польских пролетарских литераторов — вопросы идейных основ, классовости и партийности литературы. На первый план выдвигается резкое противопоставление новой пролетарской литературы всей предшествующей, выделение ее как особой, специфической формы проявления классового пролетарского сознания. В духе советского Пролеткульта формулировала свои задачи «Культура Роботнича» — «переоценивать, т.е. критиковать с пролетарской точки зрения» имеющиеся культурные ценности, а также «участвовать — насколько это возможно в условиях капитализма — в создании самостоятельной, новой пролетарской культуры»<sup>14</sup>. Критики постулировали необходимость «разоблачения мнимой бесклассовости или надклассовости прежней культуры»<sup>15</sup> (Ян Гемпель), утверждали, что «искусство — это чистейшее выражение идеологии господствующего общественного класса»<sup>16</sup> (Антонина Соколич). В статье «О пролетарском искусстве» А. Соколич выступила с требованием, чтобы пролетарская литература была не только тематически связана с жизнью рабочих, но чтобы ее создатели рекрутировались исключительно из рядов пролетариата<sup>17</sup>. Осуществление этого постулата на практике приводило к тому, что «Нову Культуру» наводняли графоманские стихи рабочего поэта Словика.

«Нова Культура» предприняла попытку связать пролетарскую поэзию с художественными экспериментами футуристов. На ее страницах были опубликованы стихотворения А. Вата, Б. Ясенского, А. Стерна, М. Брауна, С. Бруча и других футуристов и экспрессионистов. Из советских авторов журнал опубликовал произведения В. Маяковского, А. Гастева, В. Каменского, А. Богданова, В. Казина; из немецких — И.Р. Бехера. Эти весьма разные творческие индивидуальности объединяло отрицательное от-

ношение к «буржуазному» искусству и культуре. Но объединение на негативной платформе не могло быть прочным. Попытка соединить пролеткультовские концепции с художественными идеями футуризма и экспрессионизма закончилась неудачей. В статье «Метаморфозы футуризма» (1930) А. Ват так определил возникшие разногласия: «В начале 1924 г. мы пробовали установить сотрудничество с „Новой Культурой“. Но мы подходили к рабочему движению как спецы с анархическими стремлениями, которые „принимали“ революцию, но без исторического материализма. Попытка окончилась опубликованием нескольких произведений. В дискуссиях того времени обнаружилось серьезное расхождение. С одной стороны, проявился крайний индивидуализм, незнание элементарных основ марксизма, с другой — непонимание прогрессивных формальных достижений»<sup>18</sup>.

Очередная попытка соединить пропаганду коммунизма и революции с новаторскими поисками художественных средств была предпринята журналом «Дзвигня», взявшим на вооружение концепции советского «ЛЕФа» и «Нового ЛЕФа». Их пропагандировал главный теоретик журнала Анджей Ставар (1900–1961). О близости «Дзвигни» к левовцам свидетельствовал И. Эренбург: «Для группы „Дзвигня“ каждый номер ЛЕФА — папская энциклика: что можно и чего нельзя»<sup>19</sup>. Высоко оценивал деятельность «Дзвигни» В. Маяковский в своих корреспонденциях из Варшавы в 1927 г. Однако руководство компартии Польши склонялось к более упрощенному, доступному широким массам варианту политической агитации художественными средствами в духе РАППа и не поддержало стремления авторов «Дзвигни» выработать новый язык искусства для трансмиссии революционного содержания.

Первым заметным в национальном масштабе выражением общих идейных стремлений пролетарских писателей явился «поэтический бюллетень» под названием «Три залпа» (1925). Это был сборник стихов трех авторов: Владислава Броневского, Станислава Рышарда Станде, Витольда Вандурского. В предисловии к сборнику было сказано: «Не о себе пишем. Мы — рабочие слова. Мы должны высказать то, чего не могут высказать люди от станка. В беспощадной борьбе пролетариата с буржуазией мы решительно стоим на левой стороне баррикады. Гнев, вера в победу и радость борьбы заставляют нас писать. Пусть наши слова, как залпы, падут на центральные улицы и отзовутся эхом в заводских кварталах. Мы боремся за новый социальный строй. Эта борьба является высшим содержанием нашего творчества»<sup>20</sup>.

Почти одновременно с «Тремя залпами» вышли в свет сборники стихов Станде — «Вещи и люди» (1925), Вандурского — «Сажа и золото» (1926), Броневского — «Ветряные мельницы» (1925) и «Дымы над городом» (1927). В произведениях этих поэтов основной становится тема обличения польской буржуазной действительности и капиталистического мира в целом, прославления революционной борьбы пролетариата. Художественные решения общих задач, которые давались пролетарскими поэтами, зависели, естественно, от масштаба и характера дарования, от различий в представлениях о целях и возможностях пролетарской поэзии. Поэзия В. Вандурского (1891–1934) и Ст. Р. Станде (1897–1937) представляла собой вариант советского Пролеткульта. Они ограничивали свои цели созданием агитационно-пропагандистских произведений на актуальные политические темы, предназначенных для массовой рабочей аудитории. Попыткой политической агитации художественными средствами был рабочий театр («Сцена Роботнича») в Лодзи, основанный Вандурским в 1923 г. После представления пьесы Вандурского «Смерть на груше» (1925), в которой драматург попытался использовать традиции народного ярмарочного театра для изображения современных политических событий, театр был закрыт полицией. В. Вандурский (в 1928 г.) и С. Р. Станде (в 1931 г.) вынуждены были эмигрировать в Советский Союз, где занимались литературным трудом (в 1929–1931 гг. Вандурский руководил польским театром в Киеве), были арестованы и расстреляны (как и Я. Гемпель, и многие другие польские коммунисты).

Трудно однозначно оценить деятельность польских пролетарских писателей, особенно в перспективе трагической гибели большинства из них в Советском Союзе в 30-е гг. С одной стороны, их творчество выдвигало новую проблематику, привлекало внимание к нуждам обездоленных слоев, рисовало революционную перспективу общественного развития, объективно способствуя демократизации страны. Тем самым обогащалась палитра литературы, особенно в произведениях В. Броневского, творчество которого вырастало из национальных культурных традиций, которому всегда было чуждо ограничение задач творчества утилитарными агитационно-пропагандистскими целями. С другой стороны, программа строительства польской пролетарской культуры складывалась под воздействием советских пролеткультовских, а затем и более поздних сектантских и догматических концепций, уходя-

щих своими корнями в Пролеткульт, и фактически вела к ликвидации традиций национальной культуры.

Крупнейшим представителем революционной поэзии был Владислав Броневский (1897–1962), вчерашний легионер, участник польско-советской войны 1920 г. в рядах польской армии, награжденный боевыми орденами. Уже в стихах первых сборников и еще более в произведениях конца 20-х гг. (вошедших в сборник «Печаль и песня», 1932) Броневский отверг противопоставление публицистической поэзии лирике, которое проводилось его соратниками. Броневскому всегда были присущи многообразные лирические связи с действительностью — поэтому ему были дороги, по его словам, и «поэзия борьбы» Маяковского («Я поднимаю над шествием вашим знамена красные слов»), и есенинская «лазейка в область трагизма» («Я — кружащий ветер непогоды, я — листок, что затерялся в буре»).

Поэзия Броневского явилась примером соединения новаторского содержания с умением использовать отечественную поэтическую традицию, прежде всего романтическую, сформировавшую читательское восприятие. В прямом родстве с романтической поэзией у него находится образ поэта — резко и сильно выраженное лирическое «я» («Меня сжигают мои слова» — «О себе самом»). Это не помешало поэту создать яркие портреты исторических героев революции и своих современников во многих известных, ставших хрестоматийными стихотворениях — «На смерть революционера», «Элегия на смерть Людвика Варыньского», «Луна с Павьей улицы», «Товарищу по камере» и др.

Броневский широко использовал традиционные романтические образы для выражения революционного чувства, объединяющего поэта с массами:

В сердце своем ты печаль погаси,  
кровь и огонь в своем сердце неси,  
слово для песни в огне родилось,  
искрой падет твоя песня на Лодзь.

(«Лодзь». ПЕРЕВОД М. ЖИВОВА)

Многие свои стихи поэт слышал как песни, он и называл их песнями. Тем самым он возвращал понятию поэзии значение, которое оно имело в эпоху романтизма, особенно той части поэзии, которая была связана с фольклорными истоками. Он заботился

о мелодичности, ритме и рифме стиха, использовал присущие народной песне параллелизмы, композиционные повторы, кольцевое построение. Присущи Броневскому и другие нововведения в области формы: «ораторско-агитационная» интонация, введение тонического стиха, широкое применение ассонанса, смелые поэтические гиперболы, энергичная ораторская фраза. Броневский сделал достоянием польской поэзии современную политическую лексику, мастерски использовал в своих стихах язык газет, листовок, рабочих собраний и митингов. Стихи Броневского с энтузиазмом принимались рабочей аудиторией, популярны они были также в кругах левой интеллигенции.

Активность лирического начала и романтическая напряженность в поэзии Броневского неоднократно вызывали упреки ортодоксальных марксистских критиков, которые усматривали в этом эгоизм и индивидуализм. «Броневский — лирик высокого эмоционального напряжения. В этом его сила и слабость. Чрезмерный лиризм, переходящий в эгоизм, тормозит перерождение его революционной поэзии в пролетарскую»<sup>21</sup>, — писал В. Вандурский в 1932 г., называя Броневского «попутчиком» пролетарской литературы.

Из представителей нового поэтического поколения состояла литературная группа молодых поэтов «Квадрига», сплотившихся вокруг одноименного журнала (1927–1931). В нее входили С. Р. Добровольский, Л. Шенвальд, А. Малишевский, К. И. Галчиньский, В. Себыла, С. Флюковский, В. Слободник и др. Идеино-художественная программа группы ограничивалась достаточно неопределенными лозунгами «общественного искусства и демократии», «поэзии труда». Поэты «Квадриги» выступали как против «Скамандра», обвинявшегося ими в «безыдейности, неинтеллектуальном витализме и биологизме», так и против «эстетизма» «Авангарда». Впрочем, в их поэтической практике использовались художественные средства, характерные и для поэзии «Скамандра», и для творчества авангардистов. «Квадрига» оказалась объединением непрочным, как и многие другие группы. Издав свои первые сборники стихов в рамках объединения, поэты дальше пошли каждый своим путем. С польскими коммунистами связал свою судьбу Шенвальд, левой социалистической ориентации последовательно придерживались Добровольский, Слободник и др., талантливейший Галчиньский попал на какое-то время под опеку польских националистов, которые хотели превратить поэта в знамя польского национализма и католицизма (чего им не удалось сделать).

Для Константы Ильдефонса Галчиньского (1905–1953) не существовало альтернативы между «Скамандром» и «Авангардом». Опираясь на достижения предшественников, он создал оригинальный поэтический стиль, в котором сочетаются элементы лирики, юмора, иронии, гротеска. В 1929 г. Галчиньский опубликовал в «Квадриге» сатирическую поэму «Конец света». Пародируя апокалиптические видения поэтов-катастрофистов, он высмеял в ней весь окружающий мир, все политические партии и ориентации. Узнав о приближающейся катастрофе, жители Болоньи (где разворачивается действие) способны лишь организовать бесплодную демонстрацию протеста:

Шли монахи, гуляки,  
 полицейские, воры,  
 шулера и филеры,  
 некий чревоещатель,  
 депутатский приятель,  
 а за ними актеры,  
 и раввины с аббатом,  
 и архангел с рогатым.  
 Короче, уйма народа  
 и гвалт, как во время драки.  
 А впереди похода  
 ректор верхом на хряке.  
 Шли коммунисты с догмами.  
 Шли анархисты с бомбами.

(ПЕРЕВОД А. ГЕЛЕСКУЛА)

В последующем творчестве спасения от политического цинизма Галчиньский искал в мире простых человеческих чувств (сб. «Поэтические произведения», 1937). Высмеивая в сатирических стихотворениях «польских дней абсурд ужасный» («Аннинские ночи»), все политические партии и ориентации, он противопоставлял им простые житейские радости и чувства, «простейшие вещи: мясо, дрова, хлеб» («Песня херувимов»).

Плевать мне на коммуно, эндеков и санацію.  
 Спасет поэта в этой ситуации  
 Святой поэзии неугомонный ритм,  
 который чувства к звездам воспарит, —

писал поэт («Ножки музе целую»). В его стихах часты такие самоопределения, как «фокусник», «чародей», «маг», «шут», «шарлатан». Галчинский стремился высмеять, оглупить, довести до абсурда все то, что не входит в круг, освещаемый уютной домашней лампой, и опоэтизировать, возвысить, заколдовать словом бытовую повседневность:

Моя поэзия — простые чудеса,  
страна, где летом  
старый кот дремлет под форточкой  
на парапете.

(«О МОЕЙ ПОЭЗИИ»)

«Простые чудеса», непосредственность образности и чувств, ненавязчивая ироническая интонация, оригинальная музыкально-ритмическая организованность стиха определили неповторимый поэтический стиль Галчинского и завоевали популярность у читателя.

В 30-е гг. не прекратились, но потеряли актуальность споры о путях развития поэзии между приверженцами классического типа стиха и авангардистами, стремившимися к разрушению традиционной поэтической образности. Попытка продолжать в теории и практике линию «Авангарда» 20-х гг., линию самоцельного художественного эксперимента, предпринятая Ялю Куреком (1904–1983) в издаваемом им журнале «Линия» (Краков, 1931–1933), успеха не имела. После выхода пяти номеров журнал прекратил свое существование.

Поэтической зрелостью были отмечены новые книги Ю. Тувима «Цыганская библия» (1933) и «Пылающая сущность» (1936). Одна из сквозных тем его поэзии — раскрытие мещанского способа мышления, которое способствует фашизации страны («Мещане», 1934, и др.). Свойственный Тувиму интерес к поэтическому слову приводит его к поискам корней и истории слова, пристально изучаемого им как первоэлемент поэзии и главное звено национальной поэтической традиции. К наиболее известным произведениям поэта относится виртуозная «словотворческая фантазия» «Зелень» (сб. «Пылающая сущность»), своего рода манифест, прославляющий польскую речь («Вот мой дом — стиха стены четыре на полях родного Словополя»). Много и плодотворно поэт работал над переводами из русской поэ-

зии, в 1937 г. вышла книга его великолепных переводов из Пушкина — «Лютня Пушкина».

В то же время в злободневной политической сатире поэт язвительно обличал приход к власти немецких фашистов, польскую правящую клику («Ярмарка рифм», 1934). Высшее достижение политической сатиры Тувима — запрещенная цензурой гротескная поэма «Бал в опере» (1936) — резкий памфлет на жизнь правящей пресыщенной «элиты», которой противопоставлены люди труда.

Для поэзии 30-х гг. в целом характерно — по сравнению с предшествующим периодом — переключение внимания многих художников с вопросов формальных на вопросы, связанные с социально-политической действительностью. Так, в период подъема массового движения 30-х гг. в творчестве Ю. Пшибоса мы встречаем смелую демонстрацию солидарности с борьбой пролетариата и крестьянства (сб. «Уравнение сердца», 1938). Например, в стихотворении «Конец каникул» (1934) поэт выступает против кровавого усмирения полицией крестьянских волнений в Жешовском воеводстве («Проклятьем отчаяния жжет меня память жертв»).

Примером заострения общественного содержания поэзии может служить и творчество А. Слонимского (сб. стихов «Окно без решеток», 1935). В его произведениях 30-х гг. («Сожжение зерна», «Мать Европа», «Документ эпохи», «Звездная ночь» и др.) критика болезненных проявлений общественной жизни (последствия экономического кризиса, угроза фашизма) сочеталась с нотами растерянности и скептицизма.

Сочетание неприятия действительности с настроениями горечи и отчаяния наблюдается в 30-е гг. и у других поэтов. Некоторые из них демонстративно уходят в область поэзии «чистых переживаний». Это характерно, например, для ранних стихов Мечислава Яструна (1903–1983), созданных в основном на принципах поэтики символистского склада. Произведения Яструна, вошедшие в сборники «Встреча во времени» (1929), «Иная юность» (1933), «Неостывшая история» (1935), «Поток и молчание» (1937), насыщены этико-философской проблематикой, символикой, подчас трудной для восприятия.

Далеко от канонов «Авангарда» 20-х гг. ушло творчество поэтов так называемого «Второго авангарда», объединившего в 30-е гг. две группы поэтов: люблинскую и виленскую. Наиболее талантливым поэтом люблинской группы был Юзеф

Чехович (1903–1939), отбросивший конструктивистские принципы «Первого авангарда», его исключительное увлечение урбанистическими мотивами. Творчество Чеховича, издавшего несколько сборников стихов («Камень», 1927; «день как все дни», 1930; «баллада с той стороны», 1932; «в молнии», 1934; «ничего больше», 1936; «человеческий голос», 1939), развивалось от формальных поисков в духе авангардизма ко все более острому видению мира, к поэтике все более ясной и выразительной. Как и поэты «Звротницы», Чехович отказывался от непосредственного лирического выражения и, считая задачей поэзии переложение языка чувств на язык образов, широко использовал такие приемы авангардистской поэзии, как разветвленная метафора и эллипс. Но интеллектуальной конструкции, логической и рационалистической структуре стиха краковских «авангардистов» с его ритмичностью и антимузыкальностью Чехович противопоставил гармоническое сочетание поэтических образов, ритмики и музыки стиха, вызывающее определенное лирическое настроение. С особенной теплотой воссоздавал Чехович атмосферу польской провинции: деревень, местечек, маленьких тихих городков, польских пейзажей. В поэзии Чеховича, особенно в конце 30-х гг., отчетливо проявилось и предчувствие неизбежной ломки старого мира.

Группа виленских поэтов издавала в 1931–1934 гг. (с перерывами) ежемесячный журнал «Жагары». Их объединяло прежде всего ощущение угрозы человеческой цивилизации, рождавшееся под влиянием нарастания тревожных исторических событий 30-х гг. Общими были и такие элементы поэтического стиля, как эпичность, склонность к сказочной фантастике, увлечение экзотикой.

Катастрофическая историософская концепция сильнее всего проявилась в поэзии Чеслава Милоша (1911–2004), автора сборников «Поэма о застывшем времени» (1933), «Три зимы» (1936). Ощущение кризиса культуры порождает у Милоша не только тревогу, но и стоицизм, философскую дистанцию по отношению к эмоциям времени, которым он противопоставляет классические традиции средиземноморской культуры.

Тревожная атмосфера эпохи преломилась в форме апокалиптических видений и предчувствий в фантастических поэмах, стихотворениях Ежи Загурского (1907–1964) и Александра Рымкевича (1913–1983). Некоторые поэты группы —

Теодор Буйницкий (1907–1944), Ежи Путрамент (1910–1986) и др. — были связаны с революционно настроенными кругами интеллигенции и сотрудничали с левыми журналами «Попросту» (1935–1936) и «Карта» (1936).

В 30-е гг. продолжались споры о специфике революционно-пролетарской поэзии. Поэт Мариан Чухновский ратовал за уничтожение «буржуазной рифмы» и «буржуазной тематики» и призывал к поискам «пролетарского поэтического шифра», критик Альфред Лашовский писал об «отживших реакционных ритмах», к которым «приучают» стремящиеся к «мнимой популярности» некоторые революционные поэты<sup>22</sup>. Напротив, известный марксистский критик Игнаций Фик (1904–1942) по-настоящему авангардным считал такое искусство, которое «стоит лицом к новым общественным проблемам». «Новое содержание, — писал он, — требует новых, не искажающих его средств выражения, и здесь открывается поле изобретательности в области художественной экспрессии»<sup>23</sup>.

Все более многочисленным в это время становится лагерь революционно-пролетарских поэтов. Поэт-коммунист Анджей Волица (1909–1940) издает сборники стихов «Молоты в ладонях» (1930), «Из каменного дома» (1936). Станислав Выгодский (1907–1992) публикует сборники «Призыв» (издан в 1933 г. в Москве на польском языке), «Хлеб насущный» (1934), «Стихия листвы» (1936). Леон Пастернак (1910–1969) дебютирует поэтическими книгами «Навстречу» (1935) и «Хмурый день» (1936). С коммунистических позиций выступает Люциан Шенвальд (1909–1944). Несколько сборников стихов издает Эдвард Шиманьский (1907–1943): «20 миллионов» (1932), «Жителям Марса» (1934), «Солнце на рельсах» (1937). В середине 30-х гг. примыкает к революционному лагерю в литературе Станислав Ришард Добровольский (1907–1985). Под его редакцией в 1937 г. выходит издаваемый по инициативе КПП журнал «Нова Квадрига».

Для революционно-пролетарской поэзии 30-х гг. характерно и расширение тематического диапазона. В ней нашли отражение различные аспекты социальной жизни страны, история революционного движения в Польше, международные политические события, грозные факты наступления фашизма в Европе, особенно борьба испанского народа против фашизма (стихотворения Броневского «No pasaran!» и «Честь и граната», Шенвальда «Пожелание», Пастернака «Мы с вами!», Э. Шиманьского «Пean в честь генерала Франко»). Одной из

ведущих тем становятся успехи социалистического строительства в СССР, которые рассматриваются как поддержка в собственной борьбе («Магнитогорск или разговор с Яном» Броневского, поэма Пастернака «Челюскин» и др.).

Преобладала в этой поэзии политическая лирика. Вместе с тем многие поэты обращались к сатире (Э. Шиманьский, С. Е. Лец, Л. Пастернак), к жанру поэмы (лирическая поэма Л. Шенвальда «Сцена у ручья» (1936) о юноше, ищущем путь в жизни; поэмы С.Р. Добровольского «Возвращение на Повислье» (1935) о рабочей Варшаве своего детства и «Яносик с Тарховой» (1937) — о легендарном герое крестьянского восстания).

В революционной поэзии доминировал могучий талант Броневского, имевшего множество последователей и подражателей, но это не исключало ее стилового многообразия. Так, в поисках формы, соответствующей новому содержанию, к классическим образцам обращался Шенвальд, выдвигая теорию «вливания нового вина в старые мехи». Молодые краковские поэты Лех Пивовар (1909–1939) и Юлиуш Вит (1901–1942) предприняли попытку поставить на службу революционному содержанию такие поэтические приемы, как эллипс и разветвленная метафора, которые считались монополией авангардистов.

Чрезвычайно широк в 30-е гг. диапазон поэзии Броневского. Наряду со злободневными политическими темами в его лирике большое место занимает тема родины (сборник стихов «Последний клич», 1938). Родная земля не стала еще свободной для всех, и мысли о ней рождают противоречивые чувства: *«наполнен и счастьем, и болью, я слов поднимаю войска»* («Мои похороны», перевод М. Светлова). Внутренний драматизм переживания звучит и в стихотворении «Родной город»: *«в сапогах и шинели походной я оттуда ушел на войну»* (перевод М. Петровых).

Когда над Польшей нависла угроза гитлеровского нашествия, Броневский первым забил в набат. В стихотворении «Оружье к бою» в апреле 1939 г. он писал:

Есть в отчизне неправдам счет,  
он чужою рукою не будет погашен.  
Но за родину кровь прольет  
каждый. Кровь сердца и песни нашей.\*

\* Здесь и далее, если не указан переводчик, перевод автора статьи.

**Проза.** Для прозы граница между периодом «Молодой Польши» и 20-ми гг. межвоенного двадцатилетия оказалась менее отчетливой, чем для поэзии. Это было связано, в частности, с тем, что в 20-е гг. в литературе продолжали активно действовать писатели старшего поколения (С. Жеромский, С. Реймонт, В. Оркан) и дебютировавшие в начале XX в. (З. Налковская, Ю. Каден-Бандровский, М. Домбровская, А. Струг) со своим уже сложившимся художественным почерком. Тем не менее граница эта все же существовала. Она прослеживается не только в новой тематике, выдвинутой временем, но и в отходе от характерного для предшествующего периода лирико-романтического пафоса в повествовании, в обращении писателей к биографизму, к «литературе факта».

Проза в 20-е гг. начинала с изображения событий Первой мировой войны, в итоге которой на политической карте Европы в 1918 г. вновь появилось польское государство. Благоприятные для Польши последствия войны, чему способствовали созданные Ю. Пилсудским добровольческие легионы (они участвовали в войне на стороне Германии и Австро-Венгрии), победа в польско-советской войне 1920 г. не заслонили, однако, для польских писателей трагизма войны, бессмысленности гибели миллионов людей. К тому же участвовавшие в Первой мировой войне поляки, в том числе писатели, часто оказывались по разные стороны фронта как граждане разных стран, воевавших между собой.

Одним из наиболее ярких произведений военной темы явился роман А. Струга о польских легионах «Награда за верную службу» (1921) — польский вариант европейского романа о «потерянном поколении». Роман Струга построен как дневник молодого, во многом наивного шестнадцатилетнего улана. Такой прием позволил писателю дистанцироваться от восторженных суждений героя о патриотических целях войны и Коменданте (Пилсудском). Струг продолжил военную тему и в ряде последующих своих произведений («Могила неизвестного солдата», 1922, и др.), в которых усиливаются характерные для западноевропейской литературы о мировой войне пацифистские ноты, поначалу слабо звучащие в польской прозе, поскольку в обществе сильна была эйфория обретения Польшей независимости. Наиболее значительным произведением пацифистского течения в польской прозе о Первой мировой войне стал роман-трилогия Струга «Желтый крест», 1933 (желтым крестом немцы обозна-

чали бомбы с ипритом), сильный своим гуманистическим антивоенным пафосом, разоблачением бессмысленности и преступности империалистической войны, изображением широкой панорамы событий — не столько батальных сцен, сколько закулисных механизмов войны (финансирование военных действий, соперничество штабов и разведок).

Писательская манера Струга сформировалась под влиянием эстетических представлений, господствовавших в период «Молодой Польши». Для его произведений характерны экспрессионистический стиль, необычные душевные состояния героев, склонность к сенсационной подаче изображаемых событий.

В романе Станислава Рембека (1901–1985) «Наган» о польско-советской войне тоже отсутствует героика (которой можно было бы ожидать, поскольку польское войско отразило тогда наступление Красной армии). Война показана в нем как роковое зло. Это не только окопная грязь, боль, кровь и смерть — война необратимо деформирует психику человека, ожесточает людей и разрушает человеческие связи. Не случайно герой романа поручик Помяновский кончает жизнь самоубийством.

Уже в начале 20-х гг. в прозе находит отражение общественно-политическая ситуация в стране, возникшая после образования независимого государства. На первый план выступает реалистический социально-политический роман, в котором индивидуальные судьбы героев тесно переплетаются с конфликтами послевоенной действительности, оцениваемой весьма критически.

Деморализация вчерашних самоотверженных борцов за независимость страны, пришедших к власти, с горечью показана в романе Зофьи Налковской (1884–1954) «Роман Терезы Геннерт» (1923). «В обретенной независимой отчизне, — замечала писательница, — сохранились без изменения позорные учреждения царизма — жандармерия, полиция, шпики». Процветают в стране лишь коррумпированные чиновники, спекулянты, карьеристы, военная элита. Один из героев романа полковник Омский, любовник и убийца Терезы Геннерт, представляет собой культивировавшийся в польской националистической военно-политической среде зловещий тип солдата, преданного властям и способного на жестокие поступки. Роман Налковской отличается мастерской композицией, «погружением в психику» героев, разнообразием представленных точек зрения на события.

Изображение общественных конфликтов соединено с глубоким психологическим анализом современника и в романе «Недобрая любовь» (1928). Главная тема романа, по определению самой писательницы, «изменение характеров в зависимости от изменений в их отношениях». В нем описана история «недоброй», фатальной любви Павла Близбора вначале к своей жене, милой и обаятельной Агнешке, а затем к чужой жене, неприемной и спокойной Ренате, в которой пробуждается бурный темперамент. История этой страсти рассказана с тончайшими наблюдениями над психикой героев, с размышлениями писательницы (она же повествователь, близкий героям романа) о зависимости характера и судеб от внешних обстоятельств, о значении среды для формирования психологического и нравственного облика человека. Но любовная интрига — лишь один слой романа. Одна из пронизывающих его идей — это измена власть имущих в новой Польше демократическим и освободительным идеалам своей молодости. Отец Агнешки, сановник-министр Мельхиор Валевич когда-то был сторонником польской социалистической партии. Раньше его «глубоко волновали судьбы людей, попавших в тюрьму за свою идейную деятельность». Теперь же, «при новой конъюнктуре его любимые лозунги стали вдруг противными и бессмысленными. Да, теперь другие, новые люди сидели по тюрьмам».

Создавая панораму общественно-политической жизни и быта восточной польской провинции (хорошо известных писательнице по жизни в Гродно, где она провела несколько лет) в сценах раутов, пикников, экскурсий и т.п., Налковская показала процесс единения польских земельных магнатов на «кресах» и представителей центральной власти — правительства, жандармерии, армии. Паразитирующий образ жизни этих «сливок общества» Налковская с острой иронией обнажила на примере графини Осенецкой, которая не уставала повторять, что «мужика надо бить, когда он провинится, его надо держать в напряжении и страхе — тогда он будет послушным...»

Налковская всегда стремилась постичь законы художественного творчества, изучая произведения многих отечественных и зарубежных писателей (из русских — в первую очередь Достоевского). В середине 20-х гг. она писала о тенденции в литературе: «Ошибкой конструкции является высказывание каких-либо социальных и политических положений либо моральных лозунгов иным путем, нежели через сам подход к теме.

В выборе точки зрения, в выборе позиции достаточно проверяется мировоззрение автора. Не нужно ничего добавлять от себя, хотеть непременно что-то доказывать; вполне достаточно самого тона, стиля, соотношения света и тени — они не подведут»<sup>24</sup>.

Романы Налковской критика разных лет и ориентации по праву располагала в ряду произведений таких известных европейских писателей, как А. Барбюс, Ж. Дюамель, А. Цвейг, Э.М. Ремарк, Т. Манн.

Беспринципная борьба за власть в независимой Польше — тема романа Юлиуша Кадена-Бандровского (1885–1944) «Генерал Барч» (1922). В нем автор хлестко определил настроение в новой Польше: «радость от обретения собственной мусорной свалки». Субъективный авторский замысел сводился к попытке обосновать политические притязания Пилсудского и его окружения, рвавшегося к безраздельной власти в стране. Однако незаурядный реалистический талант писателя, отдавшего также дань натуралистической и экспрессионистической манере, позволил ему во многих сценах романа показать кулисы и механизмы циничной политики верхов, зло высмеять интриги, неспособность ППС и буржуазных партий к управлению страной.

В романе «Черные крылья» (1926), написанном накануне переворота Пилсудского, писатель пытался обосновать миссию приверженцев Пилсудского, призванных якобы разрешить конфликт между трудом и капиталом (показанный в романе на примере Домбровского угольного бассейна). Псевдореволюционная фразеология романа прозвучала неубедительно. Но тем не менее книга стала ярким свидетельством острых классовых и политических противоречий в польском обществе, содержала показ бунта польских шахтеров против иностранного и польского капитала, политического банкротства социалистических лидеров.

Каден-Бандровский был активнейшим политическим и культурным деятелем, генеральным секретарем организованной при его участии в 1933 г. Польской академии литературы, ведущим публицистом официальной «Газеты польской», директором театров, представителем польской официальной культуры на международных конгрессах и съездах.

Для широких кругов общества моральным авторитетом продолжал оставаться С. Жеромский. Во многих публицистических выступлениях того времени («Снобизм и прогресс»,

1923; «Бичи из песка»<sup>25</sup>, 1925, и др.) Жеромский формулировал свой идеал общественного устройства Польши. Он сравнивал его с устройством послеоктябрьской России с тем, чтобы превзойти его, но в итоге вынужден был признать, что «все стало иначе, чем я представлял себе в своих мечтах» (рассказ «Ошибка», 1925).

Роман С. Жеромского «Канун весны» (1924) явился наиболее ярким художественным отражением противоречий в послевоенной Польше и свидетельством перелома в сознании творческой интеллигенции. В этом романе писатель описал политическую неразбериху польской жизни первых лет независимости, нерешенные социальные проблемы, разные общественные позиции на примере судьбы главного героя романа. Цезарий Барыка, польский юноша, вернувшийся из охваченной хаосом революционной России в новую Польшу, мечтал увидеть процветающую счастливую страну «стеклянных домов», а застал роскошь верхов и нищету низов, полицейский террор и безработицу. В размышлениях героя и его поступках — в заключительной сцене романа Барыка идет в рядах рабочей демонстрации — отразились напряженные идейные искания писателя\*.

«Канун весны» оказал влияние на настроения интеллигенции, содействуя росту радикальных стремлений значительной ее части. Польская реакция злобно нападала на Жеромского, обвиняла его в симпатиях к большевизму, марксистские же критики упрекали писателя в искаженном показе революции в России, хотя наиболее проницательные из них, противопоставляя идеализму писателя «борьбу классов», верно интерпретировали роман (Юлиан Брун-Бронович в брошюре «Трагедия ошибок Стефана Жеромского», 1926).

Современные польские исследователи отмечают полифоничность и дискуссионность романа, близость повествовательной манеры Жеромского Достоевскому — у обоих писателей выступает «множественность равноправных сознаний» (Генрик Маркевич).

Не нашел себя в новой Польше и герой романа А. Струга «Поколение Марека Свида» (1925) — разочарованный в действительности интеллигент, бывший участник боев за свободу Польши в легионах Пилсудского. Оценка Стругом послевоен-

\* В 2001 г. по роману снят фильм (режиссер Филип Байон).

ной действительности во многом близка к критическим обобщениям «Кануна весны». Критике капиталистических отношений, международного капитала, эксплуатации наемного труда посвящены романы Струга «Деньги» (1924), «Фортуна кассира Спеванкевича» (1928), написанные в манере экспрессионистического гротеска, и др.

В традициях Жеромского и критического реализма XIX в. написаны и гуманистические рассказы сборника «Люди оттуда» (1925) Марии Домбrowsкой (1892–1965). В книге о нищенском существовании батраков в польской деревне писательница создала привлекательные образы простых людей, по-своему духовно богатых, любящих и страдающих. Демократический гуманизм Домбrowsкой положил начало весьма важной линии в развитии межвоенной прозы, позднее, в 30-е гг., выдвинувшей как одну из главных тему бедствий польской деревни.

Польская социально-политическая проза 20-х гг., показав конфликты послевоенного времени, ставила важные вопросы жизни страны: какое будущее ожидает Польшу, как разрешить острые социальные проблемы? Но уверенного ответа на эти вопросы не было.

После 1926 г., когда правительство повело наступление на остатки парламентских свобод, часть литераторов поддержала авторитарные методы правления Пилсудского, проводимую им политику «санации» («очистения») и бескомпромиссную борьбу с политическими противниками. В романе Кадена-Бандровского «Матеуш Бигда» (1933) при наличии метких и злых наблюдений над современной жизнью в карикатурно-пасквильной манере изображены лидеры оппозиционных партий.

Многие писатели печатаются в официозных общественно-литературных журналах «Пион» (1933–1939), «Дрога» (1922–1937), которые все же отличались большей идеологической толерантностью по сравнению с еженедельником «национальных демократов» — «Просто з мосту» (1935–1939), пропагандировавшим идеи национализма, нападавшим на левую и либеральную интеллигенцию.

В 30-е гг. складывается течение католической литературы, ранее бывшей синонимом художественной второразрядности. Речь идет не о религиозной литературе костела, а о творчестве писателей, выступавших с позиций религиозно-философского миропонимания. Ежеквартальный журнал «Verbum» (1934–1939), объединявший светских католиков, пропагандировал

идеи неотомизма и персонализма, выступая за синтез разума и веры, за развитие культуры на основе христианской философии, за активную борьбу с проявлениями общественного зла. Наиболее яркой представительницей католической прозы была Зофья Коссака-Щуцкая (1890–1968). Цикл ее исторических романов («Золотая вольность», 1928; «Крестonosцы», 1935, и др.), созданных под влиянием красочно-живой повествовательной манеры Сенкевича, воссоздавал правдивые картины жизни, политику, обычаи и нравы давних времен, но ее историко-политическая концепция была основана на признании неизменной правоты и благодетельной роли церкви, обусловленности событий волею провидения.

В русле католической литературы начинал свой творческий путь Ежи Анджеевский (1909–1983). Герой его первого романа «Покой сердца» (1938), католический ксендз, ищет и находит моральную опору в вере в Бога.

Значительный вклад в защиту лучших традиций польской культуры от нападков реакционеров и клерикалов внес Т. Бой-Желеньский, который боролся в разных областях общественной и культурной жизни за рационалистическое мышление. В публицистических работах он смело разоблачал консерватизм, ханжество и фанатизм церковников, выступал против умственного застоя, отживших норм и обычаев («Консистерские девицы», 1929; «Ад женщин», 1930; «Наши оккупанты», 1932, и др.). В его историко-литературных работах о Мицкевиче («Бронзиршовики», 1930), Фредро, Жмиховской и других авторах ценна острая критика тех тенденций традиционного литературоведения, которые выражались в приглаживании облика писателей прошлого, замалчивании противоречий. Бой был и блестящим театральным критиком. Десять томов его театральных рецензий под общим названием «Флирт с Мельпоменой» (выходили с 1920 по 1932 г.) и несколько других книг о театре явились своеобразной хроникой быта и нравов эпохи. Бой мастерски перевел на польский язык около 100 томов классических произведений французской литературы (Рабле, Вийон, Монтень, Мольер, Монтескье, Руссо, Дидро, Бомарше, Стендаль, Мериме, Бальзак, Пруст и др.), составивших так называемую «Библиотеку Боя».

В проводимой Бой-Желеньским кампании за равные с мужчинами права женщин во всех сферах жизни, в том числе эротической, активное участие приняла писательница и публицист-

ка Ирена Кшвицкая (1899–1994), автор романов «Первая кровь» (1930), «Борьба с любовью» и «Победоносное одиночество» (цикл «Женщина ищет себя», 1935) и др. Кшвицкая и ряд других писательниц (З. Налковская, М. Кунцевич, П. Гоявичинская, Х. Богушевская, В. Мельцер, Э. Наглерова и др.), выступившие в 30-е гг. с произведениями разного художественного уровня на тему взаимоотношения полов, создали феномен «женской прозы». Центральные ее проблемы — роль женщины в общественной и личной жизни, специфика женской психики, женское одиночество.

В борьбе против обскурантизма особое общественное значение приобретали обращение к многовековой культурной традиции, напоминания о созданных человечеством сокровищах ума и красоты. Этому посвятил свою литературную деятельность Ян Парандовский (1895–1978), знаток и популяризатор античной культуры, прекрасный стилист, автор книг «Мифология» (1923), «Олимпийский диск» (1933), «Три знака Зодиака» (1938) и др. Парандовскому принадлежит также популярная повесть «Небо в огнях» (1936), описывающая духовный мир юноши, чье мировоззрение формируется в конфликте между религией и наукой.

В 30-е гг. многие литераторы стали терять веру в возможность рационального устройства общества и часто ограничивали свою задачу изображением безрадостных картин действительности либо вообще отказывались от широких обобщений, обращаясь к психологическим проблемам, абстрагированным от социальных конфликтов эпохи. Однако линия «социального» реализма в польской литературе не была прервана. Новая фаза его развития наступает с начала 30-х гг., в обстановке экономического кризиса в стране, наступления фашизма в Европе, урезания демократических свобод в Польше, идеологической поляризации творческой интеллигенции, попыток создания Народного антифашистского фронта. Такие писатели старшего поколения, как Струг (отказавшийся, в частности, от звания академика официальной Академии литературы), Налковская, Зегадлович и ряд других, поддерживают в 30-е гг. борьбу за Народный фронт. Появляются новые левые периодические издания: «Облице Дня» (1936), «Сигналы» (1933–1939), «Нова Квадрига» (1937), «Левар» (1933–1936), «Попросту», «Карта», «Дзенник Популярны» (1937) и др. Издания эти, преследуемые цензурой и полицией, способствовали радикализации

широких кругов интеллигенции и молодежи. Более широкое распространение получает советская литература. На польский язык были переведены: «Дело Артамоновых», «Детство», «В людях», «Мои университеты» М. Горького, «Поднятая целина» и «Тихий Дон» М. Шолохова, «Энергия» Ф. Гладкова, «Время, вперед!» В. Катаева, «Скутаревский» и «Барсуки» Л. Леонова, «День второй» И. Эренбурга, «Цусима» А. Новикова-Прибоя, «Петр I» А. Толстого, произведения В. Лидина, Б. Лавренева, Б. Пильняка и других писателей.

Одно из высших достижений польской реалистической прозы межвоенного периода и всего XX в. — четырехтомная эпопея Марии Домбrowsкой «Ночи и дни» (1931–1934). В этом обширном социально-бытовом полотне, охватывающем судьбы нескольких поколений небогатой шляхетской семьи, Домбrowsкая запечатлела целую эпоху польской истории с 1863 г. до начала Первой мировой войны, преобразование польского общества, дифференциацию шляхты и становление буржуазных отношений, формирование новой интеллигенции. В семейной саге Домбrowsкой создан образ польского дома — рядовой шляхетской усадьбы, хранительницы национальных традиций во времена неволи.

Роман «Ночи и дни», пронизанный гуманизмом, демократизмом, уважением к труду, отличается глубиной и детальностью психологических характеристик, исключительно богатым языком, лишенным, однако, каких-либо стилистических красот. Он наследовал и развивал лучшие традиции реализма XIX в., прежде всего — Б. Пруса и Э. Ожешко. Как и произведения великих предшественников Домбrowsкой, ее роман вышел за национальные рамки, выполнив важную функцию свидетельства о польской жизни. Но эпопея Домбrowsкой скорее завершала предшествующий период развития польской реалистической прозы, чем открывала для нее новые пути.

В 30-е гг. творчество большинства писателей-реалистов находилось в своеобразной оппозиции к «школе» Жеромского, к социально-политическому роману предшествующего десятилетия. Это выражалось в отказе от панорамного, синтетического изображения действительности, от обобщений большой художественной значимости, от предостережений и предвидений будущего. Тем не менее проза «малого реализма» при всей ее ограниченности играла важную роль в освоении литературой социальной проблематики, как, например, романы Поли

Гоявичиньской (1896–1963) «Девушки из Новолипок» (1935) и «Райская яблоня» (1937) о жизни девочек-подростков с улицы варшавской бедноты. Их мечты о любви, стремления изменить свою убогую жизнь наивны и неосуществимы. Беспросветной жизни «маленьких людей» был посвящен и роман Гоявичиньской «Огненные столбы» (1938), в еще большей степени, чем диалогия, окрашенный пессимистическим настроением.

К отражению в прозе жизни общественных низов призывала близкая теории «литературы факта» программа литературной группы «Предместье» (1933–1937). В нее входили многие писатели демократических взглядов (Хелена Богушевская, Ежи Корнацкий, Галина Гурская, Зофья Налковская, Густав Морчинек, Бруно Шульц, Адольф Рудницкий и др.). Программа «Предместья» призывала «сосредоточить прожектор внимания и таланта на жизни пролетариата в Польше», на жизни городских низов, обитателей окраин, безработных, на судьбах национальных меньшинств в Польше. Члены объединения выдвигали в качестве творческого образца социальный роман Золя и Пруса («Форпост»). Программу «Предместья» можно соотнести с возникшими ранее французским популизмом, немецкой «Neue Sachlichkeit», русским «ЛЕФом» и «Новым ЛЕФом». В «Предместье» родилась также идея «коллективного творчества», которая, впрочем, не была последовательно реализована. Группа издала два сборника рассказов, очерков и репортажей: «Предместье» (1934) и «Первое мая» (1934), а также семь книг отдельных авторов.

Идеи «Предместья» довольно последовательно осуществлялись в творчестве Хелены Богушевской (1886–1978), начиная с ее первой книги «Мир слепых» (1932) — описания жизни слепых детей в интернате. В сборнике рассказов «Эти люди» (1933), тематически связанных между собой, Богушевская рисует трудную жизнь безработных с варшавских окраин. Известность получил ее психологический роман «Вся жизнь Сабины» (1934). Его героиня, тяжело больная женщина средних лет, в последние месяцы жизни переживает в своей памяти эпизоды безрадостного существования, наиболее яркими вехами которого были перемена квартир да покупка новых платьев.

Реализацией программы «Предместья» являются и повести «Везут кирпич» (1935) и «Висла» (1936), написанные Богушевской в соавторстве с Ежи Корнацким. Это своего рода социологическое исследование быта и психики представителей

определенной социальной среды, тех, кто населяет узкие улочки и смрадные переулки предместий: рабочих и поденщиков, лавочников, чиновников, ремесленников, домашней прислуги. В основе его лежит глубокое и тщательно документированное знание авторами жизни своих героев.

Творческую практику «Предместья» характеризовали противоречивые тенденции. Изображая нищету и темное существование трудящихся, писатели группы продолжали традиции критического реализма, но их творческие установки не были рассчитаны ни на создание широкой панорамы действительности, ни на углубленно-философскую ее интерпретацию, таили в себе опасность натуралистических тенденций, сведения художественной задачи к объективистскому изложению фактов «которые говорят сами за себя». На это обратила внимание левая критика, это почувствовали со временем и сами писатели. Так, попыткой выйти за рамки программы «Предместья» и показать широкую картину современности явился четырехтомный романный цикл «Полонез» (1936–1939) Богушевской и Корнацкого, показывавший разложение правящей верхушки, ведущей страну к национальной катастрофе, деятельность гитлеровской агентуры в Польше, идейную дезориентацию и растерянность части польской интеллигенции.

Показательную эволюцию претерпевает творчество Галины Гурской (1898–1942). От надежд на исцеление больного общества с помощью филантропической деятельности, проявившихся в ее первых книгах о жизни беспризорников, в цикле «Барак горит» («Тупики», 1937; «Бегство», 1938) писательница приходит к мысли, что просто сочувствие, филантропия, разного рода социальные полумеры бессильны справиться с океаном нищеты.

С группой «Предместье» связано в 30-е гг. и творчество Густава Морчиньки (1891–1964), «певца Силезии», посвятившего этому краю свои многочисленные произведения о жизни местных шахтеров. Действие принесшего писателю известность романа «Вырубленный штрек» (1931–1932) происходит накануне Первой мировой войны. В нем описано сопротивление жителей Силезии национальному гнету. Морчинек искренне и глубоко сочувствует своим героям, оперируя при этом морально-абстрактными категориями добра и зла, совести, порядочности и т.п. Например, в романе «Вывороченные камни» (1937), посвященном детям шахтеров и безработных,

вечно полуголодным, рано познавшим нищету подросткам, вынужденным воровать и заниматься контрабандой, братья за любую работу и бросать учебу, речь идет преимущественно о проблеме нравственного их воспитания, привития им добрых человеческих чувств, честности, культурных навыков. Многие герои романа верят в то, что «должно прийти время, когда не будет безработицы и людских несчастий», но пути достижения справедливости для них неясны.

Отношение писателей «малого реализма» к перспективам общественного развития было в общем пессимистическим. Темной, забитой, невежественной, обреченной на медленное вымирание изображена, например, деревня в повести репортажного типа, с сильными элементами натуралистического подхода к действительности «Грипп свирепствует в Направе» (1934) Я. Курека. Надежд на будущее герои повести не питают. «Нас всегда били и будут бить», — говорят у Курека крестьяне.

Ян Виктор (1890–1967) в романе «Вербы над Сеной» (1933) изобразил тяжелую долю польских крестьян-эмигрантов, искавших на чужбине работы и хлеба, в романе «Вспашка паров» (1935) создал ужасающую картину темноты, голода и нищеты, отношений зависти, недоверия и ненависти, царящих в деревне, доведенной до отчаяния кризисом. Путь достижения социальной справедливости писатель видел в проповеди морали, в «христианском всепрощении».

Ревизию мифа о единстве интересов крестьянства и шляхты с революционно-пролетарских позиций предпринял Леон Кручковский (1900–1962) в историческом романе «Кордиан и хам» (1932). Рисуя жизнь крестьянства в Королевстве Польском накануне национально-освободительного восстания 1830 г., автор ставил проблему «двух родин», шляхетской и крестьянской. Художественная конструкция романа сложилась под влиянием теории «литературы факта». В его основу положены воспоминания сельского учителя Казимежа Дечиньского, который является главным героем романа, и другие исторические источники. Идейная и композиционная ось романа — конфликт между выразителем интересов крестьян Дечиньским и шляхтичами Чертковскими. Дечиньский отказывается принять участие в «восстании панов», врагами народа он считает не «москалей», а «угнетателей и притеснителей крестьянского люда».

Название романа полемично по отношению к романтической традиции изображения шляхетского революционного

движения. В драме «Кордиан» Ю. Словацкого шляхетский революционер Кордиан — фигура мятущаяся, но благородная и патетическая. «Кордиан» Кручковского, Фелюсь Чертковский, — герой отрицательный, нарочито приниженный по сравнению с «хамом», Казимежем Дечиньским.

В 1935 г. вышел роман Кручковского «Павлиньи перья», показывающий процесс расслоения крестьянства в галицийской деревне накануне Первой мировой войны. Как и «Кордиан и хам», роман уже своим названием вступал в полемику, на этот раз с «людоманией» — с распространенным в обществе и литературе снобистским восприятием «оригинальности» крестьянской культуры, с псевдодемократическим подходом к крестьянству как солидарному целому. Основная сюжетная линия в романе — борьба бедняков с богатеями за сохранение общественного пастбища и подавление бедняцкого бунта жандармами. Роман Кручковского разоблачал очередной национально-патриотический миф о «солидарности крестьянской массы», о «павлиньих перьях» (украшении праздничного крестьянского наряда) — устоявшемся в литературе символе единства крестьянского сословия. В своем социально-публицистическом романе «не о людях, а о проблемах», по словам писателя, Кручковский отказался от главного героя в пользу коллективного «героя-массы», что привело к композиционной распыленности романа и ослабило выразительность конфликта.

В 1937 г. Кручковский издал роман «Тенета», в котором анализировалась социальная и психологическая природа явлений, стимулирующих распространение фашизма. В романе прослежена судьба героя — безработного польского интеллигента Генрика Богдальского, податливого на фашистскую демагогию.

В 1934 г. повестью «Облик дня» дебютирует Ванда Василевская (1905–1964). Это повесть о становлении революционного сознания рабочего, который становится вожаком пролетарской молодежи, и его матери, которая из стремления помочь сыну приобщается к революционной борьбе. Повесть написана в экспрессивно-романтической манере (например, о герое говорится: «Он разжигает огонь. Разжигает пламя во мраке мира. факел, пылающий во тьме, пурпурную зарю перед слепнущими от слез глазами»<sup>26</sup>), которая приводит к отсутствию глубоких психологических мотивировок действий персонажей.

Сюжетно повесть близка «Матери» М. Горького, хотя сама Василевская писала о том, что ко времени создания своего произведения она не знала еще романа Горького и что родство двух матерей имеет не литературные, а жизненные корни<sup>27</sup>. В 1935 г. повесть была переведена на русский язык и привлекла внимание Горького, который отметил: «Очень хороша книга Ванды Василевской „Облик дня“»<sup>28</sup>.

Большее внимание психологической разработке образов, индивидуализации речи героев и даже ее стилизации в духе крестьянской лексики и синтаксиса писательница уделила в романе «Родина» (1935) о жизни крестьян без земли — батраков на фоне важнейших общественно-политических событий в Польше первой четверти XX в. В романе, написанном в натуралистической манере, звучит общий для революционной прозы 30-х гг. мотив противопоставления двух родин, крестьянской и шляхетской. Главный герой романа батрак Ян Кшисяк принимает участие в борьбе за национальное освобождение страны, подвергается преследованиям со стороны царских властей, избиению, едва избегает виселицы. Во время Первой мировой войны он помогает «польскому войску» — легионам Пилсудского в их войне сначала против русских войск, потом против австрийцев и германцев, надеясь на осуществление своей мечты о «мужицкой родине». Мечты, которой не суждено было сбыться и в независимой Польше.

В романе «Земля в ярме» (1938) Василевская дала картину непримиримого конфликта между крестьянами и помещиками в польской деревне 30-х гг. XX в. Земля, которая в отличие от батраков в «Родине», формально принадлежит крестьянам, на самом деле находится в ярме налогов, банковских долгов, произвола земельных магнатов, владеющих лучшими пашнями, лугами, лесами, озерами. Герой романа, как и в «Облике дня», — коллектив, на этот раз крестьянская масса, в которой зреет бунт против насилия. Доведенные до отчаяния крестьяне идут к ненавистному графскому замку и сжигают его.

О жизни сельского пролетариата, социальном расслоении деревни, паразитизме, моральной деградации шляхты рассказывают также романы Владислава Ковальского (1894–1958) «В Гжменцей» (1936), «Семья Мянговских» (1938); обнажение механизма эксплуатации рабочих, изображение безработицы, стачек, демонстраций, революционных выступлений трудящихся является главным содержанием романов Генри-

ка Джевецкого (1902–1937) «Кисловцы» (1934), Яна Бжозы (1900–1971) «Мы строим дом» (1938) и «Дети» (1936), Анджея Волицы (1909–1939) «Улица Огородова» (1938) и др.

Большинство этих произведений написано в репортажно-очерковой манере. В них сказалось увлечение писателей теорией «литературы факта» (в СССР ее пропагандировали левовцы). Столбовой дорогой пролетарского искусства считал ее «Месенчник Литерацки» (статьи А. Ставара, А. Вата). В 1930 г. редакция «Месенчника Литерацкего» организовала конкурс на репортаж. Институт общественного хозяйства предпринял публикацию «Воспоминаний безработных» (1933) и «Воспоминаний крестьян» (1935). Пролетарские прозаики использовали художественно необработанный документальный материал (отрывки из газет, книг, исторические источники и т.д.), вводили в образную ткань произведения публицистическое начало. Одностороннее увлечение «литературой факта», жанрами очерка и репортажа сужало возможности художественной прозы, что было отмечено в литературной критике (И. Фик и др.).

В 30-е гг. получает развитие и другой тип прозы — психологической. В большинстве случаев здесь вместо традиционной проблематики реализма «личность и общество» выдвигается проблема отношений «личности к личности», демонстрация отчужденного положения личности в обществе, лишающего ее права на гармоничное развитие.

Большим мастером утонченного психологического рисунка современного человека проявил себя в 30-е гг. Я. Ивашкевич. Как прозаик Ивашкевич начинал с поэтической прозы — с романов и повестей, часто с экзотической тематикой, написанных под влиянием стилистики «Молодой Польши»: «Бегство в Багдад» (1916, публикация — 1920), «Зенобия Пальмура» (1920), «Легенды и Деметер» (1921), «Вечер у Абдона» (1923), «Гилярий, сын бухгалтера» (1923). Сам писатель позднее называл их «стилистическими экзерсисами», но уже тогда он сформулировал свое творческое кредо, которое вложил в уста героя романа «Луна восходит» (1925) юноши Антония, решившего стать писателем: «Буду писать о повседневных вещах... Познать их, понять и выразить. Давать им... новую жизнь... Останавливать мгновенья жизни, размышлять над ними и продлевать их — вот моя задача». Много лет спустя в предисловии к своим «Избранным стихам» (1968) Ивашкевич писал о том, что всегда был верен этому девизу, и хотя с течением

времени осознал бессилие человека перед огромностью мира и времени, всегда «старался как можно больше познать, как можно больше выразить»<sup>29</sup>.

«Эрос и Танатос» — так называется книга Р. Пшибыльско-го, посвященная прозе Ивашкевича 1916–1938 гг.<sup>30</sup>. Любовь и смерть — сквозная тема творчества писателя, стремящегося «сказать еще что-то свое о любви и о смерти, — о двух орлах, парящих над тихой горной долиной»<sup>31</sup>. Эта тема нашла яркое воплощение в шедеврах польской новеллистики — рассказах Ивашкевича 30-х гг.: «Барышни из Волчигов» (1932), «Березняк» (1932)\*, «Мельница над Утратой» (1936).

Примером может быть рассказ «Барышни из Волчигов». Его герой Виктор Рубен приезжает в имение, где пятнадцать лет назад он был репетитором, любимцем сестер — юных барышень, чего он тогда не понимал и не ценил. Его тревожит память о прошлом, сожаление об упущенных возможностях. Попытка воссоздать прежнюю восторженную атмосферу флирта, повторить прежние слова и жесты, воскресить юность обречена на неудачу. Одна из сестер умерла, другие уже не способны, как и сам герой, к поэтическому и романтическому восприятию мира. Бег времени неумолим, нельзя вернуть прошлое, время и история изменили каждого из персонажей.

За, казалось бы, несложным сюжетом скрывается глубокая жизненная философия, воплощенная не в абстрактных формулах, а в живых образах, в мыслях и поведении героев, в деталях повседневной жизни. «Если говорить о средствах художественного выражения в моем творчестве, — писал Ивашкевич, — то более всего мне по душе максимальная простота. Простота фразы, простота описания. Я стремлюсь к тому, чтобы сквозь эту обыденность и простоту просвечивала глубина, подобно далекому пейзажу, виднеющемуся сквозь решетку балкона (...) Моим учителем здесь является Чехов, который именно с такой кажущейся легкостью достигает той прозрачности и глубины, о которых я и веду речь»<sup>32</sup>.

В еще большей степени, чем у Чехова, Ивашкевич учился у Л. Толстого, о личности и творчестве которого написал немало эссе, статей и заметок<sup>33</sup>. Толстовские инспирации встречаются уже в прозе польского писателя межвоенных лет. Героя

\* По этим рассказам А. Вайдой поставлены фильмы «Березняк» (1970), «Барышни из Волчигов» (1979).

своего романа «Блендомерские страсти» (1938) — писателя Тадеуша Замоило Ивашкевич наделил чертами Толстого. Подобно Толстому Замоило не выдерживает гнетущей семейной атмосферы, тайком от жены убегает из дома и в итоге умирает в заброшенной лесной сторожке. Но в отличие от Толстого Замоило переживает творческий кризис эстетствующего писателя.

Следы влияния толстовской философии истории можно увидеть в историческом романе Ивашкевича «Красные щиты» (1934) из эпохи польского средневековья. Центральная проблема романа, рассмотренная на примере судьбы князя Генриха Сандомирского (1135–1166) — выбор между активным действием и пассивно-созерцательной позицией, выше которых писатель ставит внутреннюю духовную жизнь. Одним из главных достоинств романа является пластичность и тонкость в изображении внутреннего мира человека.

Обращение к психологии современника внесло в польскую литературу много нового: аналитичность, исследование тающихся в человеке темных, разрушающих психику сил. Об этом свидетельствуют романы Марии Кунцевич (1897–1989) «Чужеземка» (1936)\*, в котором создан портрет одинокой женщины, чье сознание обременено разными комплексами, чувствами беспокойства и обиды, Михала Хороманьского (1904–1972) «Ревность и медицина» (1933), анализирующий отношения в любовном треугольнике.

Дебютанты 30-х гг., представители «поколения 1910» входили в литературу как правило с ощущением своего драматического бессилия перед жизнью, с отсутствием естественного, казалось бы, для молодости энтузиазма. «Молодость вовсе не обязательно должна быть такой уж радостной», — утверждает один из героев романа «Общая комната» (1932)\*\* рано умершего талантливого прозаика Збигнева Униловского (1909–1937). Для этого романа, как и для других произведений писателя, характерна атмосфера безысходности. В нем с большой дозой натурализма описано нищенское, не озаренное верой в какие-либо идеи существование студентов и начинающих литераторов. Роман автобиографического характера «Двадцать лет жизни» (I том — 1937) Униловский не закончил. В 1934 г. он

\* Кинофильм по роману — 1986 г. Режиссер Рышард Бер.

\*\* Кинофильм по роману — 1959 г. Режиссер — Войцех Ежи Хасс.

опубликовал беллетризованный репортаж «День рекрута» — памфлет на армию и применяемые в ней воспитательные методы. Книга была конфискована цензурой.

Абсурдность жизни людей, обреченных условиями своего существования на прозябание либо приспособившихся к жизни во имя мещанского благополучия, является главной темой довоенного творчества Адольфа Рудницкого (1912–1990). Он дебютировал повестью «Крысы» (1932), написанной не без влияния фрейдистской психологии, а в 1933 г. выступил с повестью «Солдаты», в которой разоблачались «воспитательные» методы в польской армии, унижавшие человеческое достоинство — муштра, пропаганда шовинизма и антисемитизма, требование слепого подчинения начальству, как правило ограниченному и тупому. Тема будней польской армии была продолжена Рудницким в книге «Опыты» (1939). Характерная черта прозы писателя — подача материала в форме непосредственной записи событий очевидцем-автором и его комментариев к ним. В повести «Нелюбимая» (1937) Рудницкий показал себя мастером психологического анализа самых интимных чувств, а в повести «Лето» (1938) запечатлел атмосферу модного дачного местечка, где отдыхают самодовольные мещане, снобы и сибариты, презрительно относящиеся к местным «туземцам» — еврейской и польской бедноте.

Выдающимся произведением психологического реализма этих лет явился социально-психологический роман З. Налковской «Граница» (1935). Герой романа Зенон Зембевич, вчерашний радикально настроенный студент, становится важным сановником, ответственным за расстрел рабочей демонстрации. Постоянные сделки с совестью приводят героя к катастрофе как в общественной, так и в личной жизни. Соблазненная и брошенная им дочь кухарки Юстина ослепляет Зенона кислотой, и он кончает жизнь самоубийством. Рисуя разные аспекты общественно-политической жизни в стране, преломленные в истории жизни и карьеры героя, Налковская размышляет о социальной и исторической обусловленности человеческих действий, намечает «границу» между обитателями «подвалов и бельэтажа», а также «границу» моральной ответственности личности за свои поступки и «границу» познаваемости мира и человеческой психики.

В межвоенные годы гораздо большее, чем прежде, внимание писателей стало привлекать субъективное восприятие мира

человеком. Огромную роль в поэтике стали играть интроспекция, внутренний монолог, поток сознания, а также всевозможные деформации оптики — гротеск, абсурд, пародия, которые постепенно стали восприниматься читателем столь же привычно, как в XIX в. классический реализм.

Это новаторство блестящим образом воплотилось в творчестве «великой троицы» — Виткевича, Шульца, Гомбровича. Разумеется, это очень разные писатели и объединяет их, пожалуй, лишь обостренное ощущение угрозы гибели бесспорных культурных ценностей и самого существования личности, угрозы, исходящей из потрясений XX в., таких как кровопролитные мировые войны и господство тоталитарных систем. Их творчество пронизано катастрофизмом.

В произведениях Виткевича преобладает гротеск, «метафорическая поэтика кошмара» (определение Ч. Милоша). Катастрофизм присущ всем романам Виткевича, представляющим собой своеобразную философскую прозу, напряжение которой, по замыслу автора, должно многократно усиливать введение рассуждающих героев. В «Прощании с осенью» (1927) мотив поступков художника-декадента, ищущего выход из общего умственного угасания, хаоса и безмерной скуки в извращенной эротике и наркотиках, сопряжен с убеждением героев и автора в неизбежности гибели европейской культуры. Эти проблемы находятся в центре внутренних монологов героев и бесконечных философских дискуссий, которые они ведут между собой. Действие романа происходит в конце XX в. в Польше, сотрясаемой революционными бунтами. В конце концов власть в стране захватывают «нивелисты», бывший поэт-«большевик» Сае-тан Темпе (позднее он появится в драме «Сапожники») становится комиссаром внутренних дел прокоммунистической республики, а главного героя романа, несостоявшегося художника Атаназия Базакбала, вознамерившегося убедить товарища Темпе в необходимости спасти личность от нивелировки, расстреливают по приказу русского инструктора.

Действие наиболее известного романа Виткевича «Ненасытимость» (1930) также происходит в Польше в конце XX в. (около 1990 г.). Страна, в которой в результате государственного переворота к власти приходит диктатор Коцмолухович (напоминающий Пилсудского), находится в состоянии упадка, правящая и интеллектуальная элиты погрязли в декадентстве, разнузданном эротизме и наркомании. С востока на Европу

движется огромная китайская красная армия, уже покорившая Россию. Свои завоевания китайцы осуществляют с помощью наркотических таблеток Мурти-Бинга, которые превращают людей в послушных роботов. Хотя Коцмолухович подчиняется китайцам, но он выделяется своей индивидуальностью, и победители отрезают ему голову. На этом фоне разворачиваются поиски главным героем романа, юношей Генезипом Капеном, своей идентичности. Он ненасытно интересуется жизнью — проблемами религии, философии, искусства и литературы, познает разнообразие любовных утех, принимает участие в захвате власти Коцмолуховичем и становится его адъютантом, но в конце концов превращается в безвольное существо, подчиненное бюрократической китайской машине.

Фантастическая фабула романа гротескно подчеркивает неисправимые, по Виткевичу, изъяны современной цивилизации, которую характеризуют цинизм правящих кругов, утрата общих моральных ценностей и критериев, бессилие философской мысли, вырождение искусства, фальшь официальной религии. Такое общество бессильно в столкновении с примитивной «коллективистской» идеологией Мурти-Бинга, подкрепленной воздействием наркотиков. Восточный тоталитаризм триумфально побеждает.

Талантливым экспериментатором в области психологической прозы был Бруно Шульц (1892–1942). Его произведения («Коричные лавки», 1934; «Санатория под клепсидрой», 1937) — это воспоминания о детстве писателя в провинциальном Дрогобыче, о разнообразных психических комплексах, преследовавших его. В них возникает причудливый мир, в котором смешано реальное и ирреальное, который как бы колеблется между сном и явью. Писатель отказывается и от реалистической фабулы, и от психологической мотивировки поступков героя — подростка Юзефа, мифологизирующего окружающий мир. Герой-повествователь, соединяющий остроту детского взгляда на вещи со взрослой философичностью, воспринимает своего отца, владельца мануфактурной лавки, то как демиурга мира и колдуна, сказочного персонажа, возвышающегося над пошлой действительностью, то как беспомощного старца, над которым властвует служанка Аделя — воплощение зловещего чувственного начала.

«К какому жанру относятся „Коричные лавки“? — писал Шульц. — Как их классифицировать? Я считаю „Лавки“ авто-

биографической повестью. Не потому лишь, что она написана от первого лица и что в ней можно увидеть некоторые события и переживания из детства автора. Это духовная автобиография или скорее генеалогия... ибо духовная родословная доводится до той глубины, где она уходит в мифологию». Образцом художественной реализации мифологического восприятия мира Шульц считал «Историю Иакова» Т. Манна, стремясь «в своем, более скромном масштабе найти собственную мистическую родословную», «установить для себя некий мистический ряд предков, фиктивного семейства, из которого ведется мой настоящий род»<sup>34</sup>.

Страх перед непонятными законами, управляющими действительностью и противостоящими человеку, тип символики, дающий возможность ее многозначной интерпретации, сближают Шульца с Ф. Кафкой. «Процесс» Кафки Шульц перевел на польский язык в 1936 г.

Большую известность получило творчество Витольда Гомбровича (1904–1969). Уже в дебютантских рассказах сборника «Дневник периода созревания» (1933), а затем в первом своем романе «Фердыдурке» (1937), в пьесе «Ивона, принцесса Бургундии» (1938) он выступил как сложившийся мастер и оригинальный мыслитель. Гомбрович полемизировал с романтическими клише, показывая, что умами многих поляков все еще владеют обесцененные стереотипы романтического мышления — надежда на чудо, идея польского мессианизма, мученичества, жертвенности и т.д. Но при этом он идет дальше и глубже — внутрь такого сознания. Эти произведения объединяет мотив, получивший затем углубленную разработку в дальнейшем творчестве Гомбровича: соотношение стихии, хаоса, природы и формы, порядка, культуры. Используя терминологию Гомбровича, можно сказать, что в них выступает «незрелый», то есть лишенный определенной роли и общественной маски герой (как правило, он же и повествователь), а процесс его созревания связан с его «оформлением», с его приобщением к определенной социальной группе, с навязыванием ему конформистским окружением определенной роли, маски.

Тема маски — одна из главных тем Гомбровича. В столкновении личности с окружением проигрывают обе стороны: либо герой, не знающий «правил игры», не усвоивший еще принятых стереотипов поведения, компрометирует окружение, либо, наоборот, жизненные конфликты и ситуации обнаруживают

скрытые за общественной маской героя его тайные помыслы, нескромные мечты и желания. Свобода личности проявляется в ее способности снять маску, разрушить отжившую форму, но при этом... приходится надевать новую маску и создавать новые формы. Гомбрович связывает это обстоятельство с органически присущим человеку — и польскому обществу в целом — комплексом «незрелости». «Старой» западной цивилизации он противопоставлял польскую «незрелость», которая предоставляет возможности освобождения от навязывания все новых условностей и форм.

Гомбрович причастен и к созданию в межвоенные годы популярной массовой литературы, руководствующейся законами рынка. В 1939 г. он опубликовал (под псевдонимом) в периодической печати приключенческий роман «Одержимые». Но наиболее известными произведениями такого рода стали романы Тадеуша Доленги-Мостовича (1898–1939), особенно роман «Карьера Никодима Дызмы» (1932), в котором писатель нарисовал ошеломительную карьеру проходимца, ставшего с помощью закулисных интриг главой правительства.

**ДРАМА.** Драматургия в Польше в межвоенные годы была тесно связана с развитием профессионального театра, которое в значительной степени определялось культурной политикой государства и вкусами буржуазной публики. В основном польская сцена была заполнена переводами иностранных бульварных пьес и многочисленными подражаниями этим пьесам — водевилями, мелодрамами, фарсами, комедиями, опереттами, ревью. Пьесы эти имели успех у нетребовательного зрителя и вытесняли более серьезный классический и современный репертуар. «Два института — оперетка и фарс, — писал о польском театре Бой-Желеньский в 1935 г., — сохранили с самого начала существования независимой Польши прямо-таки мистическую жизнеспособность ...»

На этом фоне выделяются психологические драмы З. Налковской «Дом женщин» (1930) и «День его возвращения» (1931). Надолго сохранилась в репертуаре польских театров драма «Дом женщин», представляющая разные способы переживания одинокими женщинами своей старости и отсутствия возможностей активного участия в жизни. Популярны были также камерно-психологические пьесы М. Павликовской-Ясножевской («Египетская пшеница», 1932; «Голубые кавы

леры», 1933; «Возвращение мамы», 1935; «Муравьи», 1936, и др.), комедии А. Слонимского, драмы Я. Ивашкевича «Лето в Ноане» (1936) о расставании Шопена с Жорж Занд и «Маскарад» (1938), посвященная «семейным» отношениям между Пушкиным и царем, созданная на основе сборника документов о Пушкине В. Вересаева.

Видным представителем психологической драмы является Ежи Шанявский (1886–1970). Для его многочисленных лирических драм («Моряк», 1925; «Адвокат и розы», 1929; «Мост», 1933; «Крыся», 1935, и др.) характерно слияние реалистических и символических элементов, мечты с действительностью, использование аллегории, метафоры, намек. Благородство чувств, возвышенные идеалы, восходящие к далекому прошлому либо к романтической мечте, драматург противопоставляет бездушной цивилизации, тусклости повседневной жизни. Герои драм Шанявского стремятся в «неведомые дали», к поэзии и красоте в жизни, к чему-то неопределенному и туманному, которое противопоставлено скучной обыденщине.

Значительные режиссеры того времени в поисках репертуара мало использовали творчество своих современников. Так, например, выдающийся режиссер Леон Шиллер, создавая свой монументальный политический, героический и поэтический театр, обращался к произведениям Мицкевича («Дзяды»), Словацкого («Кордиан»), Красиньского («Небожественная комедия»), Выспяньского («Освобождение»), Жеромского («Роза»), Мичиньского («Князь Потемкин»), к зарубежной классике (Шекспир, Мольер, Шиллер, Ибсен, Гоголь, Толстой, Чехов, Достоевский и др.), к пьесам современных зарубежных авторов левой ориентации («Трехгрошовая опера» Б. Брехта, «Рычи, Китай» С. Третьякова, «Бравый солдат Швейк» по Я. Гашеку, «Цианкали» Ф. Вольфа и т. п.).

Особым явлением в польской драматургии межвоенного периода были гротескные драмы С. И. Виткевича, которые — не понятые современниками — редко и неохотно ставились на сцене. Большинство драм Виткевича (всего их более двадцати) написано в 1920-е гг. Назовем некоторые из них: «Они», «Водяная курочка», «В маленькой усадьбе», «Мать», «Безумец и монахиня», «Ян Мачей Кароль Взбешица», «Каракатица, или Гирканическое мировоззрение». Их объединяют общие идеи, мотивы, образы, ситуации, призванные выразить распад жизни, крах этических норм, гибель культуры, дегенерацию лично-

сти — и в конечном итоге катастрофу человечества. Свои пьесы Виткевич называл «неэвклидовыми драмами», которые, не следуя никаким внешним законам, раскрывают «сферическую трагедию» бесконечной повторяемости жизненных событий и неразрешимости противоречий. Его драмы подчиняются не жизненной логике и психологии, а ассоциативному воображению автора, которое гротескным образом деформирует действительность, подчеркивая абсурдность человеческих стремлений, истории, политики, философии и науки. Гротескным является и «антинатуралистический», искусственный язык драм с множеством варваризмов, неологизмов, научных и наукообразных терминов. Большое место в них занимает литературная пародия — обыгрываются образы и ситуации произведений Ибсена, Стриндберга, Шекспира, Словацкого, Выспяньского и других авторов.

Театр воспринимался писателем как «храм для переживания метафизического чувства», он должен доставить зрителю такие неизведанные переживания, которые не имеют ничего общего со «скукой» традиционного театра. В труде о театре Виткевич дал пример пьесы, которая могла бы быть написана в соответствии с его теорией: «Появляются три фигуры в красном и кланяются неизвестно кому. Одна из них декламирует какие-то стихи (они должны казаться чем-то совершенно необходимым именно в этот момент). Входит благообразный старичок, ведя на поводке кота. До сих пор все происходило на фоне черного занавеса. Теперь занавес раздвигается, за ним виден итальянский пейзаж. Слышна органная музыка. Старичок о чем-то говорит с остальными — о чем-то соответствующем настроению всего предыдущего. Со столика падает стакан. Все бросаются на колени и плачут. Кроткий старичок преобразуется в разъяренного громилу и убивает маленькую девочку, которая только что вползла из-за левой кулисы. Тут же вбегает юноша приятной наружности и благодарит его за убийство, при этом фигуры в красном поют и пляшут. Юноша рыдает над трупом девочки, говоря при этом невероятно веселые вещи, после чего старичок опять становится кротким и добрым и смеется в уголке, произнося слова возвышенные и светлые... Итак — попросту сумасшедший дом? Или точнее — мозг сумасшедшего на сцене? Может, даже и так, но мы утверждаем, что *если этим методом написать пьесу всерьез и поставить ее надлежащим образом, можно создать вещь небывалой дотоле красоты*»<sup>35</sup>.

В «теоретическом вступлении» к драме «Тумор Мозгович» (1920) Виткевич писал об одной из своих пьес, что она представляет собой «приключения банды выродившихся бывших людей на фоне механизмирующейся жизни»<sup>36</sup>. Это определение можно отнести и ко многим другим драмам Виткевича. Примером может быть его поздняя — и лучшая — драма «Сапожники» (написана в 1927–1934 гг.). В ней в максимальном стяжении нашли отражение главные мотивы и приемы драматургии Виткевича.

Хотя в «Сапожниках», как в никакой другой драме Виткевича, немало реалий польской общественной и культурной жизни, она имеет универсальный смысл. В ней поставлены глобальные вопросы существования человека в обществе, судьбы цивилизации. «Сапожников» автор назвал «научной пьесой», поскольку в ней его волновали не столько эстетические переживания читателя и зрителя (как в некоторых других пьесах), сколько «научный» анализ и прогноз развития современного общества.

В «Сапожниках» совершается несколько революционных переворотов. Прокурор Роберт Скурви, защищая буржуазные порядки, угнетает сапожников во главе с Саетаном Темпе. Опасаясь бунта рабочих, Скурви совершает государственный переворот и вместе с фашистской организацией, руководимой Гнэмбоном Пучимордой, устанавливает диктаторский режим. Против него восстают сапожники; победив, они с энтузиазмом отдаются ненавистному ранее труду. К победившей революции примазываются карьеристы и циники, в том числе и Гнэмбон Пучиморда. Сапожники ликвидируют ставшего анахроничным «социала» Саетана Темпе, сажают на цепь Скурви, но и сами становятся жертвой Гипер-Работяги — орудия новой бюрократической и технократической власти, выступившей с программой всеобщей уравниловки и механизации общества.

Виткевич представил в «Сапожниках» механизм бунта, революционного переворота. Масса, не склонная к метафизическим переживаниям и к созданию культуры, стремится лишь к удовлетворению своих биологических потребностей. Конец всех революций у Виткевича (и в «Сапожниках», и в других драмах) один: создание эгалитарного гомогенного общества, в котором скотское начало торжествует над духовным, которым управляют циничные и лицемерные диктаторы.

Десятилетия мировой истории, прошедшие после написания драм Виткевича, многое добавили к страху писателя

перед уродливым общественно-политическим развитием современного мира, в котором к власти приходят манипулирующие толпой маньяки-диктаторы. В постоянном дополнении выводов писателя его читателями заключается, в частности, непреходящее мировое значение драм Виткевича. Виткаций явился предтечей новаторской драматургии, получившей широкое распространение в западноевропейской литературе после Второй мировой войны. Драматургия Виткевича — знаменательное и значительное явление в истории польской литературы и театра. Без нее невозможно понять последующее развитие польской драмы, на которое она оказала сильное влияние, начиная с В. Гомбровича, а далее Т. Ружевича, С. Мрожека и других.

\* \* \*

В отличие от литературы предшествующего периода — «Молодой Польши», для которой была характерна смешанность идейно-художественных тенденций, литературу межвоенного периода отличает их поляризация. С одной стороны, реалистический способ отражения действительности со всеми его вариантами (реализм социальный, психологический, «малый», натуралистический и т.д.). С другой — авангардистская поэзия, «экспериментальная» проза и драма. Но обе эти тенденции в своем напряженном противостоянии реализовались в значительных художественных произведениях, обогативших польскую и мировую литературу XX в.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 См.: Богомолова Н.А. Польская поэзия повседневности (1920–1930-е годы) // Реализм в литературах стран Центральной и Юго-Восточной Европы первой трети XX в. М., 1989.
- 2 Polska krytyka literacka (1919–1939). Warszawa, 1966. S. 474.
- 3 Ibid. S. 475.
- 4 В стихотворении «Поэзия» из первого сборника стихов Тувима «Подстерегаю бога» (1918).
- 5 Kwiatkowski J. Dwudziestolecie międzywojenne. Warszawa, 2003. S. 70.
- 6 Tuwim J. Dzieła. Warszawa, 1962, t. 3. S. 582.
- 7 Sandauer A. Poeci trzech pokoleń. Warszawa, 1962. S. 31.
- 8 Wat. A. Mój wiek. Pamiętnik mówiony. Część I. Warszawa, 1990. S. 24.

- 9 Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki. Wrocław; Kraków; Gdańsk, 1978. S. 9.
- 10 Ясенский Б. Вроде автобиографии // Ясенский Б. Стихи. М., 1931. С. 3.
- 11 Цит. по: Hutnikiewicz A. Od czystej formy do literatury faktu. Warszawa, 1976. S. 175.
- 12 Witkiewicz S.I. Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne. Warszawa, 1959. S. 125.
- 13 Irzykowski K. Cięższy i lżejszy kaliber. Krytyki i eseje. Warszawa, 1957. S. 327.
- 14 Kultura Robotnicza, 1922, № 1. S. 2.
- 15 Ibid. S. 5.
- 16 Ibid.
- 17 Nowa Kultura, 1924, № 37.
- 18 Miesięcznik Literacki, 1930, № 3. S. 126.
- 19 Эренбург И. В Польше // Красная новь. 1928, № 3. С. 385.
- 20 Trzy salwy. Warszawa, 1925.
- 21 Вандурский В. От легионов к революции // Броневский В. Избранные стихи. М.; Л., 1932. С. 1–5.
- 22 Łaszowski A. Reakcja przeciw awangardzie // Lewy Tor, 1935. № 7/8.
- 23 Fik I. Wybór pism krytycznych. Warszawa, 1961. S. 71.
- 24 Цит. по: Irzykowski K. Pisma. Walka o treść. Beniaminek. Kraków, 1976. S. 163.
- 25 Соответствует русскому «тщетные усилия».
- 26 Василевская В. Собр. соч. в 6-ти т. М., 1954, т. 1. С. 180.
- 27 Василевская В. О моих книгах // Вопросы литературы, 1964, № 10. С. 152.
- 28 Горький М. Собр. соч. в 30-ти т. М., 1955, т. 30. С. 429 (письмо Н.Н. Накорякову от 24.02.1936).
- 29 Iwaszkiewicz J. Wiersze zebrane. Warszawa, 1968. S. 6.
- 30 Przybylski R. Eros i Tanatos. Proza Jarosława Iwaszkiewicza 1916–1938. Warszawa, 1970.
- 31 Стихотворение «Ответ иностранке, которая попросила написать стихи о Польше» (сб. «Завтра жатва», 1963. Перевод В. Корчагина).
- 32 Вопросы литературы, 1965, № 12. С. 133.
- 33 См.: Цыбенко Е.З. Ивашкевич и Л. Толстой // Вестник Московского университета, 1973, № 3.
- 34 Schulz B. Proza. Kraków, 1964. S. 683–684.
- 35 Виткевич С.И. Метафизика двуглавого теленка. М., 2001. С. 296. Перевод А. Базилевского.
- 36 Виткевич С.И. Безымянное деянье. М., 2005. С. 100. Перевод В. Кулагиной-Ярцевой.

## ПОЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ГОДЫ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ (1939–1945)

Первого сентября 1939 г. нападением Германии на Польшу началась Вторая мировая война. Западные и северные земли Польши вошли в состав рейха, в центре было создано Генеральное губернаторство под полным контролем немцев, на восточные территории страны 17 сентября 1939 г. в соответствии с тайным соглашением между Германией и СССР (известным как пакт Риббентропа–Молотова) вошла Красная Армия. В оккупированной Польше возникло вооруженное подполье: уже в сентябре 1939 г. была создана Армия Крайова (АК), подчиненная эмиграционному правительству в Лондоне, в 1942 г. — Гвардия Людова (с января 1944 — Армия Людова) под руководством польских коммунистов — Польской рабочей партии (ППР). В августе 1944 г. АК подняла в Варшаве вооруженное восстание против немцев, которое было жестоко подавлено. Столица Польши была освобождена Красной Армией лишь в январе 1945 г.

Годы войны и оккупации стали для польского народа национальной трагедией. Погибли миллионы поляков, почти четвертая часть населения страны, почти полностью уничтожена ее столица Варшава. Гитлеровская оккупация на пять лет подавила все легальные формы культурной жизни в Польше. Были закрыты средние и высшие учебные заведения, национальные театры, издательства, журналы. За годы войны в Польше не вышло ни одной польской книги (если не считать нелегальных изданий), не было снято ни одного кинофильма, не состоялось ни одной выставки изобразительного искусства. Оккупанты разграбили национальные богатства страны, уничтожены многие культурные ценности — библиотеки, произведения искусства, памятники архитектуры. На территории Польши были созданы страшные фабрики смерти — лагеря Освенцим и Майданек. Гитлеровцы проводили целенаправленную политику истребления польской

интеллигенции. В ноябре 1939 г. был арестован весь профессорско-преподавательский состав Ягеллонского университета в Кракове, большая часть которого погибла в концлагере Заксенхаузен. Были расстреляны, замучены в концлагерях, погибли от лишений и тысячи писателей, художников, артистов, ученых.

Огромные потери понесла польская литература. В сентябре 1939 г. покончил с собой С. И. Виткевич, погиб при бомбардировке Люблина Ю. Чехович, в 1941 г. во Львове гестаповцами был расстрелян Т. Бой-Желеньский, в Кракове в 1941 г. погиб И. Фик, пал от пули эсэсовца на улице Дрогобыча Б. Шульц. Умер в Освенциме Э. Шиманьский, погибли в годы войны Ю. Каден-Бандровский, К. Ижиковский, Э. Зегадлович и многие другие. В лагере для военнопленных в Катynie в СССР в 1940 г. были убиты поэты В. Себыла и Л. Пивовар. Ряду писателей удалось выжить в Освенциме и других лагерях смерти (Т. Холуй, Т. Боровский, Г. Морчинек, З. Коссаk-Щуцкая, И. Неверли, С. Выгодский, С. Шмаглевская, К. Филипович и др.), в немецких лагерях для военнопленных — К.И. Галчиньский, Л. Кручковский, С. Зелиньский и др.).

Но уничтожить польскую культуру оккупантам не удалось. Несмотря на жестокий террор и преследования, по всей Польше была создана подпольная система среднего, а в Варшаве и Кракове и высшего образования. В подполье издавались книги (поэтические антологии, песенники, сборники сатирических и лирических стихотворений, часто печатавшиеся на пишущей машинке или на гектографе самим автором), газеты и журналы (уже в конце 1939 г. более 30 названий), организовывались тайные концерты, лекции, дискуссии. Действовало множество любительских и профессиональных театров, главные из них в Кракове — «Независимый» Т. Кантора и «Рапсодичный» М. Котлярчика.

Более ста литераторов (считая только печатавшихся еще до войны) и не один миллион их читателей оказались за рубежом. Поляки, заброшенные во многие страны почти всех континентов не по своей воле, не были эмигрантами в обычном смысле этого слова. Одни бежали от оккупантов, чтобы на разных фронтах продолжать борьбу с немцами, другие были депортированы, заключены в концентрационных и трудовых лагерях.

За рубежом, прежде всего в Англии и СССР, сложились польские политические и культурные центры, действовали польские институты культурной жизни. В Лондоне издавались книги польских авторов, выходили еженедельник «Вядомости Польске» и ежемесячник «Нова Польшка». В Англии

оказались А. Слонимский, С. Балиньский, М. Павликовская–Ясножевская, М. Кунцевич; в Бразилии и США — Ю. Тувим, К. Вежиньский, Я. Лехонь; в Аргентине — В. Гомбрович и т.д. В западной эмигрантской среде не было политического единства. Такие писатели, как Тувим, выступали за демократическое устройство будущей Польши, против политики лондонского эмиграционного правительства. После освобождения страны большинство писателей вернулось в Польшу, но некоторые из них (Я. Лехонь, К. Вежиньский, В. Гомбрович, Г. Херлинг-Грудзиньский и др.), не приняв программы строительства Польши по советскому образцу, остались в эмиграции.

Многие представители польской художественной интеллигенции, главным образом беженцы из центральной Польши — писатели (около двухсот человек), литературные критики, актеры, режиссеры и т.д. — оказались в сентябре 1939 г. в ставшем советским Львове. В Союз писателей Украины были приняты такие известные литераторы, как Т. Бой-Желеньский, В. Броневский, В. Василевская, А. Ват, А. Важик, Г. Гурская, Я. Курек, С. Е. Лец, Л. Пастернак, Е. Путрамент, Т. Пайпер, Ю. Пшибось, А. Рудницкий, В. Слободник, А. Стерн, Л. Шенвальд, М. Яструн и другие (всего 58 человек). Лишь небольшая горстка польских писателей не приняла участия в советской литературной жизни Львова (В. Грубиньский, Х. Наглерова, Б. Обертыньская, О. Ортвин, Т. Парницкий и ряд других). Почти все они были репрессированы — арестованы, сосланы в ссылку. Впрочем, этой участи не избежали и многие из тех, кто сотрудничал с новой властью.

Украинизация и советизация во Львове польских институтов образования, науки и культуры (например, все высшие учебные заведения стали украинскими, университет имени Яна Казимежа стал называться имени Ивана Франко, соответственно были пересмотрены учебные программы), массовые репрессии против поляков вызывали протест, чаще всего скрытый, среди польской творческой интеллигенции. Сама эта интеллигенция была расколота, царил атмосфера взаимного подозрения.

Возможности публикации стихов, фрагментов прозы, репортажей и пропагандистских статей предоставляли газета «Червоны Штандар» (сентябрь 1939 — июнь 1941) и литературно-общественный ежемесячник «Новэ Виднокрэнгi», который издавался в 1941–1946 гг. сначала в Москве (с филиалом редакции во Львове), затем в Куйбышеве и снова в Москве.

В программной статье, открывающей первый номер журнала «Новэ Виднокрэнги», писалось: «Наш журнал призван служить польской культуре как части советской культуры, ее упрочению и развитию»<sup>1</sup>. Советская власть ставила своей задачей сделать из польского народа один из народов СССР, а из польских писателей — советских писателей, пишущих на польском языке. Решить эту задачу помогали некоторые услужливые польские литераторы. Е. Путрамент писал в «Червоном Штандаре»: «Моим стремлением является в полной мере заслужить почетное звание советского писателя»<sup>2</sup>. Ему вторил Л. Шенвальд: «Я хочу в своем творчестве выразить огромную радость и благодарность освобожденного народа... Я хочу в своем творчестве показать партию в ее борьбе за переустройство жизни и воздать почести величайшему человеку нашего времени, мысль которого излучается из Кремля на весь мир»<sup>3</sup>. Соответственно в их произведениях, а также в стихах Э. Шемплинской, Л. Пастернака, А. Важики и ряда других авторов красной нитью проходит тема новой, настоящей, социалистической родины — Советского Союза.

В январе 1940 г. органы НКВД арестовали В. Броневского и вместе с ним А. Вата, А. Стерна, Т. Пайпера, С. Балиньского и других. Броневскому инкриминировалась «шовинистическая пропаганда с помощью низкопробных националистических виршей»<sup>4</sup>. Национализм был усмотрен в стихотворениях Броневского «Примкнуть штыки», «Польский солдат», «Сын завоеванной нации, сын независимой песни...». Броневский верил в будущую социалистическую Польшу и в стихотворении «Сын завоеванной нации...» содержались такие, казалось бы, идейно выдержанные строки: «*Руку мне дай, Белоруссия, руку мне дай, Украина! Серп и молот свободы дайте мне на дорогу*» (перевод Б. Слуцкого). Но здесь же поэт обещал вернуться на родную землю и присягал защищать Польшу — страну, которая, согласно тогдашней позиции советских властей, никогда больше не возродится как самостоятельное государство.

В январе 1940 г. произошли и другие аресты среди польских литераторов — в частности, был арестован, приговорен к расстрелу, замененному на десять лет лагеря в Сибири, драматург В. Грубиньский, описавший перипетии своего ареста и ссылки в книге воспоминаний «Между молотом и серпом» (1948)<sup>5</sup>.

В советских тюрьмах, лагерях и ссылке побывали и многие другие писатели — М. Чухновский, Г. Херлинг-Грудзиньский, Б. Обертыньская, Т. Парницкий, В. Слободник и т.д. (после

1939 г. вглубь СССР было депортировано около двух миллионов польских граждан).

После нападения Гитлера на Советский Союз 22 июня 1941 г. политика советского руководства, которому понадобились союзники в борьбе с немецким фашизмом, по отношению к польскому населению страны изменилась кардинальным образом. Патриотические стихи Броневского, за которые он попал в тюрьму, летом 1941 г. были опубликованы в журнале «Новэ Виднокрэнгi». Просидев более полутора лет в тюрьмах Львова, Москвы, Саратова, поэт вышел на свободу (как и многие другие поляки) в результате амнистии после подписания Советским Союзом 30 июля 1941 г. договора с польским эмиграционным правительством В. Сикорского о взаимной помощи в войне против гитлеровской Германии. Поэт вступил в созданную в СССР польскую армию генерала Андерса, которая была выведена в 1942 г. на Ближний Восток.

Часть писателей — Путрамент, Шенвальд, Пастернак, Важи́к и др. — объединилась вокруг Союза польских патриотов, приняла активное участие в организации Польского войска, влившегося в Красную Армию, и вернулась в Польшу в его рядах. Большую роль в деятельности Союза польских патриотов играла В. Василевская, ставшая советской писательницей (после войны она осталась в СССР, но продолжала писать на польском языке).

В своем творчестве военных лет эти писатели отказываются от своих довоенных художественных поисков, в нем сильны гражданственно-публицистические мотивы, романтический пафос. В Москве издают сборники стихов А. Важи́к («Сердце гранаты», 1943). Л. Пастернак («Избранные стихотворения», 1941; «Слова издалека», 1944; ему же принадлежат популярные солдатские песни Польского войска), Л. Шенвальда («Из гостеприимной земли в Польшу», 1944).

В стихотворении «Прощание с Сибирью» Л. Шенвальда, рисуя Сибирь, переосмысляет образы романтической поэзии. Для него Сибирь — это не место мученичества поляков, а край, где «некогда безмолвие снегов» нарушалось лишь «посвистом летящей кибитки» и «печальным звоном кандалов», а ныне «гудят заводы и плавильни и мчатся поезда с тяжелым грузом», куется победа над общим врагом русских и поляков. Сибирь — страна, где живет «народ простой и цельный / как будто вырубленный весь из камня» (перевод В. Парнаха).

С иных идейных позиций, но также в духе романтической поэзии («Дорога в Россию» А. Мицкевича) описывает Сибирь

Беата Обертыньская (1898–1980), на долю которой выпали советские тюрьма, лагерь, ссылка:

Тайга... Как в болоте гниющий труп.  
Глушь на веки веков.  
Бездна... О людях забыл тут,  
кажется, даже Бог.

(«ТАЙГА». ПЕРЕВОД Н. АСТАФЬЕВОЙ)

По-разному сложились судьбы польских писателей во время войны, но в творчестве подавляющего большинства из них отразился процесс осознания трагедии польского народа, крушение иллюзий по поводу политики польского государства, освобождение от индивидуалистического мирозерцания. Действительность требовала от литературы мужества и стойкости, злободневности, активного участия в борьбе. Своим творчеством в годы войны польские писатели опровергли старую максиму «При громе оружия музы молчат». Создаваемые за рубежом или в оккупированной Польше произведения таких признанных поэтов, как Л. Стафф, Ю. Тувим, В. Броневский, А. Слонимский, К. Вежиньский, Ч. Милош, С. Балиньский и многих других, пересекали фронты и границы и пользовались огромной популярностью у читателя.

На первое место в годы войны выдвигается поэзия, которая быстрее всего откликалась на события. Это была патриотическая гражданственная лирика. «Смысл тогдашней поэзии заключался в выражении явных, непосредственных чувств с возможно максимальной экспрессией. Мы не скрывали и не стыдились своей страстности. Мы не искали для нее псевдонимов, нам претили аллюзии. Чтобы передать огромные бурные эмоции, порожденные эпохой, нам требовались выразительные средства. Мы верили в слово, в человека, в жизнь, в исполнение мечтаний всего народа»<sup>6</sup>, — писал позднее К. Вежиньский, один из самых популярных поэтов того времени (издал в эмиграции в США сборники «Земля-волчица», 1941; «Роза ветров», 1942).

В далекой Америке Ю. Тувим написал в годы войны лиро-эпическую поэму «Цветы Польши». Это поэтическая автобиография и биография времени, написанная в традициях лирических поэм Ю. Словацкого, А. Пушкина. Содержащая размышления на самые важные для поэта нравственно-философские темы, поэма пронизана любовью к родине, польской речи, природе, истории:

Верни нам хлеб с родного поля  
И для гробов родные сосны.  
Но главное — родное слово,  
Столь извращенное лукаво,  
Исконной правдой чтоб звучало:  
Чтоб право означало право,  
А вольность — вольность означала...

(ПЕРЕВОД М. ЖИВОВА)

Один из лейтмотивов поэмы — переосмысление романтического образа поэта-изгнанника. Сгибаясь «под тяжестью сердца», он болезненно переживает свою вынужденную разлуку с родиной. Полностью поэма была опубликована в Варшаве в 1949 г., но фрагменты из нее (например, «Молитва», «Варшавская сирень») были широко известны в оккупированной стране, проникали даже за колючую проволоку концлагерей, вселяя в узников надежду и веру в освобождение.

Резкое осуждение правителей довоенной Польши, боль за поруганную родину, тоска по ней, по ее пейзажам, по городу своей молодости — Варшаве определяют содержание стихов А. Слонимского, издавшего в Лондоне сборники «Тревога» (1940), «Пепел и ветер» (1942), «Избранные стихи» (1944). В стихотворении «Русским» (явной реплике стихотворения Мицкевича «Друзьям-москалям») поэта волнует вопрос о будущем Польши, зависящем от восточного соседа:

Что принесешь ты нам, сосед?  
Иль вновь засвищет царский кнут?  
Когда ты перейдешь чрез Прут.  
Когда в руины городов  
Кудлатый конь казацкий въедет,  
Кто будет во главе полков?  
Опять Суворов иль Кутузов?  
Европа смотрит и мир ждет,  
Что принесете на знаменах,  
Свободу всем — народам, людям  
Иль вновь указ новых царей?

В поэзии М. Павликовской-Ясножевской «эстетическая доминанта сменяется этической» (по точному определению В. Британишского<sup>7</sup>).

О розе ли жалеть, когда горят леса –  
 Жалеть ли о лесах, когда весь мир горит,  
 Когда планета вся становится Сахарой...  
 Планету ли жалеть, когда разверзся хаос, —

писала поэтесса в стихотворении «Роза, леса и весь мир» (перевод Н. Астафьевой). В личной судьбе беженки, с ностальгическим чувством вспоминающей родной дом, пейзажи Кракова и его окрестностей, Павликовская видит отражение общечеловеческой мировой катастрофы.

Широко известны и очень популярны были стихи В. Броневского из книг «Примкнуть штыки» (1943) и «Дерево отчаяния» (1945), изданных в Иерусалиме. В них необычайно сильно, часто трагично, но всегда задушевно и проникновенно звучит тема родины. В них переплетаются страстные призывы к борьбе и боль жизненных потрясений, усталость, депрессия, ностальгия. Ряд стихотворений — «Письмо из тюрьмы», «Каштан» и др. — посвящен переживаниям поэта в советской тюрьме (в послевоенной Польше они были запрещены вплоть до конца 80-х гг.). Несмотря на драматические моменты скитальческой жизни, запечатленные поэтом во многих строках тех лет («над моею над жизнью всею,/ видно рок тяготеет злой:/ предает меня всеожженью / каждый кодекс и каждый строй» — «К поэзии», перевод Н. Астафьевой), мужество поэта побеждает обиды, несправедливость, невзгоды, отчаяние и мысли о смерти («Смерть забывается. Жизнь — остается»).

В стихах Броневского военных лет ожили многие образы и понятия романтической поэзии, такие, например, как «Пилигрим», «Скиталец», «Изгнанник», вызывающие у читателя столь значимые и знаковые ассоциации с эмигрантской поэзией Мицкевича. «Сегодня Пилигримов я ровесник и по следам изгнанников иду» («Письмо из тюрьмы»). Вся поэзия В. Броневского находится в прямом родстве с романтической традицией, но в годы войны она как никогда раньше насыщается аллюзиями, реминисценциями, микроцитатами из поэзии польских романтиков, достигая с их помощью глубоких исторических обобщений народной судьбы: «Во-первых, Мицкевич/ с Редутом Ордона»/ (Ордон — это о нас)» («Рецепт на поэзию»). На Мицкевича ссылается Броневский и в своем видении будущей Польши:

Разговор наш будет коротким  
Вильно, Кременец и Львов не отдам  
А также и Новогрудек.  
Почему? — Пусть ответит Адам  
(«ВСЕ РАВНО НАМ, СОЛДАТАМ»)

Характерной чертой всей польской поэзии военных лет является обращение к образцам великой романтической поэзии и усиление в ней рефлексивного начала. Высокий романтический стиль призван был выразить необыкновенное напряжение чувств, боль и горечь за страдающую родину. Романтические образы помогали провести аналогию между судьбой нынешних поэтов и польских романтиков, «скитальцев» и «пилигримов», между прежней угнетенной Польшей и новой национальной трагедией, постигшей страну.

Произведения польского романтизма — это «Польская библия», как назвал свое стихотворение о традициях польского романтизма К. Вежиньский:

«Дяды», «Иридион», «Пан Тадеуш»  
Или «Кордиан» — возьми эти творения  
И переложи их на язык поколений —  
Что ты услышишь в них? — Не згинела.

Не прекращалась литературная жизнь и в оккупированной стране. Никто из сколько-нибудь известных польских писателей не запятнал своего имени сотрудничеством с гитлеровцами. Оставшиеся на свободе писатели продолжали заниматься литературным трудом, публиковать свои произведения на страницах нелегальных изданий и распространять их в рукописях. Библиография нелегальных журналов и газет, выходявших в Польше во время оккупации, насчитывает почти полторы тысячи названий, в том числе десятки собственно литературных изданий, представлявших разные политические ориентации.

Одним из наиболее популярных стихотворений, ходивших в списках и анонимно печатавшихся в нелегальных изданиях, было стихотворение старейшины польской поэзии Л. Стаффа «Первая прогулка», в котором, описывая разрушенную Варшаву, поэт выражал твердую уверенность в том, что

Минуют дни, забудем о разгроме,  
 Залечим раны, возместим потери.  
 Мы будем снова жить в родимом доме,  
 Опять войдем хозяевами в двери.

(ПЕРЕВОД Д. САМОЙЛОВА)

Ч. Милош в классически строгих стихотворениях военного времени, вошедших в сборник «Спасение» (1945), разрушительной силе войны противопоставлял «спасенные два слова: правда и справедливость», нравственные ценности Веры, Надежды и Любви, хранимые истинной поэзией (*Оставьте поэтам мгновенье радости, / Не то погибнет весь мир.* — «В Варшаве», перевод В. Британишского).

В оккупированной Польше в годы войны дебютируют молодые писатели, родившиеся около 1920 г. и именовавшиеся позднее в критике поколением «Колумбов, год рождения 20» (по названию романа Романа Братного).

Группа молодых литераторов сложилась вокруг журнала «Штука и Наруд» (в 1942–1944 гг. вышло 16 номеров). Он издавался под патронажем радикальной националистической организации «Конфедерация Народу» и пропагандировал идею создания могущественного польского государства — «Славянской империи», перестройку национального сознания в имперском духе, культ силы, «культурную революцию», направленную против писателей старших поколений. «Поэзия двадцатилетия, — писал, например, Тадеуш Гайцы (1922–1944) в 1943 г., — на три четверти была духовно чужда нашей земле, чужда душе человека этой земли»<sup>8</sup>.

В поэме «Призраки» (1943), сборнике стихотворений «Обычный гром» (1944) Гайцы — в поэтике сонного кошмара и гротеска с использованием библейских и романтических образов — передал свое ощущение нереальности мира, катастрофическое его восприятие и предчувствие смерти.

Наряду с Т. Гайцы яркими поэтами и публицистами группы были Вацлав Боярский (1921–1943), Анджей Тшебиньский (1922–1943), Здзислав Строиньский (1921–1941). Все они погибли во время диверсий против гитлеровцев или в Варшавском восстании 1944 г.

Молодые писатели левых взглядов, близких ППС, сплотились вокруг ежемесячника «Дрога» (1943–1944). В «поэтических тетрадах» журнала в 1944 г. были опубликованы произведения

Кшиштофа Камиля Бачиньского (1921–1944) и Тадеуша Боровского (1922–1952), получившие позже широкую известность. Ранее, в 1942 г. Бачиньский издал вручную тиражом 96 экземпляров первую книжку своих стихов — «Избранные стихи» (под псевдонимом Ян Бугай). В 1943 г. поэт вступил в отряд подпольной Армии Крайовой, чтобы с оружием в руках бороться с врагом.

Выдающийся поэтический талант Бачиньского созрел и расцвел необычайно быстро. Следуя традициям позднего Словацкого и Норвида, он стремился воскресить роль поэта как духовного вождя народа. В поэтике Бачиньский опирался также на пейзажно-катастрофическую лирику 30-х гг. Ю. Чеховича, мастерски используя многозначную метафору и символику. Его лирика сконцентрировала трагизм жизни польского народа под пятой оккупантов, отразила судьбу его поколения, которое хотело жить и любить и которому пришлось ненавидеть и умирать:

Нас научили: нет милосердья.  
Мертвые братья снятся ночами.  
Вырваны очи их палачами,  
кости ломали им перед смертью.  
Твердый резец до крови рассекает,  
пеньятся кровью глаза-пузыри.  
Нас научили: совесть исчезла.  
Прячемся в норы, под тяжкие плиты,  
в камне мы образ любви высекаем,  
собственный памятник, как троглодиты.  
Нас научили: любви не бывает...

(«Поколение», 1943. ПЕРЕВОД А. РЕВИЧА)

Пессимистическая жизненная философия сочеталась у Бачиньского с восторгом воспоминаний о детстве, с воспеванием светлого чувства любви к жене Барбаре, погибшей, как и поэт, на баррикадах Варшавского восстания 1944 г.

Первой стихотворной книгой Т. Боровского был цикл стихов «Везде, где земля» (1942, 165 экземпляров, отпечатанных на гектографе). Гекзаметр, которым написаны десять стихотворений, придает циклу возвышенный характер. В «Имперской фляшке» поэт сатирически отнесся к идее «славянской империи» — конфедерации славянских народов под эгидой Польши, которую пропагандировали публицисты журнала «Штука и Наруд». Но главная тема поэзии Боровского — это катастро-

фическая судьба поколения — «Что мы оставим? Ржавый лом/ и смех язвительный потомков» («Песня», перевод Л. Тоома).

Коммунистические группы («Общество друзей СССР», «Серп и молот» и др.), а затем ППР, созданная в 1942 г., издавали общественно-политические и литературные журналы («Пшелом» и др.). В число их целей входило создание антифашистской литературы, борющейся за социалистическое устройство послевоенной Польши, но в них не появилось значительных писательских имен.

Ярчайшим представителем поколения «Колумбов» является Тадеуш Ружевиц (р. 1921), послевоенное творчество которого в значительной степени определило развитие польской поэзии и драмы второй половины XX века. В 1943–1944 гг. Ружевиц воевал в партизанском отряде Армии Крайовой, сотрудничал с подпольной печатью, в 1944 г. издал (под псевдонимом *Сатир*) на гектографе сборник стихотворных и прозаических произведений «Лесные эха».

Что же открыли польские «Колумбы» военного поколения? Т. Ружевиц так ответил на этот вопрос: «Мы открыли страшную тайну, спрятанную под покровом культуры, цивилизации и всего того, чему учили нас в школе. Мы открыли, что Homo sapiens — непредсказуемый монстр, чудовище!.. Мы открыли ад на земле...»<sup>9</sup>.

За датой каждого стихотворения молодых поэтов стояли концлагеря, пытки, облавы, расстрелы, смерть. Испытание оккупацией стало для них основой формирования собственного мировоззрения, морали и творческого воображения. Главной чертой их поэзии — при всех мировоззренческих и художественных различиях авторов — является мартирология поляков в борьбе с уничтожением жизненных ценностей и достоинства личности тоталитарными режимами.

\* \* \*

Не столь богата, как поэзия, проза периода войны. Более актуальными и действенными, наряду с поэзией, писателям представлялись такие прозаические жанры, как репортаж, очерк, рассказ. К тому же подпольные издательства и журналы не имели возможности печатать повести и романы.

Немного прозаических произведений появилось и за пределами Польши. Во Львове до гитлеровской оккупации было опубликовано несколько рассказов и повестей (А. Рудницкого, Е. Путрамента и др.) о Польше кануна Второй мировой войны и вторжении гитлеровской Германии в Польшу, а также тенденциозных просоветских произведений (Эльжбеты Шемплиньской, 1910–1991; ee

том рассказов был издан в Москве в 1943 г., и др.). В 1940 г. вышел в свет роман В. Василевской «Пламя на болотах», в контексте того времени прозвучавший как обоснование присоединения восточных польских земель к Советскому Союзу. «Я хотела рассказать всем честным людям в Польше, — писала Василевская о замысле романа, — что это не польские земли, а украинские и белорусские, и что там угнетение, голод, смерть»<sup>10</sup>. В основе романа — «классовая» схема. Польскому пану — угнетателю Хожиняку противопоставлены крестьяне, с которыми солидарны поляки-безработные, а дружбу представителей трудящихся разных национальностей символизирует любовь польской девушки Ядвиги и украинского парня — коммуниста Петра.

Наиболее распространенным прозаическим жанром был репортаж. В истории польской литературы навсегда останется многотомный репортаж Мельхиора Ваньковича (1892–1974) «Битва за Монте-Кассино» (Рим, 1945–1947), посвященный сражению Корпуса польского с немцами в Италии в мае 1944 г., в котором польские солдаты проявили огромное мужество и волю к победе. Ваньковичу удался мастерский сплав документального материала — приказов, донесений и т. д. с рассказами участников сражения и собственным комментарием военного корреспондента.

Беллетризованный репортаж Ксаверия Прушиньского (1907–1950) «Путь лежал через Нарвик» (Лондон, 1941) рассказывал о боях польских солдат с немцами в Норвегии в мае 1940 г. В нем содержится резкая критика системы власти в довоенной Польше и идет идейный спор о будущем устройстве страны между представителями крестьянской солдатской массы, выступающими за демократические преобразования, и традиционной офицерской касты, отстаивающими прежние порядки.

Судьбам поляков на чужбине посвящен автобиографический репортаж М. Кунцевич «Ключи» (Лондон, 1943), в котором смешаны собственно репортаж, дневник и воспоминания. Такое смешение характерно и для произведений репортажного типа других авторов, например, Юзефа Чапского (1896–1993) «Старобельские воспоминания» (Рим, 1944) — свидетельство узника советского лагеря.

После войны были опубликованы многочисленные дневники, писавшиеся в военные годы. Многие из них имеют не только значение исторического документа. Дневники таких писателей, как Я. Ивашкевич, М. Домбровская, З. Налковская, М. Яструн, являются значительными произведениями, своего

рода автобиографическими романами, в которых осмысляется «время презрения» (о них — в следующих главах).

Писатели создавали в эти годы и крупные произведения, полностью увидевшие свет только после войны. Для романов (их фрагменты появлялись на страницах печати в годы войны) Т. Брезы, С. Дыгата, К. Брандыса, повестей и рассказов Е. Анджеевского, В. Жукровского, А. Рудницкого характерна попытка анализа польской действительности непосредственно перед сентябрьской катастрофой или стремление запечатлеть события оккупации. Эти прозаики пытались описать то, что произошло и происходит, и в то же время ответить на вопрос, как это могло случиться, как могли случиться сентябрьская катастрофа, оккупация, концлагеря, массовые убийства. Пережитое моральное и интеллектуальное потрясение выводит художников из круга предвоенных схем и конфликтов, заставляет увидеть мир в новом освещении — в беспощадном трагическом свете войны, оккупации, подпольной борьбы. В полной мере эти новые черты польской прозы выявились уже в послевоенные годы.

Гитлеровцам не удалось уничтожить польскую литературу. Ее лучшие традиции были сохранены и обогащены в боевом антифашистском творчестве военных лет, чтобы получить дальнейшее развитие в последующие годы.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Цит. по: *Rymkiewicz J.M. Sługa Maryi Adam Mickiewicz // Nasze pojedynki o romantyzm. Warszawa, 1995. S. 175.*
- 2 *Czerwony Sztandar, 1940, № 292. S. 3.*
- 3 *Ibidem.*
- 4 *Kolski W. Zgnieść gadzinę nacjonalistyczną! // Czerwony Sztandar, 1940, № 104. S. 2.*
- 5 *Grubiński W. Między młotem a sierpem. Warszawa, 1990.*
- 6 Цит. по: *Bartelski L. Pieśń niepodległa. Pisarze i wydarzenia 1939–1942. Kraków, 1988. S. 35.*
- 7 *Британишский В. Предисловие // Павликовская-Ясножевская М. Стихи. М., 1987. С. 16.*
- 8 Цит. по: *Święch J. Literatura polska w latach II wojny światowej. Warszawa, 2002. S. 80.*
- 9 *Rozmowa z Tadeuszem Różewiczem // Bereś St. Historia literatury polskiej w rozmowach. XX–XXI wiek. Warszawa, 2002. S. 78–79.*
- 10 *Правда. 4.VIII.1940.*

# ПОЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ПОСЛЕ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ (1945–1989)

## О ПЕРИОДИЗАЦИИ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА ПОСЛЕ 1945 г.

Двадцать второе июля 1944 г. Польский комитет национального освобождения (временное правительство) в первом освобожденном Красной Армией от гитлеровцев польском городе Хелме провозгласил манифест власти прокоммунистических и демократических сил, так называемый Июльский манифест. Освобождение Польши советской армией спасло польский народ от биологического уничтожения, которое ставили своей целью нацисты, но не дало ему возможности свободного выбора своего политического устройства. Советский Союз навязал Польше свою политическую систему. К концу 40-х гг. в Польше, как и в большинстве стран Центральной и Юго-Восточной Европы, был практически установлен коммунистический режим советского типа, просуществовавший до конца 80-х гг.

Началась новая эпоха и в истории польской литературы. Ритм литературного процесса в стране совпадал с ритмом политических событий, что определяет периодизацию послевоенной польской литературы.

Первый этап — с 1945 до середины 50-х гг. Это десятилетие отличалось пристальным вниманием писателей к политической истории. Литература сосредотачивалась на зависимости человека от форм общественной жизни. Одновременно в ней уменьшилось значение индивидуального начала, внимание к внутреннему миру человека, его психике. В первом десятилетии можно особо выделить начальный период 1945–1948 гг. Для этих лет была характерна ориентация литературы на реализм, понимаемый преимущественно как способ раскрытия в судьбах и поступках героев действия исторических закономерностей. После 1948 г. правящая

Польская объединенная рабочая партия (ПОРП) подчинила культурную политику своим идеологическим задачам. Административными методами насаждалась политизированная программа социалистического реализма, польская литература искусственно изолировалась от западной культуры, осуществлялась ориентация писателей на узкий круг избранных национальных традиций (Просвещение, реализм XIX в.).

Изменения, происшедшие в общественном сознании в середине 50-х гг., особенно после 1956 г., сказались и на литературе. 1956 год — год разоблачения «культы личности» Сталина в СССР и последовавшего после этого обновления политического руководства во многих странах социалистического лагеря, в том числе и в Польше, — принес надежды на свободное развитие общества и его культуры. Надежды не осуществились, но не надо сбрасывать со счетов те импульсы развития, которые этот год сообщил литературе и которые действовали вплоть до конца 80-х гг.

Новый этап в развитии литературы — с середины 50-х до конца 60-х гг. — характеризуется расширением контактов с мировой литературой XX в., которая начала активно переводиться на польский язык, обращением писателей к совокупности национальных культурных традиций. «Исторической необходимости», определявшей человеческие судьбы в литературе предшествующих лет, были противопоставлены ценность и неповторимость личности и ее психология, исследуемая на различном тематическом материале. Основные художественные поиски ведутся в русле широко понимаемого современного реализма, но многие писатели охотно пользовались и отвоеванным правом на художественный эксперимент.

С конца 50-х гг. культурная политика партийно-правительственного руководства страной становится все более репрессивной. Предоставляя писателям известную автономию в области собственно художественных поисков, оно в то же время преследует любые попытки критического подхода к современной жизни и недавней польской истории. Это порождало постоянные конфликты между властью и творческой интеллигенцией. Большой резонанс в Польше и за рубежом получило в 1964 г. письмо 34 писателей и ученых премьер-министру Юзефу Циранкевичу, в котором они требовали отмены вновь введенной цензуры, права на критику

и свободную дискуссию, изменения культурной политики «в духе прав, гарантируемых Конституцией польского государства и отвечающих интересам народа». В том же году за публикации за рубежом был отдан под суд и приговорен к тюремному заключению М. Ванькович.

Главным своим врагом власть по-прежнему считала «реви-зионистов», которые, как отмечалось на V Съезде ПОРП в ноябре 1968 г., «в области культуры и литературы стремятся ориентировать художников на образцы современной буржуазной литературы и культуры и таким путем насаждать угодничество по отношению к Западу».

Острый конфликт вспыхнул в марте 1968 г. в связи с запретом властями постановки драмы А. Мицкевича «Дзяды» в Национальном театре в Варшаве (режиссер Казимеж Деймек) ввиду якобы антирусского и антисоветского звучания спектакля. Союз польских писателей поддержал массовые студенческие демонстрации протеста, разогнанные милицией. Бунт писателей, философов, молодой интеллигенции был подавлен, в том числе с помощью лозунгов ксенофобии, национализма и антисемитизма. В результате гонений ряд писателей, а также ученых-гуманитариев вынужден был эмигрировать, многих перестали печатать, некоторые публиковали свои произведения за границей под псевдонимами.

Все иллюзии по поводу демократизации социализма, обретения им «человеческого лица» были развеяны вводом в Чехословакию 21 августа 1968 г. войск участников Варшавского договора (СССР, Польши, Болгарии, Венгрии и ГДР) для подавления начавшихся там демократических преобразований. Протестовавшие против этой акции писатели были наказаны — например, до 1974 г. были запрещены публикация и постановка пьес С. Мрожека.

Бурные политические события в стране затронули не только общественно-литературную жизнь, но и непосредственно художественное творчество. На повестку дня в литературе встал вопрос и о ее чувстве современности, и о ее правдивости и моральной восприимчивости, что привело к определенным изменениям в проблематике и изобразительных средствах. Но не только это позволяет выделить этап литературного процесса с конца 60-х гг. до 1989 г., когда окончательно выяснилось, что строительство социализма в Польше зашло в тупик, а к власти в стране пришли новые

общественные силы. В конце 60-х — начале 70-х гг. в литературу вошло новое поколение писателей, не знавших в своем личном опыте войны и более тесно связанных с современной цивилизацией. В 70-е, а затем и в 80-е гг. приметной чертой литературного процесса становятся их художественные программы и творчество.

Важной вехой литературной жизни этого периода является 1976 год, когда зарождается так называемый «второй круг обращения» литературы, т.е. создание нелегальных издательств и журналов, сломавших государственную монополию в области культуры. Можно говорить и о цезуре между 70-ми и 80-ми годами, когда после введения военного положения многие литераторы приняли непосредственное участие в политической борьбе, в том числе и своими произведениями.

Как ни старались власти и партийные литературные критики поучать писателей, возврата к прошлому в литературе уже не могло быть. В ней нарастает сопротивление тоталитарному социализму и идеологическому диктату. Репрессии властей лишь способствовали оформлению интеллигентской оппозиции тоталитарно-бюрократическому режиму. Вскоре недовольство политикой правящих кругов проявилось не только среди интеллигенции, с выступлением которой в 1968 г. удалось совладать, но и в более широких слоях общества. В декабре 1970 г. вспыхнула забастовка рабочих в Гданьске, а затем и в других промышленных центрах. При разгоне рабочей демонстрации в Гданьске было применено оружие, пролилась кровь. В итоге прежнее руководство страны вынуждено было уйти, пост первого секретаря ЦК ПОРП занял Эдвард Герек.

К середине 70-х гг. стала очевидной несостоятельность нового курса в экономике, провозглашенного Э. Герекком, назойливой декларативности в пропаганде «успехов» и безрезультатность традиционного для этой идеологии ограничения творческой свободы. В июле 1976 г. в десяти воеводствах прокатилась волна забастовок. Особенно жестоко была подавлена забастовка в Радоме. Растущее сопротивление властям со стороны интеллигенции выразилось, в частности, в создании в 1976 г. «Комитета в защиту рабочих» («Комитет обороны роботников — КОР»). Среди его основателей были писатели Е. Анджеевский, С. Бараньчак, А. Ковальская, Я.Ю. Липский. Многие писатели приняли активное участие в создании «вто-

рого круга обращения литературы», а также разного рода форм независимого образования («товарищество научных курсов» — ТКН, «летучие» университеты и т.д.). Дух сопротивления режиму был укреплен избранием в октябре 1978 г. польского кардинала Кароля Войтылы папой Римским и присуждением в октябре 1980 г. Нобелевской премии Ч. Милошу, жившему в эмиграции. Был снят запрет на публикацию его произведений.

В стране нарастало общественное недовольство коммунистическим режимом. В результате прокатившихся по всей стране летних забастовок в 1980 г., руководимых независимым профсоюзом «Солидарность» (созданным в августе 1980 г. на Гданьской верфи и превратившимся в общенациональное общественно-политическое движение), произошли очередные перестановки в правящих рядах. В сентябре 1980 г. Э. Герека на посту первого секретаря ЦК ПОРП заменил Станислав Каня, который в октябре 1981 г. уступил его генералу Войцеху Ярузельскому, бывшему к этому времени премьер-министром и министром обороны.

Конфронтация властей с «Солидарностью» привела к введению 13 декабря 1981 г. в Польше военного положения (хотя оно было отменено 22 июля 1983 г., все 80-е годы прошли под знаком этого события). Среди тысяч «интернированных», т.е. изолированных в специальных пунктах деятелей «Солидарности» и КОРа оказались и многие писатели.

После введения военного положения была приостановлена деятельность Союза польских писателей. К этому времени Союз, возглавляемый после смерти Я. Ивашкевича (март 1980) Я.Ю. Щепаньским, насчитывал в своих рядах около 1400 человек (для сравнения: в 1960 г. было около 800, в 1970 г. — 1000, в 1975 — 1200 человек). В 1983 г. Союз писателей был распущен, вместо него был создан новый Союз с тем же названием (во главе с Х. Аудерской), однако многие писатели остались верными своей прежней организации, возрожденной в 1989 г. как «Объединение польских писателей».

Дальнейшее развитие событий в стране привело к постепенному переходу власти к оппозиционным силам. Хотя президентом страны стал в июле 1989 г. В. Ярузельский, впервые после войны коалиционное правительство возглавил не коммунист, а один из лидеров оппозиции Тадеуш Мазовецкий. После самороспуска ПОРП в январе 1990 г. из правительства были по-

следние министры-коммунисты, а 7 декабря 1990 г. президентом Польской республики был избран глава «Солидарности» Лех Валенса. Коммунистический режим в Польше прекратил свое существование.

После 1989 г., в постсоциалистический период развития общества наступает резкое изменение функций литературы. Происходит коммерциализация литературы, в нее входит новое поколение молодых писателей («поколение 1960»). Стремясь запечатлеть свой индивидуальный опыт столкновения с миром, они широко используют поэтику постмодернизма (смешение стилей, пародия, интертекстуальность, языковые игры, антимиметизм).

1945–1956

### ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЖУРНАЛЫ, ПРОГРАММЫ, ДИСКУССИИ

Уже в августе 1944 г. в Люблине, первой временной столице родившейся в ходе войны новой Польши, был создан Союз польских писателей, а 3 сентября началось издание общественно-литературного журнала «Одрозене» под редакцией Кароля Курылюка (1910–1967). Журнал объединил вокруг себя писателей, выразивших полную поддержку Июльскому манифесту — А. Важик, Е. Путрамент, Ю. Пшибось, М. Яструн и др. По мере продвижения фронта на Запад центр литературной жизни перемещался в Краков (столица страны Варшава была до основания разрушена). Сюда переезжает и редакция «Одрозеня» (Краков, 1945–1947; в 1947–1950 гг. журнал издавался в Варшаве).

С августа 1945 г. в Кракове начинает выходить под редакцией Казимежа Выки ежемесячник «Твурчость», до сего дня играющий видную роль в литературной жизни Польши.

Объединение литературных сил складывается в Лодзи. С июня 1945 г. здесь издавался еженедельник (до № 6 — ежемесячник) «Кузница» (1945–1949 — Лодзь; 1949–1950 — Варшава), объединивший группу литераторов-членов ППР — Польской рабочей партии (коммунистов) и сочувствующих партии. «Кузница» выполняла роль основного проводника политики ППР в области культуры (редактор журнала Стефан Жулкевский (1911–191991), печатались в нем писатели и критики Ян Котт, А. Важик, М. Яструн, Р. Матушевский, К. Брандыс, А. Рудницкий и др.).

Возникают в эти годы и другие печатные органы. Группа молодых писателей, недавних участников антигитлеровского подполья в рядах Армии Крайовой издает в 1946–1947 гг. в Варшаве журнал «Поколене» под редакцией Романа Братного (р. 1921). Литераторы журнала выступали с поддержкой народ-

ного фронта и культурной политики ППР, но полемизировали с выдвигаемыми «Кузницей» концепцией развития литературы, образцами и традициями.

В 1945 г. возобновил (в Лодзи) свою деятельность сатирический журнал «Шпильки» (1945–1995, редактор Станислав Ежи Лец, 1909–1966), в Познани — журнал «Жыче Литерацке» (1945–1946) под редакцией Я. Ивашкевича. В 1946 г. в Варшаве под редакцией Юлиана Кжыжановского (1892–1976) вновь стал печататься журнал, посвященный истории и теории литературы, «Паментник Литерацки», выходящий до сего дня.

«Самобытную» крестьянскую линию в развитии литературы отстаивал связанный с оппозиционной партией Станислава Миколайчика (покинул Польшу в 1947 г.) «Польске стронництво людове» журнал «Весь» (1944–1954, редактор Ян А. Круль). Немалую роль играли также католические журналы: выходящий в Кракове с 1945 г. по сей день еженедельник «Тыгодник Повшехны» (редактор Ежи Турович, авторы Ян Добрачиньский, Стефан Киселевский, Ханна Малевская и др.); варшавский орган группы «Пакс» — «Дзись и Ютро» (1945–1956, с 1956 по 1989 г. под названием «Керунки»), искавшей сотрудничества с социалистическими силами (объединял таких авторов, как Болеслав Пясецкий, Леслав Бартельский, Казимира Иллакович, Павел Ясеница и др.); еженедельник «Тыгодник Варшавски» (1945–1948); ежемесячник «Знак» (Краков, 1946 — до сего дня, с перерывом в 1954–1956 гг.) и др.

События военных лет разрушили традиционное понимание истории, факторов общественно-политического развития. В этих обстоятельствах пришедшие к власти польские коммунисты предлагали обществу поверить в спасительную миссию советского социализма, который после разгрома им немецкого фашизма являлся, казалось, единственной гарантией возрождения польского государства и гуманистических ценностей европейской культуры, растоптанных нацистами. В новой Польше была национализирована промышленность, земля передана крестьянам, развернута сеть массового образования и распространения культуры, созданы условия для выхода на авансцену общественной жизни представителей трудового народа. В то же время тысячи героев антифашистского сопротивления, членов Армии Крайовой, были репрессированы, брошены в тюрьмы или убиты; была жестоко подавлена оппозиция, воз-

главлявшаяся крестьянской партией во главе с Миколайчиком. Наряду с легальной оппозицией существовали вооруженные подпольные отряды, насчитывавшие в 1946 г. до 60 тысяч человек. Они вели партизанскую борьбу с новой властью и осуществляли террористические акты против ее представителей. В «малой гражданской войне», завершенной в основном в 1947 г. разгромом подполья, погибло около 30 тысяч человек.

Новое руководство в Польше, получившее власть с помощью Красной Армии, могло рассчитывать не столько на широкую общественную поддержку, сколько на усталость общества от ужасов войны, на стремление людей к стабилизации, на их надежду скорейшего избавления от «зараженности смертью».

Основным вопросом, который встал перед писателями после войны, был вопрос о жизненных и творческих позициях и одновременно — о перспективах развития литературы. По этим проблемам велись принципиальные споры на страницах общественно-литературных изданий. Журнал «Одрозене» выступил с программой объединения всех демократических сил польской культуры: «Все, что является здоровым и может возродиться, надо поддерживать и укреплять. Амнистия сердец и умов, прежде всего в области культуры по отношению ко всем людям доброй воли и таланта, безотносительно к их прошлому, является доказательством правоты и морального преимущества левых сил»<sup>1</sup>, — писал один из активных организаторов культурной жизни в первые послевоенные годы публицист Ежи Борейша (1905–1952).

«Одрозене» выступало как союзник коммунистической «Кузницы». «Задачей „Одрозеня“, — отмечал публицист и писатель Казимеж Козьневский (1919–2005), — была борьба за единство национальной культуры, задачей „Кузницы“ — борьба за новую культуру»<sup>2</sup>. В выступлениях «Одрозеня» и «Кузницы» провозглашались ответственность писателя перед обществом, необходимость интеллектуального осмысления действительности, участия художника в общественной жизни, в культурной революции.

Краеугольным камнем эстетической программы марксистской литературной критики был реализм. «Возвращение к действительности и новый реализм будут, возможно, знаменем рождающейся ныне литературы»<sup>3</sup>, — писал один из ведущих критиков того времени Ян Котт (1914–2001) в апреле 1945 г. На понимание сущности реализма большое влияние оказали

труды Д. Лукача, весьма популярного в те годы в Польше. Вслед за Лукачем польская критика отвергала так называемый «малый реализм» (описание повседневности или индивидуальной психологии взятой внесоциально личности, склонность к натуралистическому изображению) и противопоставляла ему — в упрощенном истолковании — «большой реализм» зарубежных и польских классиков XIX в. Моралистической и психологической интерпретации отношений между людьми противопоставлялась историческая и социологическая. Реализм для критиков «Кузницы» означал не столько комплекс стилистических средств, сколько показ связей, соединяющих людей в обществе, законов истории, управляющих их жизнью.

Критики «Кузницы» писали о «социологической конструкции человеческой судьбы», отождествляя судьбу героя художественного произведения с эволюцией той или иной общественной группы. Это вступало в противоречие с принципом изображения психологически неоднозначного внутреннего мира человеческой личности. Такого рода изображение было присуще значительной части прозы 30-х гг., к традициям «психологизма» которой критики «Кузницы» относились неприязненно. Психологическая проза, по их мнению, представляла «драму моральных позиций», в то время как задачей литературы является изображение столкновения «общественных позиций». «Психологическая аппаратура может еще послужить последнему расчету кающегося интеллигента за грехи финансового капитала, но никогда не способствует ясной, рациональной интерпретации человеческой судьбы»<sup>4</sup>, — писал Я. Котт.

Е. Путрамент призывал «перейти к критике нормативной, постулирующей» и называл литераторов, «поддающихся психологизму Запада, не могущих вылечиться от Пруста», — «социальными вредителями». Он предостерегал и от опасности западного экзистенциализма, который определял следующим образом: «жалкая философия трусости, философия отказа от независимости, интеллектуальный Мюнхен, неразрывно связанный с Мюнхеном политическим»<sup>5</sup>.

Гораздо шире понимал реализм К. Выка, который подчеркивал значение для современного творчества литературных традиций и владения художественной формой. Для Выки «...реализм является наиболее открытой формой искусства», которая развивает традиции классического реализма XIX в., но способ-

на использовать и более близкий опыт развития литературы в XX в. Реализм для Выки не исключал психологического анализа, сатирической заостренности, но и для него на первом плане оставалась «реалистическая справедливость», исторический и социальный анализ действительности. «Мы приветствуем каждого, — заключал Выка свою программную статью „Трагичность, насмешка, реализм“, — кто без трагичности и насмешки сумеет выразить правду времени. Трудная задача сегодняшней польской прозы — это общая задача, и нельзя отвергать тех, кто начинал свой путь из другого пункта, а сегодня находится на распутье. Реализм ожидает всех»<sup>6</sup>.

С этим прогнозом не соглашалась группа писателей журнала «Поколене», которые выступили с требованием свободы творческого поиска, считая, что правду о войне нельзя выразить с помощью традиционного реализма. Р. Братный постулировал «реалистический символизм», в котором «материал, не утрачивая своего объективного звучания, выражает и нечто большее»<sup>7</sup>, а Зыгмунт Калужиньский (1918–2004) ставил на экспрессионизм, понимаемый как ярко эмоциональное, даже гиперболизированное, изображение исторического и социального опыта современной эпохи.

По-своему видел пути воплощения гуманистических идей в литературе журнал «Новины Литерацке» (Варшава, 1947–1948), редактируемый Я. Ивашкевичем. Журнал выступал за преемственность литературного развития, за связь новой литературы с традициями межвоенного двадцатилетия, за верность писателей своей художественной манере, за органичность перемен в творчестве.

Против упрощенного решения вопроса об эстетическом новаторстве (чем грешили теоретики «Кузницы»), против трактовки реализма в духе жизнеподобия выступил известный своими независимыми взглядами и острым пером критик Артур Сандауэр (1913–1989). Он иронически писал: «Ты не понимаешь конструкции реалистического рая. Он, как и Дантов ад, имеет форму воронки, помещенной во времени. Сзади, со стороны прошлого, широкие ворота: туда входят разные веселые компании шестнадцатого, семнадцатого и восемнадцатого веков, фантасты, мастера абсурда и гротеска — в общем все, в чьем обществе хотелось бы быть. А спереди — со стороны современности — маленькая калиточка, и входит туда только один Мальро, и то лишь по предъявлении пропуска»<sup>8</sup>.

«Кузница», «Одродзене», «Поколене» и «Новины Литерацке», «Твурчость» и ряд других изданий при всех, даже существенных различиях в понимании путей развития литературы, толковании реализма, выборе образцов и традиций находились в одном лагере, принимавшем новый общественный строй Польши и идею новой культуры. Силы, настроенные оппозиционно по отношению к социалистическим преобразованиям, в том числе в области культуры, нашли прибежище главным образом в католических изданиях. Наиболее активную полемику с католическими публицистами (прежде всего «Тыгодника Повшехного») вела «Кузница».

Католические литераторы ратовали за христианизацию общества. «Каноном жизни должен стать примат христианской этики над политикой»<sup>9</sup>, — заявлял один из руководителей «Тыгодника Повшехного» ксендз Ян Пивоварчик (1889–1959). В то же время они нащупали уязвимое место в позиции польских марксистов: недооценку проблем личности и личностного начала в творчестве, подчинение литературы сиюминутным партийно-политическим целям. Действительно, уже в 1946 г. на II съезде польских писателей в докладе С. Жулковского был выдвинут лозунг «политизации» литературы, «четкой политической декларации» писателя<sup>10</sup>, в дальнейшем превратившийся в требование подтверждать в художественных произведениях правоту решений политических деятелей. Требование это связывалось с тезисом об обострении классовой борьбы по мере строительства социализма.

Хотя ориентация католических оппозиционеров на персонализм как философскую основу творчества, отстаивание ими прав личности в социальном и духовном, метафизическом плане привлекали ряд писателей, для многих представителей творческой интеллигенции все более притягательными становилась марксистская теория общественного развития, на которой строилась идейная программа ППР. «Меня привлекло точное научное обоснование этой идеологии, — писала, например, З. Налковская, — открытие диалектических законов истории, осознанное участие человека в истории»<sup>11</sup>.

Концепция развития литературы, предложенная марксистской литературной критикой, отвечала настроениям многих писателей, приходивших к ее восприятию под влиянием жестоких уроков истории. Она казалась компасом, позволяющим найти путь в послевоенном хаосе. В выступлениях критиков-

марксистов явно недооценивалась, однако, проблематика гуманизма. Показательна дискуссия о моралистике творчества Джозефа Конрада, развернувшаяся в 1945–1946 гг. По сути это была дискуссия о соотношении истории и нравственности, а также о мировоззренческих позициях молодежи Армии Крайовой, знаменем которой стала конрадовская «верность самому себе». Я. Котт в статье «О светском трагизме» противопоставил общечеловеческим нравственным принципам историческую целесообразность, личности — дело всего общества, которому служит каждый отдельный человек. Он заявлял, что «Конрадовская верность самому себе — это верность рабов... Из профессиональной верности капитанов кораблей нельзя строить кодекс поведения свободного человека. Ни верность, ни честь не являются сами по себе моральными ценностями. Оценивает их, как и все на этом свете, история»<sup>12</sup>.

Против такой трактовки морали и культуры резко выступила М. Домбровская в статье «Конрадовское понятие верности». По ее мнению, никакие цели не могут оправдать неморальные средства, которые могут привести и приводили (например, гитлеризм) к антигуманным извращениям. «Котт, — писала она, — потому именно отвергает «небунтарскость» конрадовской позиции, что в ней содержится духовная независимость. Это для утверждающих святость данной власти еще более неприемлемо, чем бунт»<sup>13</sup>.

В 1947 г. ортодоксальная статья философа Адама Шаффа, напечатанная в «Кузнице», оборвала начавшуюся было дискуссию о социалистическом гуманизме и гуманистическом социализме. По мнению Шаффа, вопрос был предельно ясен: «...В рабочем движении нет разделения на марксистов и гуманистов; разделение происходит скорее между теми, кто являются марксистами, и тем самым гуманистами в единственно реальном значении этого слова, и теми, кто являются антимарксистами, и тем самым антигуманистами»<sup>14</sup>. Однако практика общественной и культурной жизни очень скоро показала, что воплощение в жизнь идеи социалистического гуманизма зачастую оборачивалось откровенным антигуманизмом.

Одним из существенных факторов, влиявших на идейно-творческую эволюцию польских писателей в первые послевоенные годы, было их обращение к опыту советской литературы. Активно пропагандировала достижения советских писателей «Кузница». Поначалу, в первых номерах журнала публика-

лось много переводов из русской поэзии — Пушкина, Фета, Ахматовой, Антокольского, Цветаевой, Мандельштама и других. Эва Коженевская писала о творчестве М. Шолохова, М. Яструн — о поэзии В. Маяковского и Б. Пастернака. Позднее стали преобладать литературно-критические статьи о расцвете советской литературы социалистического реализма. В статье «Классическое произведение социалистического реализма» С. Жулкевский высоко оценивал «Мать» М. Горького, в 1948 г. Леон Гомолицкий (1903–1988) знакомит читателей с эстетическими и литературными взглядами Жданова.

Многоплановое и естественное — при всех тематических ограничениях и вульгарно-социологических ошибках партийной литературной критики, задававшей тон в литературных дискуссиях — развитие литературы было заторможено политическими событиями 1948–1949 гг., которые имели серьезные последствия в литературной жизни. Вследствие усиления на международной арене «холодной» войны и изоляционистской культурной политики были прерваны традиционные связи польской культуры с западноевропейской. Внутри социалистического лагеря появились разногласия из-за постановления Информбюро по Югославии, польская экономика испытывала громадные трудности в связи с форсированной индустриализацией страны и неоправданно ускоренной коллективизацией деревни. В августе 1948 г. пленум ЦК ППР беспочвенно обвинил часть партийного руководства во главе с В. Гомулкой в правонационалистическом уклоне (Гомулка был вскоре арестован) и подверг разносной критике состояние идеологической работы и литературную жизнь предшествующих лет. Объединительный съезд ППР и ППС (декабрь 1948 г.), создавший Польскую объединенную рабочую партию, наметил программу ускоренного строительства социализма в Польше и идейно-политического наступления на фронте культуры.

Польские культурные политики и большая часть литературных критиков взяли на вооружение догматические постулаты А. Жданова, которые умерщвляли творческое начало в литературе и рассматривали, в частности, человека в жизни и в литературе как винтик в государственном механизме. Грубое администрирование, бестактное вмешательство в творческий процесс сочеталось с насаждением социалистического реализма, понимаемого как средство подчинения литературы политике коммунистической партии. На совещании партий-

ных писателей в январе 1949 г. секретарь ЦК ПОРП Я. Берман заявил: «Партия будет защищать социалистический реализм, несмотря на то, что он может вести к схематизму, но из этого незачем делать проблему... Зато надо бороться за сокращение дистанции между творческой и политической позицией автора, в этом деле надо поступать решительно»<sup>15</sup>.

В январе 1949 г. в Щецине состоялся IV съезд Союза польских писателей, который поддержал требования партии, предъявляемые к литературе. Съезд провозгласил основным методом литературы метод социалистического реализма. Но очень скоро социалистический реализм из «основного» направления литературы стал единственным. В 1949 г. в статье Владзимежа Сокорского (1908–1999, партийный публицист и писатель, в то время заместитель министра культуры) «За искусство социалистического реализма» в теоретическом органе ПОРП «Новэ Дроги» было заявлено: «Прогрессивное искусство может быть только и исключительно искусством социалистического реализма. Всякая другая позиция художника является лишь сознательным или неосознанным переходом на позиции вырождающегося искусства уходящего мира»<sup>16</sup>. В 1950 г. на V съезде Союза польских писателей А. Важик заявил, что «кроме социалистического реализма не существует другой философско-эстетической системы, которая бы привлекала писателей народной Польши»<sup>17</sup>. Поле литературных дискуссий было резко сужено. В 1950 г. были ликвидированы журналы «Кузница» и «Одродзене», вместо которых стал выходить еженедельник «Нова Культура» (1950–1963), до середины 50-х гг. агрессивно проводивший новую линию в культурной политике. С 1951 г. в Кракове начал издаваться еще один литературный еженедельник «Жыче Литерацке» (выходил до 1990 г.).

В критике воспитательная роль литературы социалистического реализма крайне примитивизировалась, сводилась к дидактичности, умалялось значение творческой индивидуальности, вводилось обязательное равнение на «идеальные» образцы литературы социалистического реализма, за которые выдавались многие произведения современной советской литературы, созданные в духе «теории бесконфликтности». Марксистская литературная критика оперировала понятиями «социологическая конструкция человеческой судьбы» и «социологическая типичность», сводя к ним — причем в крайне упрощенном толковании — все содержание и смысл художе-

ственного творчества, внедряя в сознание «потребителя» идею прямой и прямолинейной обусловленности человеческой судьбы общественными процессами. Внедрение таких представлений должно было способствовать формированию легко поддающегося любой пропаганде стереотипного сознания, которым легко управлять и которое не несет в себе неожиданных решений или протестов. В литературе, таким образом, насаждался схематизм поведения человека, атрофировался интерес к внутренней духовной жизни. Изображение ее сложности и противоречивости отождествлялось с чуждым народным интересам «буржуазным психологизмом».

Стал неугоден теперь и Д. Лукач. В 1950 г. «Кузница» перепечатала доклад А. Фадеева на пленуме Союза советских писателей, в котором Лукач обвинялся в игнорировании принципа партийности в литературе, в разжигании конфликта между партией и писателями. Ряд крупных писателей (Ю. Пшибось, М. Домбровская, С. Дыгат, писатели-католики и др.) умолкли на несколько лет.

Единственным образцом социалистической поэзии партийная критика провозгласила творчество В. Маяковского советского периода, в прокрустово ложе которого пыталась уложить всю современную польскую поэзию. В 1950 г. в журнале «Одрозене» появилась статья-манифест Виктора Ворошильского (1927–1996) о Маяковском. Ссылаясь на дискуссии в советской печати, автор писал: «Советская дискуссия показала, что создание качественной современной партийной поэзии равнозначно обращению к Маяковскому и, наоборот, отход от Маяковского равнозначен написанию стихотворений некоммунистических, чуждых рабочему классу»<sup>18</sup>.

Советская литература, из которой извлекалось только догматическое и схематическое понимание задач социалистической литературы, использовалась этой критикой как дубинка для расправы с теми польскими писателями, которые пытались отстаивать самостоятельный путь развития. Показательна статья того же Ворошильского «В борьбе за литературу народной Польши» (1951), где говорилось: «В несомненной связи с правонационалистическим уклоном были недооценка превосходства советской литературы, недооценка ее достижений»<sup>19</sup>.

По мнению Ворошильского, «советская литература влияет на польских писателей непосредственно, давая им непревзой-

денный образец социалистического реализма». Образцом для подражания выставлялись лакировочные произведения, лишённые правды о человеке, типа «Кавалер Золотой звезды» С. Бабаевского. Мелания Керчинская (1888–1962) писала о романе В. Ажаева «Далеко от Москвы»: «Социалистическое соревнование в книге В. Ажаева — словно воздух, которым дышит все вокруг. Оно и у нас должно пронизать собой всю действительность, чтобы мы могли справиться с великими задачами шестилетнего плана социалистического переустройства»<sup>20</sup>.

Полную поддержку получила в критике развернувшаяся в те годы в СССР борьба с так называемым космополитизмом. В статье «В борьбе с космополитизмом» (1949) М. Керчинская, отмечая взгляды «буржуазных эстетов типа Шкловского» и прочих советских космополитов, выявляла «однозначный политический смысл пресмыкательства перед Западом, то есть перед империалистической реакцией и обскурантизмом»<sup>21</sup>.

Классическим, можно сказать, образцом узко нормативного толкования задач социалистического искусства может служить теоретическая статья М. Керчинской «О социалистическом реализме», опубликованная в середине 1950 г. в «Новой культуре». Одним из главных достоинств социалистического реализма Керчинская считала то, что это понятие родилось «вне литературной среды» и служит делу политизации и идеологизации культуры.

Разумеется, дело не сводится лишь к силовому нажиму на писателей политиков, идеологов и догматических литературных критиков, к навязыванию ими литературе ждановского образца социалистического реализма. Многие писатели искренне приняли программу Щецинского съезда и пытались, иногда драматически отказываясь от своих художественных принципов, следовать ей в своем творчестве.

Например, Ежи Анджеевский (1909–1983) в конце 40-х — начале 50-х гг. много выступает как публицист, декларируя свою солидарность с марксизмом, культурной политикой партии, новой властью. Определяя позиции некоторых писателей, он в то время писал: «Польские писатели, правда, не все, но преобладающее большинство, встали на сторону революции. Сумели ли они заметить в ней первый шаг социалистической революции — это другой вопрос. Большинство из них знало марксизм не лучше астрономии. Понимали ли они руководящую роль рабочего класса и партии в формировании нашей

действительности? Видимо, зачастую они понимали эту роль не более, чем вагоны понимают, что их тянет паровоз»<sup>22</sup>. Эта характеристика может быть отнесена и к самому Анджеевскому. Его неофитское увлечение марксизмом (как и В. Ворошильско-го и некоторых других писателей) оказалось поверхностным и недолговечным, что выяснилось к середине 50-х гг.

После смерти И. Сталина в марте 1953 г. начинается длительная агония созданного им режима. С середины 50-х гг. в Польше происходит ослабление цензуры, начинают публиковаться тексты, которые еще совсем недавно не могли появиться в печати. Этот процесс, как и в СССР, получил название «оттепели» (по заглавию повести И. Эренбурга «Оттепель», 1954 г.). С конца 1953 г. в литературной жизни наблюдаются явления, свидетельствующие о нарастающем протесте писателей против доктринерских эстетических установок, которые сковывали развитие искусства и литературы, и попытках ряда идеологов и практиков культурной политики смягчить эти установки. Свидетельством наступавшей «оттепели» были выступления на XI сессии Совета культуры и искусства в апреле 1954 г. против администрирования в искусстве и ограничения свободного развития творческих индивидуальностей, доклады Л. Кручковского и К. Брандыса на VI съезде Союза польских писателей в июле 1954 г., в которых была дана более широкая интерпретация социалистического реализма и было обращено внимание на художественную ценность творчества писателей старшего поколения.

Одним из ярких проявлений «оттепели» в Польше была публикация в августе 1955 г. в «Новой Культуре» публицистической поэмы А. Важика «Поэма для взрослых». В ней содержалась резкая критика казенного пропагандистского оптимизма и фальши официальной литературы, на высокой эмоциональной ноте выражалось сочувствие угнетенным серыми буднями женщинам, обездоленным детям, измученным рабочим. Публикация поэмы положила начало оживленной и продолжительной дискуссии, которая касалась не только самой поэмы Важика, но и принципиальных вопросов культурной политики партии. Многие участники дискуссии соглашались с оценками Важика, хотя их и удивляло то, что со столь резкой критикой выступил писатель, который до того, в первой половине 50-х гг., жестко отстаивал литературную программу, предложенную партией.

Важик и многие другие увидели причины искривления зеркала польской литературы во всемогущем установленном верха-

ми механизма культурной жизни, в массовом идейном гипнозе творческих работников, которые теперь горько сожалели об обманутых ожиданиях. Такая модель расчета со вчерашним днем позволяла хотя бы отчасти избежать покаяния и личной ответственности за состояние литературы. Эта модель довольно широко распространяется в творческой среде, особенно после 1956 г.

**Проза.** Облик литературы первых послевоенных лет в огромной степени определялся насущной потребностью общества осмыслить трагические уроки истории — сентябрьскую катастрофу 1939 г., гитлеровский оккупационный террор. «Слово наше отступает перед ужасом этих деяний, мысль мертвовет, перо застывает в руке»<sup>23</sup>, — писал в 1945 г. Ю. Пшибось.

В бурном послевоенном старте польской литературы участвовали писатели разных поколений, разных мировоззренческих и творческих ориентаций. Писатели, получившие признание в межвоенном двадцатилетии — Л. Стафф, М. Домбровская, З. Налковская, Я. Ивашкевич, М. Яструн, Ю. Пшибось и др.; вступившие в литературу в 30-е годы — Е. Анджеевский, Т. Бреза, А. Рудницкий, К. Прушиньский; дебютанты военных и послевоенных лет — Т. Ружевиц, Богдан Чешко (1923–1988), Станислав Дыгат (1914–1978), Войцех Жукровский (1916–2000), Р. Братный, Казимеж Брандыс (1916–2000), Тадеуш Конвицкий (р. 1926), Витольд Залевский (р. 1921) и др.

Польские писатели пережили тяжелейшие испытания военных лет и принесли в литературу личный трагический опыт. Они участвовали в сентябрьской кампании 1939 г., прошли школу подпольной антифашистской борьбы, сражались на баррикадах Варшавского восстания 1944 г., боролись с фашизмом в вооруженных силах антигитлеровской коалиции, были узниками гестапо и концлагерей, советского ГУЛАГА. Личный опыт писателей — воинов, подпольщиков, узников, явившийся и горьким опытом народа, способствовал достоверности и реалистичности их творчества. Лучшие произведения, созданные в тот период, отличает прочная документальная база, верность жизненной правде, на основе которой вырастают исторические и морально-философские обобщения.

События военных лет разрушили традиционное понимание истории, факторов общественно-политического развития. Это требовало переосмысления прежних представле-

ний о гуманизме, нравственности, моральных и религиозных нормах. Переосмысление это проходило в разных формах. Сохранили свои позиции классические формы реализма, унаследованные от XIX в. В них человек рассматривался в системе общественных отношений, в его принадлежности к определенной общественной группе с ее традициями, этикой и жизненными устремлениями. В лучших произведениях реалистической прозы социальный и психологический опыт военных лет воплощен в углубленных индивидуализированных характерах героев, действующих в реалистически типичных обстоятельствах.

Проза другого, условно говоря метафорического типа (иногда называемая также в польской критике «параболической») стремилась к иной форме художественного обобщения и решения иных, метафизических задач — к попытке на материале войны вывести универсальные закономерности человеческих судеб, часто с помощью притчи, мифа, аллегии, гротеска или даже исторического сюжета. В стремлении польских прозаиков сказать правду о Второй мировой войне проявились обе эти взаимодополняющие тенденции.

На это формальное разграничение накладывалось другое, связанное с характером предшествующей установки — интерпретации общего поля разнообразных тем и мотивов войны (сентябрьские бои 1939 г., концлагеря, подполье и партизанская борьба, оккупационные будни, гетто и уничтожение еврейского населения, Варшавское восстание 1944 г. и многое другое). Один и тот же материал осмыслялся прозой в разных тональностях — от героико-трагической до насмешливо-гротескной. Разнообразие и наличие в ней разных точек зрения и художественных средств является ее достоинством и ценностью.

В прозе первых послевоенных лет на первое место по активности и удельному весу в литературе выдвигаются рассказ и близкие к нему «малые» художественно-документальные жанры. Именно эти жанры впервые запечатлели события военных лет. Документальная основа многих прозаических произведений означала не хроникерскую точность в передаче фактов и событий, а установку писателей на их подлинность, на восприятие их читателями как полностью достоверных. «Пограничье романа», — так определил К. Выка в 1948 г. в своей одноименной книге стремление писателей избегать беллетристичности в пользу описания подлинных событий.

У истоков послевоенной антифашистской литературы стоит сборник рассказов З. Налковской «Медальоны» (1945) — книга новаторская по глубине и характеру раскрытия оккупационной темы. Налковская участвовала в работе Главной комиссии по расследованию гитлеровских преступлений в Польше. Она присутствовала на допросах обвиняемых, их жертв и свидетелей. Налковская понимала, что «общество требует от писателей новой литературы, вызванной войной и ее последствиями, способной охватить и переработать огромный запас тематического сырья, из которого может родиться шедевр. Но кажется, что (...) литература не полностью ответит на эти требования»<sup>24</sup>.

«Не полностью» — потому что писательница, как и другие художники слова, видела разрыв между потрясающими человеческими трагедиями и писательскими возможностями. Стремясь ликвидировать этот разрыв, в «Медальонах» мастер утонченного психологического рисунка отказывается от излюбленных ею ранее приемов психологического анализа. «Медальоны» отличает сдержанный, объективный тон повествования, как бы основанный на древнем эпическом принципе — «без гнева и пристрастия». Налковская исходила из убеждения, что читателя в большей мере чем авторский комментарий взволнуют голые, страшные по своей сути факты, свидетельства жертв насилия, от лица которых ведется рассказ. Авторское вмешательство, авторская оценка, по замыслу писательницы, исказили бы представление о ситуации, когда привычные нормы жизни были отброшены.

Эмоциональная сдержанность характерна и для авторского заключения книги. Конечно, писательница не отказывается от моральной оценки событий. Она ставит перед читателем главный вопрос: как могло случиться, что «люди людям уготовили эту судьбу»?

Цикл «Медальоны» состоит из восьми рассказов. Наиболее известный из них — «Профессор Шпаннер», в котором поставлена проблема так называемого «порядочного немца». Профессор Шпаннер считал себя ученым, а на самом деле был рьяным исполнителем бесчеловечных приказов и даже их инициатором. По собственному почину он разработал метод варки мыла из трупов пленных и превратил научную лабораторию в фабрику по производству «человеческого» мыла. Автора и читателя потрясает не только преступление немецкого про-

фессора, но и нравственная глухота свидетеля-повествователя, помощника Шпаннера, который даже восхищен прагматизмом немцев: «Известное дело, немцы, они из всего могут сделать конфетку...»<sup>25</sup>.

Налковскую особенно тревожило деморализующее, растлевающее влияние фашизма. Преступления Шпаннера не вызвали осуждения его ученых коллег: один готов был его оправдать наличием соответствующего приказа, другой ссылался на намерение принести выгоду государству.

Отсутствие эмоций, с которым повествуют о своих переживаниях в «Медальонах» очевидцы и даже жертвы фашистских преступлений, — также одно из последствий мрачной эпохи. Созданный фашистами кошмарный мир тлетворно воздействовал на человеческую личность, деформировал прежние представления о моральных ценностях и критериях.

«Медальоны» — наиболее яркий пример художественно-документального воплощения темы фашистской оккупации в польской прозе первых послевоенных лет. Тогда же появился целый ряд воспоминаний узников гитлеровских лагерей и тюрем, бойцов Варшавского восстания: «Дым над Биркенау» (1945) Северины Шмаглевской, «Решетка» (1945) П. Гоявичиньской, «С баррикады в долину голода» (1946) Михала Русинька, «Я пережила Освенцим» (1946) Кристины Живульской и многие другие. Узница Освенцима С. Шмаглевская (1916–1992) писала о своей книге: «Я намереваюсь представить факты, которые я непосредственно наблюдала и переживала. Все, что я здесь описываю, я в состоянии доказать перед любым трибуналом»<sup>26</sup>. Ее книга была переведена на многие европейские языки и фигурировала как документальное свидетельство на Нюрнбергском процессе главных военных преступников.

В разработке темы гитлеровских злодеяний были попытки создания произведений в традициях довоенного психологизма, произведений, основанных на интроспекции, на анализе повествователем собственных переживаний в экстремальных ситуациях. Однако эти попытки, как, например, рассказы Е. Анджеевского «Перед судом» и «Поверка» (написаны еще в 1941–1942 гг., опубликованы в сборнике рассказов писателя «Ночь», 1945), были весьма спорными. В рассказах Анджеевского новые нравственные конфликты, порожденные оккупацией, — поведение человека перед лицом смерти, проблема выбора между жизнью ценой предательства и сохранением чести

ценой смерти — решаются в плане морального оправдания человека, подчинившегося инстинкту самосохранения. Вызвала справедливые сомнения критиков и психологическая достоверность рассказов: вряд ли голодный, подвергающийся пыткам, стоящий на грани смерти человек способен скрупулезно анализировать свои эмоции.

Были в литературе и попытки трактовать безмерность страданий узников концлагерей в мистическом плане. Католическая писательница Зофья Коссак-Щуцкая, активный деятель подпольного сопротивления и узница Освенцима, в своей книге «Из бездны. Воспоминания о лагере» (1946) рассказала об освенцимском быте заключенных женщин. Безмерность их страданий она рассматривала сквозь призму национальных стереотипов, приписывая героизм и самоотверженность поведения в лагере исключительно одухотворенным католической верой полякам.

Самой яркой писательской индивидуальностью в прозе первых послевоенных лет был Т. Боровский, автор рассказов, составивших сборники «Прощание с Марией» (1948) и «Каменный мир» (1948). В его рассказах стираются грани между документальностью и художественным переосмыслением и заострением фактов. Повествование у Боровского идет от лица узника концлагеря, который сумел приспособиться к нечеловеческим условиям жизни, для которого лагерный мир и есть единственно нормальный мир существования. Рассказы Боровского полемичны. Направленные против всяких попыток сгладить остроту конфликтов, они рисуют далекую от героической легенды правду о жизни узников фашистских лагерей. В своем описании лагерного режима и отношений между людьми писатель шел по пути сурового и откровенного до беспощадности реализма, показывая преступность и лицемерие тюремщиков, стремившихся любой ценой сломить волю заключенных. В лагерной жизни, показывает Боровский, было приспособленчество, разобщение людей, моральное перерождение жертв гитлеровского произвола.

Герой-повествователь Боровского — типичный приспособленец, живущий по закону «для узника самый страшный враг — другой узник», способный на любую жестокость и предательство ради сохранения своей жизни («День в Гармензе», «Пожалуйста в газовую камеру» и др.). Навлекая на себя упреки части критиков, квалифицировавших жестокий реа-

лизм писателя как цинизм и натурализм, Боровский, по сути, поднял военную тему на следующую ступень поисков правды о войне человека против человека — вывел закон действия фашизма, который не только уничтожал жизнь физически, но и разрушал, умерщвлял в человеке человеческое. Освенцимские рассказы Боровского, по мнению Я. Ивашкевича, «нельзя даже сравнить с тем, что было написано во всем мире на эту тему. Это высшее достижение в такого рода литературе»<sup>27</sup>.

Полемиическая заостренность против любого сглаживания трагической остроты изображаемого, нарочитая односторонность в освещении оккупационной тематики были продиктованы в творчестве Боровского стремлением показать читателю всю глубину пропасти, в которую стремился сбросить человечество фашизм. Но Боровский сам оказался жертвой тоталитарного режима — неистовое отрицание им обывательских представлений о морали и гуманизме сменилось к концу 40-х гг. морализаторством, доктринерской критикой западной цивилизации и традиций европейской культуры в публицистике и схематичных рассказах писателя («Рассказы из книг и газет», 1949), написанных с коммунистических партийных позиций. Тяжелый психологический кризис привел писателя к самоубийству в 1951 г.

В прозе первого послевоенного десятилетия на первый план выходил протест против фашизма и нацизма и попытка осмыслить реальный ход истории с традиционных для европейской цивилизации гуманистических позиций и шкалы ценностей. Выполняя своеобразный социальный заказ — откликаясь на темы и идеи, волновавшие общество, литература, однако, и тогда, и позже, в 50–70-е гг., не могла разрабатывать некоторые важнейшие для этого общества темы (за исключением некоторых произведений, опубликованных писателями-эмигрантами). Нельзя было сказать всей правды о деятельности подчиненной лондонскому эмиграционному правительству Армии Крайовой — подпольной армии, в рядах которой было немало истинных патриотов Польши, о Варшавском восстании, поднятом руководством Армии Крайовой в августе 1944 г., тщетно рассчитывавшем на помощь Красной Армии, и даже о сентябрьском (1939 г.) сражении с немцами. Правда о начале Второй мировой войны не могла быть полной, хотя бы потому, что за все время существования Польской народной республики в ней не появилось ни одного произведения о вступлении Крас-

ной Армии в сентябре 1939 г. на территорию восточных земель Польши в результате сговора Сталина с Гитлером. Литература не коснулась и таких существенных тем, как депортация сотен тысяч поляков в СССР, их страдания в лагерях и тюрьмах, убийство польских офицеров в Катыни — на эти темы существовал запрет цензуры. Обращение к ним было уделом эмигрантской литературы, прежде всего документальных очерков и публицистики: Ю. Чапский «На бесчеловечной земле» (Париж, 1949); Б. Обертыньская «В доме неволи» (Рим, 1946); В. Грубинский (1883 — 1973) «Между молотом и серпом» (Лондон, 1948) и др. Эти произведения смогли быть изданы в Польше только в 90-е гг., как и яркий роман Юзефа Мацкевича (1902–1985) о советском вторжении в Польшу в сентябре 1939 г. «Дорога в никуда» (Лондон, 1955).

Одним из наиболее значительных произведений, написанных в эмиграции, стала книга Г. Херлинга-Грудзиньского (1919–2000) «Иной мир. Советские записки». Книга писалась в 1949–1950 гг., впервые увидела свет в английском переводе в Лондоне в 1951 г., в 1953 г. была издана на польском и на многих других языках мира (в самой Польше — лишь в 1989 г., а в России — в 1991 г.).

Оказавшись на территории, присоединенной к СССР в 1939 г., Херлинг-Грудзиньский был арестован НКВД и приговорен к пяти годам заключения по обвинению в антисоветской деятельности (по такому же обвинению тогда были арестованы многие польские интеллигенты). Будущий писатель разделил судьбу десятков тысяч поляков, брошенных в тюрьмы и лагеря ГУЛАГа. После подписания 30 июля 1941 г. польско-советского договора о взаимопомощи в войне против гитлеровской Германии Херлинг-Грудзиньский, как и многие другие заключенные поляки, в январе 1942 г. был освобожден, вступил в польскую армию генерала Андерса, созданную в СССР и выведенную в 1942 г. на Ближний Восток.

«Иной мир» — это не только потрясающий документ о советских концлагерях, но и выдающееся художественное произведение, которое можно сравнить с освенцимскими рассказами Т. Боровского и сопоставить с «Архипелагом ГУЛАГ» А. Солженицына и «Колымскими рассказами» В. Шаламова. Эпиграфом к книге писатель избрал цитату из «Записок из Мертвого дома» Ф. Достоевского об «особом мире, ни на что не похожем». Обращение к Достоевскому — одна из примет-

ных особенностей повествования — придает ему историко-философское измерение. «Я знаю, — говорит одна из героинь книги, солагерница писателя Наталья Львовна, — что вся Россия была и по сей день остается Мертвым домом, что время между каторгой Достоевского и нашими собственными муками остановилось».

Из эпизодов жизни зеков, унижающей человека и пробуждающей в нем низменные инстинкты, из микроновелл, рассказывающих о нравственном падении одних и попытках других сохранить человеческое достоинство, вырастают обвинения как особому кошмарному миру концлагеря, так и сталинскому социализму, а также размышления о человеческой природе вообще.

События военных лет дискредитировали в глазах подавляющего большинства писателей тип искусства, оторванного от насущных проблем жизни. А. Рудницкий писал в 1945 г. в эссе «Прекрасное искусство слова»: «Все мы, кто любил искусство, почувствовали себя обманутыми. Искусство учило нас уважать человека и преклоняться перед богатством его внутреннего мира. А что мы видели? Мир, в котором из людей делали мыло, из девичьих волос — матрацы, мир такой, что не хватало слов, чтобы описать его. В искусстве же мы никогда не встречали такого мира, который нам являлся ежедневно... И мы пришли к твердому убеждению, что искусство пошло по ложному пути. Оно должно быть совсем другим, заявили мы, совсем другим должны быть его истоки; оно должно быть цельным, нравственным и служить правде»<sup>28</sup>.

В рассказах Рудницкого (сборники «Шекспир», 1948; «Бегство из Ясной Поляны», 1949) ставится под сомнение пригодность для этой задачи после всего пережитого традиционного сюжетного построения и традиционного рассказчика. Элементы фабулы в них сочетаются с репортажем о днях оккупации, с развернутым авторским комментарием. В рассказах, посвященных трагедии польских евреев, беспощадно уничтожавшихся фашистами, Рудницкий подчеркнул взаимопомощь и самопожертвование людей перед лицом смерти (рассказы «Чистое течение», «Погибающий Даниель», «Вознесение» и др.).

В 1946 г. вышла из печати повесть Стефана Отвиновского (1910–1976) «Нечеловеческие времена» — книга о героических усилиях человека преодолеть навязчивое чувство страха, сохранить разум, моральное равновесие в условиях террора. В 1947 г. Корнель Филипович (1913–1990) издал цикл рассказов

на автобиографической основе «Нетронутый пейзаж», в котором подчеркнут трагизм последних месяцев и недель войны, когда жизнь заключенных в гитлеровских лагерях приобретала особую цену. Филипович, по его словам, видел, пожалуй, «все то, что видел Боровский», но он видел и другого человека — «героя, борца за свободу, который даже погибая — побеждает». Героя «Нетронутого пейзажа» Яна Борецкого Филипович проводит через типичные события времени оккупации: работа в каменоломне, участие в подпольной борьбе, арест, следствие, концлагерь, возвращение в Польшу победной весной 1945 г. Его герой сохраняет нравственную стойкость, веру в людей и ощущение связи с ними.

Первые в польской литературе страницы о Варшавском восстании принадлежат перу его участника Р. Братного. Во многих рассказах своего первого сборника «След» (1946), а позднее в других произведениях писатель создал впечатляющую картину гибнувшей столицы, проследил судьбы польских юношей, еще не успевших познать жизнь и любовь, но уже обреченных на смерть.

В 1948 г. появилась книга Игоря Неверли (1903–1987) «Парень из сальских степей», повесть-воспоминание о гитлеровском лагере. Писатель посвятил ее русскому врачу, военнопленному Владимиру Ильичу Дегтяреву, с которым познакомился в концлагере Майданек. Повесть рассказывает о мужестве русского человека (в повести он назван Владимиром Лукичем Дергачевым), который не покорился в фашистском застенке и своим активным сопротивлением пробудил в других узниках волю к борьбе и веру в торжество справедливости.

Марксистская литературная критика 40-х гг. нацеливала писателей на «большой» реализм, на насыщение произведений актуальным идеологическим и политическим содержанием. При этом часто упускалась из виду необходимость сохранения в творчестве преемственных связей. С трудом завоевывало, например, признание критики творчество выдающегося мастера слова Я. Ивашкевича. Ивашкевич, в отличие от критиков «Кузницы», считал, что необходимо уважать специфику каждого писателя, что процесс изменения художественного сознания нельзя ускорять искусственно — это может отрицательно сказаться на искренности и органичности перемен в его творчестве. «Нравственность писателя, — писал Ивашкевич в 1947 г., — я вижу в верности себе. А писатель, остающийся

верным самому себе и выражающий полную правду о человеке, выполняет свое общественное назначение... У нашей современной литературы много достоинств. Одно из основных я вижу в том, что она не отрывается от своих корней»<sup>29</sup>.

Ивашкевич защищал и свое понимание законов развития искусства, и свои произведения того времени. В рассказах сборников «Старый кирпичный завод», «Мельница на Лютыне» (1946), «Новая любовь и другие рассказы» (1946) и «Итальянские новеллы» (1947) (написанных по большей части в годы войны) Ивашкевича, как и в 30-е гг., занимали нравственные проблемы человеческого бытия. После войны эти проблемы ставятся им по-новому, связываются с социально-исторической обусловленностью поведения человека. В рассказе «Мельница на Лютыне» старый мельник собственноручно казнит своего внука, вступившего в гитлерюгенд и выдавшего на смерть польских патриотов.

Критикам Ивашкевича казалось, что его произведениям недостает злободневности, актуального политического начала. В них действительно не было политических деклараций (хотя в последующие годы они встретятся у Ивашкевича — например, в стихотворениях «Песнь соловья на стройке моста», 1950; «Письмо к президенту Беруту», 1952), но именно творчество Ивашкевича наиболее соответствовало одному из постулатов марксистской критики — о необходимости интеллектуализации новой польской прозы.

«Итальянские новеллы» пронизаны лирическим и скептическим настроением довоенного Ивашкевича. Немеркнущее великолепие искусства, гармония прекрасной итальянской природы и быстротечность человеческой жизни, иллюзорность счастья — основные мотивы новелл. Например, в новелле «Возвращение Прозерпины» использован миф о Прозерпине, которая раз в год покидает подземное царство, но неизменно туда возвращается. Раз в году Кора оставляет мужа и детей ради свидания с возлюбленным в Италии. Решившись на развод, она теряет любимого человека. «Прозерпина должна вернуться в царство мертвых» — богатство жизни, ее естественное течение перерастает человеческие планы и намерения, судьба неподвластна людям и неуправляема ими.

Предвосхищая упреки критиков, Ивашкевич писал в предисловии к «Итальянским новеллам»: «Именно тогда, когда безрассудство и жестокость затмевали людям истинную прав-

ду, я старался говорить о том, что в нашей жизни вечно, из чего проистекает наша подлинная человечность. Любовь, дружба, приключение — эти наиболее древние элементы повествования стали для меня самой свежей находкой»<sup>30</sup>.

Рассказы Ивашкевича, опубликованные в 40-е гг., определяют центральные категории его творчества: жизнь, смерть, любовь. Главное в них — достоверная психологическая мотивировка решений, поступков, мыслей персонажей. Мир внутренних переживаний героев как правило для Ивашкевича важнее фабулы и описаний действительности, формирующей этот мир.

Творчество Ивашкевича дало и пример того, что правда о времени может быть высказана не только в документальных и близких к ним жанрах, но и с помощью исторического сюжета. Об этом свидетельствуют рассказы писателя, созданные в годы войны — «Битва на Сейджмурской равнине» и «Мать Иоанна от ангелов» (широко известный по фильму Ежи Кавалеровича, 1961 г.), опубликованные в томе «Новая любовь и другие рассказы». Действие в них происходит в отдаленные исторические эпохи, но содержащиеся в них размышления о месте личности в истории, бессилии человека повлиять на ее ход, тщетности индивидуального бунта против мирового зла и необходимости стремления к этому бунту, к внутренней свободе как неотъемлемому свойству человека и условию его существования имеют обобщающий универсальный смысл.

Тема сентября 1939 г., дней вторжения немецких войск в Польшу, — с преобладанием, как и в случае лагерной темы, автобиографического начала — нашла свое отражение в рассказах В. Жукровского «Из страны молчания» (1946), Станислава Зелиньского (1917–1995) «Дно миски» (1949) и «Перед рассветом» (1949), в опубликованных в эмиграции репортажах М. Ваньковича «Дорогой сентября» (1944) и «Пылающий сентябрь» (1947).

С энтузиазмом было встречено умение В. Жукровского создавать исключительно пластичные, зримые, запоминающиеся образы. Хрестоматийным стал рассказ «Летучая» — «реквием польской кавалерии», по словам писателя. Занимательная фабула — судьба редкостно красивой лошади, владельцы которой поочередно погибают, мастерски соединена в рассказе с изображением трагической самоотверженности польских кавалеристов, вынужденных с саблями атаковать немецкие

танки. (В 1959 г. по этому рассказу был снят известный фильм А. Вайды.) Рассказ Жукровского представляет одну из важных тенденций изображения войны в польской прозе, которая следует в русле героико-романтической традиции батальных сцен в исторических романах Г. Сенкевича. «Изображение войны в манере вестерна, — писала об этой тенденции Мария Янион, — максимально сохраняет из обычаев и этического багажа давней рыцарской героики».<sup>31</sup> Однако стиль «вестерна», хотя и обладает огромной силой воздействия, неизбежно упрощает характеры и конфликты. В польской прозе повествование в стиле «вестерн» соответствует традиционному культу солдата, солдатского характера, солдатской ментальности, героизма и мужества.

Со сборником рассказов Жукровского многими тематическими и сюжетными нитями связан его более поздний роман «Дни поражения» (1952). Также из рассказов о сентябре 1939 г. впоследствии вырос роман Е. Путраменты «Сентябрь» (1952). Но ни в 40-е, ни в 50-е гг. писателям не удалось сказать полной правды о сентябрьских событиях. Ближе других подошел к ней Ян Юзеф Щепаньский (1919–2003) в романе «Польская осень» (писался в 1940–1949 гг., но издан лишь в 1955 г.). В отличие от романов Жукровского и Путраменты, в которых преобладало осуждение руководителей предвоенного польского государства и армии, Щепаньский, основываясь на собственных переживаниях участника сентябрьской кампании, показал войну глазами юноши. Форма романа — дневник двадцатилетнего подхорунжего Павла Стрончиньского. В дневнике запечатлены будничные и трагические эпизоды его военной судьбы: мобилизация, марш на передовую, бой, отступление, плен, побег. Параллельно тому, как в сознании Павла постепенно складывается истинная картина войны, происходит его духовное взросление, осознание чувства долга и ответственности перед другими.

Особую группу произведений военной темы образуют рассказы, повести, репортажи о польских солдатах, сражавшихся на далеких фронтах Северной Африки, Среднего Востока, Западной и Северной Европы. Среди них выделяются произведения К. Прушиньского «Тринадцать рассказов» (1946), «Сабля из Месхеда» (1948). Прушиньский искал своих героев среди поляков, заброшенных войной на Запад, среди тех, кто, не имея пока четких политических убеждений, верил, что в освобожден-

ной Польше должно в корне измениться «отношение человека к человеку». Военный путь своих героев писатель изображал как продолжение традиций национально-освободительной борьбы прошлых эпох и, пользуясь реминисценциями из времен Тадеуша Костюшко и легионов Яна Домбровского, придавал своим рассказам своеобразный героико-романтический колорит.

Ряд писателей публикует в эти годы политические романы, в которых крайне критически оценивалась политика правящих кругов буржуазной Польши в 30-е гг., а также романы автобиографического плана о попытках выходца из буржуазной интеллигенции порвать с прежним миром, найти свое место в новой жизни. Написанные на разном сюжетном материале, в разных художественных манерах, книги эти, ставшие своеобразной «исповедью сына века», получили в тогдашней критике название «литература интеллигентских расчетов» (определение К. Выки). Критическая оценка прошлого отражала сдвиги в сознании той части интеллигенции, которая переживала трудный и постепенный процесс осознания необходимости расстаться с традиционным миропониманием, чему нередко сопутствовали как иронические и сатирические, так и грустные и меланхолические ноты.

Политический роман и роман «интеллигентских расчетов» имеют общую идеологическую генеалогию и не замыкаются в рамках периода 1945–1948 гг. Они имеют свое продолжение и в первой половине 50-х гг., что позволяет говорить о единстве литературного процесса 1945–1956 гг. и рассматривать творчество некоторых писателей на протяжении всех этих лет в целом. После 1949 г. в этих жанрах, как и во всей литературе, нарастает облегченный схематический подход к освещению сложных процессов.

Одним из первых предпринял попытку расчета с пассивным, созерцательным отношением к жизни довоенной интеллигенции К. Брандыс в романах «Деревянный конь» (1946) и «Непокоренный город» (1946). В «Непокоренном городе» он рассказал об оккупационной жизни Варшавы, жители которой не склонились перед врагом, жили ненавистью к нему. Своеобразна композиция романа: эпизоды сопротивления оккупантам разных — и по социальному положению, и по политическим симпатиям — слоев населения составляют фон для переживаний и раздумий героя-повествователя, молодого ин-

теллигента, постепенно начинающего ощущать себя частицей общества.

В четырехтомном цикле К. Брандыса «Между войнами» («Самсон», 1948; «Антигона», 1948; «Троя — открытый город», 1949; «Человек не умирает», 1951) сказались рецепты послевоенной партийной критики. В тетралогии судьбы героев иллюстрируют тезис о зависимости личности от общественных сил, определяющих ход истории. Стремление к объемному многоплановому повествованию с обязательным изображением всех классов и слоев общества, психология и поведение которых жестко детерминировано их социальной принадлежностью, привело, особенно в заключительной части тетралогии, к иллюстративности и схематизму.

Проблемы подлинности психологических реакций, психологической верности самому себе — в центре первого романа С. Дыгата «Боденское озеро» (1946). В годы войны С. Дыгат, имевший французский паспорт, попал в немецкий лагерь для интернированных французов и англичан над Боденским озером в Германии, в котором стражники обходились без зверств. Его роман — это роман не столько о лагере, сколько о польских мифах, закрепленных в национальном сознании художественной литературой, прежде всего романтической. Событийная сторона романа — флирт героя, недоучившегося студента с литературными наклонностями, с молодой француженкой, которая экзальтированно влюблена в «страдалицу Польшу», а заодно и в ее представителя, не скупящегося на красивые возвышенно патриотические фразы о «польской судьбе». Главное в романе не внешние события, а анализ определенного психологического типа, который сформировался в довоенной польской интеллигентской среде — с ее националистически-мессианистским культом Польши и польского народа-страдальца, официозным литературным и политическим романтизмом. В произведении Дыгата взаимно пересекаются психологический и иронический и даже сатирический планы изображения.

В следующем романе Дыгата «Прощание» (1948) герои, терзаясь разладом между своими ложными представлениями о себе и людях и реальным миром человеческих отношений, делают в конце концов определенный социальный выбор. «Прощание», как и «Боденское озеро» — это роман о психологическом, но и в то же время мировоззренческом бунте того же безымянного героя-повествователя против мещанского

мира, в котором он вырос и воспитывался. Действие романа начинается накануне Второй мировой войны, заканчивается — освобождением Варшавы в январе 1945 г. В этих хронологических рамках показан процесс трудного расставания (на что указывает название романа) героя с миром довоенных имущих классов. Он восстает против пустословия, двойной морали, пошлых идеологических и этических штампов ненавистного ему окружения. Его бунт поначалу по-детски наивен, он как бы показывает окружающим язык и лишь много позднее, приобретая горький жизненный опыт (герой пережил Освенцим), он осознает необходимость в жизни подлинных нравственных ценностей.

К романам «интеллигентских расчетов» относятся и романы Павла Хертца (1918–2001) «Седан» (1948), Стефана Киселевского (1911–1991) «Заговор» (1947), А. Сандауэра «Смерть либерала» (1946) и др.

Событием в литературной жизни стало появление в 1946 г. романа Тадеуша Брезы (1905–1970) «Стены Иерихона» (первая часть дилогии, вторая часть, роман «Небо и земля», вышла в 1949–1950 гг.). Ему была присуждена самая авторитетная литературная премия того времени — журнала «Одрозене» за наиболее выдающееся прозаическое произведение, опубликованное после 1 сентября 1939 г. Своим успехом роман был обязан виртуозному психологизму писателя, как методу раскрытия морального и интеллектуального краха предвоенной правящей элиты. В 1947 г., отвечая на упреки в излишнем психологизме, Бреза так сформулировал свое творческое кредо: «Анализ умственного багажа людей, принадлежащих к самым разнообразным сферам, анализ конфликтов между ними и его художественное воплощение возможны только средствами и способами психологизма. Я сторонник реализма с той оговоркой, что нельзя трактовать реализм только как описание событий и внешнего мира, ибо такой реализм не может верно отразить мир, в котором кроме внешней стороны существует и сторона внутренняя»<sup>32</sup>.

Роман Брезы дает глубокий анализ крушения тех форм жизни, которые рухнули как библейские иерихонские стены при звуке труб. Его действие происходит в течение нескольких месяцев 1938 г. Политики молодого поколения стремятся отеснить от кормила власти представителей старшего поколения, карьера которых связана с участием в легионах Пилсудского.

Но вскоре, однако, выясняется, что конфликт между поколениями «верхов» основан не на принципиальной разнице идейных позиций, а сводится лишь к методам правления.

Роман построен из нескольких самостоятельных, не столько фабульных, сколько сюжетно-психологических линий, ни одна из которых не завершается, но которые пересекаются и взаимно дополняют друг друга. Бреза избегает описания событий, он представляет только их проекты или результаты так, как они отражаются в сознании или оценках героев, находящихся в данный момент в центре повествования.

Особую роль в романе играет описание большого бала — композиционное и проблемное средоточие романа. Эта центральная сцена, занимающая более трети романа, восходит к польской национальной литературной традиции. Начиная от «Бала у сенатора» А. Мицкевича, через «Свадьбу» С. Выспяньского, «Бал в опере» Ю. Тувима, бал в «Озиме» В. Берента, в польской литературе бал, прием, раут являются местом принципиальных дискуссий о судьбах нации в переломные эпохи истории. На балу в «Стенах Иерихона» появляются все главные персонажи романа, которые вступают в различные политические, деловые и любовные отношения, беседуют, спорят, раздумывают. Их психологические портреты углубляются, дополняются их мыслями и высказываниями друг о друге, внутренними монологами.

Оживленная дискуссия вокруг романа Брезы была частью более общей дискуссии о целях и задачах литературы в новых условиях и об отношении к литературным традициям межвоенного периода. Стронником политической интерпретации романа был Я. Котт, который видел в нем прежде всего «обнажение существа польского фашизма»<sup>33</sup>. М. Керчиньская упрекала Брезу как раз за то, что он не смог раскрыть «решающий для эпохи конфликт» (фашизм — коммунизм), который он свел «к психологическому конфликту поколений»<sup>34</sup>. Наиболее глубокая оценка романа принадлежала К. Выке: это роман «не столько политический, сколько роман о политике с акцентом на психологической мотивации»<sup>35</sup>.

Такой же характер имел и роман З. Налковской «Узлы жизни» (1948, расширенный вариант издавался в 1950–1954 гг.). В нем повествуется о последних днях существования Польши накануне нападения на нее гитлеровской Германии и остро ставится проблема моральной и политической ответственности правящих кругов польского государства за национальную

катастрофу. В центре первого тома романа — раут, данный министром иностранных дел Польши Беком в честь «видного заграничного гостя» (им был министр гитлеровской Германии Риббентроп). Раут этот действительно состоялся в январе 1939 г. Таким образом, повествовательная конструкция Налковской зиждется на реальном факте. Изображение раута позволило писательнице вывести на сцену хоровод представителей правящей элиты и в их суждениях про себя и вслух, в диалогах, а также в авторских комментариях вскрыть политическую слепоту правителей Польши.

Политические цели героев романа предстают в изображении Налковской как их личные эгоистические, часто корыстные интересы. Но писательница не склонна относить это лишь за счет их индивидуальных качеств — такими делают героев общественные отношения. Психологическая проблематика переплетается в романе с социальной и этической.

Один из важнейших романов, созданных в эти годы — роман Е. Анджеевского «Пепел и алмаз» (1948). Его действие происходит в последние дни войны в течение трех суток (5–8 мая 1945 г.) в освобожденном от немцев провинциальном польском городке. Роман утверждал мысль о зарождении в буре и хаосе переломных событий «алмаза», высоких человеческих качеств. Эта символика взята Анджеевским из стихотворения Циприана Норвида, строки из которого послужили эпиграфом к роману: «*Чем станешь, пеплом и золою, что буря разметет по свету? А вдруг в золе блеснет зарю алмаз, как знаменье победы?*» (перевод Б. Слуцкого).

Главным событием в романе является убийство деятеля ППР Стефана Щуки, честного человека, борца с гитлеровцами. Щуку убивает по заданию контрреволюционного подполья юноша Мацек Хелмицкий, не лишенный авторской, а стало быть и читательской симпатии. Его судьба трагична: в годы войны солдат подпольной Армии Крайовой, остатки которой после войны борются с новым режимом, он связан присягой, чувством долга и солидарности со своими бывшими товарищами и командирами. Руководители подполья, отвергающие новый строй, посылают молодежь на акты саботажа и убийства представителей новой власти. Мацек хотел бы жить нормально — учиться, любить, быть счастливым. Но он трагически погибает. Гражданская война — трагедия и несчастье для каждой из сторон, и потому писатель сочувствует и Хелмицкому, и Щуке.

Вторая линия романа, важная для его содержания, — это судьба Коссецкого, человека, уважаемого до войны в своем городке. Попав в гитлеровский концлагерь, он уцелел в нем дорогой ценой: выслуживался перед палачами, избивал своих сотоварищей-заключенных. После войны он пытался цинично оправдать свое нравственное падение.

В романе органично соединены многие сюжетные линии, до тонкостей продуманы диалоги, интонация повествования меняется от лиричной до откровенно фарсовой. В многолюдной кульминационной сцене романа, в сцене банкета по случаю утверждения в городке новых властей, встречаются представители разных групп и слоев польского общества. В 1958 г. Анджей Вайда снял по роману фильм «Пепел и алмаз», который в еще большей степени, чем сам роман, получил мировую известность.

Роман Анджеевского на долгие годы стал «главным» романом ПНР. По нему польские школьники учились современной истории, он выдержал множество изданий и ...«навяз в зубах» многим польским литераторам. «Остывающим пеплом» еще в 70-е гг. назвал его Ян Блоньский<sup>36</sup>, а в постсоциалистической Польше автора обвинили в компрометации антикоммунистического подполья и симпатии к коммунистам. Эта ругань романа парадоксальным образом смыкается с голосами советских критиков 40–50-х гг., которые тоже усматривали в романе искажение действительности, только с противоположных позиций. Анджеевский, — писал, например, один из них, — «не показал фактических истоков реакционного подполья, тесно связанного с иностранными поджигателями войны, и окружил романтическим ореолом поведение врагов народа, как бы реабилитируя их таким образом, не показал всенародного характера борьбы за новую жизнь».<sup>37</sup>

Все значительные прозаические произведения первых послевоенных лет так или иначе связаны с осмыслением событий войны. Так или иначе — потому что сама военная тема бесконечно разветвлена и является источником многообразных сюжетов и конфликтов. Она позволила в свете исторического опыта Второй мировой войны поставить новые исторические, моральные и социальные проблемы: трагизм массового уничтожения людей, жесткий пересмотр и испытание на прочность прежних представлений о морали, достоинстве человека,

принятие решения в остроконфликтных ситуациях и т. д. Эти проблемы впервые были поставлены в прозе 40-х гг. и продолжали разрабатываться в последующие десятилетия.

В целом в польской прозе в 1945–1948 гг. были созданы полноценные художественные произведения, возникшие на основе национальных культурных традиций и развившие эти традиции, запечатлевшие важные страницы бытия польского народа.

По мере утверждения в общественном сознании неотвратимости социалистических преобразований, особенно после выигранных коммунистами выборов в сейм в январе 1947 г. и избрания этим сеймом в качестве президента страны коммуниста Болеслава Берута, усиливается нажим идеологов и руководителей культурной политики ППР на творческую интеллигенцию. Политики и партийные литературные критики настойчиво призывали писателей к «тематическому перелому в литературе», к повороту в сторону изображения современных общественно-политических преобразований в стране. Председатель Союза польских писателей Л. Кручковский требовал «глубоких, пульсирующих кровью связей литературы и искусства с жизнью общества, с каждодневной практикой строительства социализма»<sup>38</sup>. О новых задачах писал в 1947 г. Е. Борейша, считая, что «человека наших дней волнуют не столько фактографически-точные репортажи, не только изображение оккупации, он ищет в литературе художественное воплощение интуитивно ощущаемых им конфликтов, процесса рождения нового, современного человека...»<sup>39</sup>. С. Жулкевский упрекал литературу в том, что «она выражает сознание лишь определенной группы и то в отживших формах и является все еще литературой интеллигенции», в том, что она «опаздывает» выразить центральный конфликт эпохи — освободительную борьбу трудящихся масс<sup>40</sup>.

Поворот литературы к требуемому партией изображению современности был прежде всего связан с развитием жанра так называемого производственного романа. В этих произведениях (позднее получившие шутовское название «продукциянки»), скроенных по лекалам догматической критики, сглаживались реальные жизненные конфликты, изображение человека подменялось описанием технологических процессов. Они отвечали требованиям культурной политики партии, но не обладали, однако, художественными достоинствами и по

масштабу и глубине гуманистической мысли не могли соперничать с произведениями о войне и судьбах интеллигенции. Тем не менее они получали государственные премии, партийная критика считала их примером для подражания, образцом польской прозы социалистического реализма. С. Жулкевский писал в «Кузнице»: «За такие книги боролась послевоенная критика. За книги, показывающие рождение нового человека, идеологически передового, связанного с прогрессивным движением масс»<sup>41</sup>.

Первыми ласточками «производственной» прозы были романы Ежи Пытляковского (1916–1988) «Фундамент» (1948) и Яна Вильчека (1916–1987) «Фабрика вступает в строй» (1949). Затем появились романы Богдана Хамеры (1911–1974) «Например, Плева» (1950) об индустриализации страны, Александра Сцибора-Рыльского (1928–1983) «Уголь» (1950) о соревновании по добыче угля, беллетризованный репортаж Т. Конвицкого «На стройке» (1950). Истории одной шахты и труду на ней нескольких поколений рабочих, включая новое время, посвятил роман «Пласт Иоанны» (1950) Г. Морчинек, прекрасный знаток местного быта, шахтерского фольклора и силезского диалекта. О строительстве металлургического комбината Нова Гута писал Мариан Брандыс (1912–1998) — «Начало повествования» (1951), о кораблестроителях — Анджей Браун (1923–2008) — «Леванты» (1952). Социалистическому строительству в деревне были посвящены книги: репортажи В. Залевского «Тракторы завоюют весну» (1951), Леслава Бартельского (1920–2006) «Люди из-за реки» (1951) и многие другие.

В производственных романах искусственной оказалась попытка их авторов «оживить», «приземлить» сами конфликты и «утеплить» героев с помощью семейных, любовных осложнений в их жизни — личная жизнь героев в этих конфликтах всегда отступала перед их аскетизмом, готовностью отречься от своих личных дел и планов во имя интересов производства. С производственной темой связано появление многих новых имен в литературе, в том числе талантливых писателей (что показало их будущее в литературе), искренне искавших «ростки нового в старом» согласно умозрительным теоретическим установкам. Некоторые писатели пытались сочетать производственные мотивы с приключенческими или детективными (часто появлялся скрытый враг, шпион, диверсант), расцветить повествование за счет увлекательной фабулы.

Одним из более удачных произведений такого рода был роман Т. Брезы «Валтасаров пир» (1952). Задачей этого романа было, по словам писателя, показать «борьбу, трудовой ритм, устремление всего сильного и здорового к свету», изменение отношения к труду героя романа — интеллигента, ищущего свое место в жизни. Естественно, что даже такому опытному писателю, как Бреза, при подобном подходе к творчеству не удалось избежать схематизма. Во многом это было связано с сознательной установкой автора на то, чтобы описать события, «звучание которых должно быть однозначным», «ограничить до минимума всякий комментарий, всякую рефлексию, ибо, если известная поговорка о том, что факты говорят сами за себя, имеет смысл, то именно по отношению к таким эпохам, как та, которую я описываю... Это годы усиления классовой борьбы»<sup>42</sup>.

Не избежали «соцреалистических» упрощений и штампов в эти годы и другие опытные писатели, пытавшиеся осуществить программу Щецинского съезда в своей художественной практике (повесть Я. Ивашкевича «Бегство Фелека Оконя», 1954; философские рассказы-притчи Е. Анджеевского «Успешная война или описание боев и столкновений с Зазнайками», 1953; роман К. Брандыса «Граждане», 1954).

Прозе первой половины 50-х гг. и прежде всего производственному роману были свойственны забвение художественных требований ради злободневных лозунгов, умозрительное видение и упрощенное решение жизненных конфликтов, замалчивание теневых сторон жизни, следование установочным схемам. Единственной заслугой этой прозы можно, пожалуй, считать то, что она открыла для литературы новые темы, прежде всего тему труда, которая, впрочем, так и не нашла достойного художественного воплощения.

После 1949 г. значительно уменьшилось число произведений на военную тему. Среди немногих книг можно отметить роман Б. Чешко «Поколение» (1951) — один из первых о подпольной борьбе в оккупированной Варшаве. Герой романа Стах, подмастерье в столярной мастерской, постепенно приобщается к коммунистическому подполью, участвует в боевых операциях Гвардии Людовой и Варшавском восстании. Писатель заботится не столько о достоверности изображения событий, в которых участвует герой, сколько о психологической достоверности изменений в сознании Стаха, простого рабочего

парня, поначалу стремящегося лишь выжить — и только — в условиях суровой оккупационной действительности.

В 1954 г. был опубликован написанный в 1946 г. роман Леопольда Бучковского (1905–1989) «Черный поток». В отличие от художественно-документальной прозы писателя не интересует запись отдельных фактов, событий, людских страданий. Действие романа происходит в 1941–1943 гг. в маленьком польском городке с преобладающим еврейским населением. Немецкие оккупанты развязывают массовый террор, натравливая одни этнические группы на другие. Главную причину всемирной катастрофы, проявлением которой стало уничтожение населения городка, Бучковский видит в том, что зло пробуждает низменные человеческие инстинкты. В этом и более поздних романах, действие которых происходит в годы Второй мировой войны («Первая знаменитость», 1966; «Курорт в Лукке», 1974; «Камень в пеленках», 1978), Бучковский отказался от традиционных композиционно-повествовательных приемов. Манеру писателя можно назвать хаотической: элементы реалистического наблюдения перебиваются сновидениями, часто кошмарными; исчезает какой бы то ни было повествователь, многообразие не связанных между собой, в том числе хронологически, сюжетных линий создает впечатление нарочитого отбрасывания продуманной композиции и нарушения всех формальных канонов. Но многие критики справедливо увидели в таком построении свою логику, по которой разорванность и хаотичность повествования отвечают дезинтеграции и хаосу представляемого мира. Тем самым достигается впечатляющая, экспрессивная картина человеческих страданий в годы военного безумия.

В литературе первого послевоенного десятилетия большое место занимает историческая и историко-биографическая проза. Культурная политика ПОРП поощряла обращение писателей к эпохам революционных потрясений, национально-освободительных восстаний.

Обратившись к недавнему прошлому, к довоенной Польше, в романе «Дневник с фабрики „Целлюлоза“» (1952, в русском переводе «Под фригийской звездой») И. Неверли с реалистической точностью и в романтико-героической тональности описал процесс превращения темного деревенского паренька в профессионального революционера-коммуниста.

Истории шляхетского освободительного движения посвящены исторические романы Тадеуша Холуя (1916–1985), соста-

вившие его тетралогия «Королевство без земли» (1954–1956, переработанное издание — 1960 г.). В них писатель дал глубокую психологическую интерпретацию различных классовых типов польского общества и показал трагическую ограниченность и вместе с тем историческую прогрессивность этого движения.

Охотно обращались к жанру исторического романа католические писатели. Ценным во многих их произведениях был рассказ об эпохе формирования польской государственности, вековых традициях борьбы польского народа с немецкой экспансией. Это относится, например, к многотомному повествовательному циклу Антония Голубева (1907–1979) «Болеслав Храбрый» (1947–1974). Познавательное значение имеют исторические романы из времен польского средневековья Кароля Бунша (1898–1987), об эпохе Возрождения — Ханны Малевской (1911–1983) и т. д. В рамках исторического романа католические писатели вели и полемику с марксистским пониманием истории, доказывая зависимость человека от высшей силы, созидательную роль костела, необходимость религиозных моральных устоев. Часто исторический материал был откровенно подчинен тезисам католической этики и догматики — трехтомный роман «Сага о Ярле Бронише» (1947), двухтомный — «Конфессионал» (1948) Владислава Яна Грабского (1907–1970) и др.

Произведения биографического жанра, как художественно-документальные, так и беллетристические, рассказывали о выдающихся борцах за свободу Польши, о великих деятелях национальной культуры. Здесь можно отметить книги М. Яструна об Адаме Мицкевиче («Мицкевич», 1949), Юлиуше Словацком («Встреча с Саломеей», 1951), Яне Кохановском («Поэт и придворный», 1954), Ежи Брошкевича (1922–1993) о Фридерике Шопене («Образ любви», 1950), Анны Ковальской (1903–1969) о выдающемся прогрессивном мыслителе XVI в. Анджее Фрыче Моджевском («Вольборский войт», 1954).

Культурно-историческую проблематику успешно продолжал разрабатывать Ян Парандовский, крупный знаток античности, пропагандист великих традиций европейского гуманизма («Средиземноморский час», 1949; «Солнечные часы», 1953; «Петрарка», 1955). Теме писательского труда, значения литературы в жизни человека посвящена его эссеистская книга «Алхимия слова» (1951).

Как в публицистике и литературной критике, о чем речь шла выше, после 1953 г. и в художественных произведениях появ-

ляются новые тенденции. Ослабление цензуры в период «оттепели» привело к тому, что с многих тем было снято табу. В журнале «Твурчость» (его редактором в 1955 г. стал Я. Ивашкевич) был опубликован рассказ Ежи Стефана Ставиньского (р. 1921) «Канал» (в 1957 г. А. Вайда снял по нему получивший широкую известность фильм) — о трагическом конце Варшавского восстания. В марксистском еженедельнике «Нова Культура» появился рассказ католического писателя Ежи Завейского (1902–1969) «Подлинный конец великой войны» (фильм Е. Кавалеровича — 1957 г.) — о разрушительном влиянии войны на психику человека.

Право художника на свое видение мира, на фантазию и мечту обосновывает в повести о надленном живым воображением мальчишке, которого не понимают окружающие, Е. Анджеевский («Золотая лиса», 1954). К. Брандыс публикует в 1954–1955 гг. в «Твурчости» и «Новой Культуре» цикл критических рассказов о современных конфликтах «Воспоминание о современности» (составили книгу «Красная шапочка», 1956). В одном из лучших рассказов цикла — «Защита Гренады» изображен молодежный театральный коллектив, который борется за постановку «Бани» Маяковского, но под нажимом чиновников от искусства отказывается от своих замыслов, прекращает работу над смелым, пронизанным критической мыслью спектаклем. Командно-административные методы руководства искусством в рассказе олицетворяет доктор Фауль, который демагогически проповедует теорию о «высших интересах революции», о примате политических принципов над моральными. Всю ответственность за допущенные ошибки и извращения в искусстве Брандыс в «Защите Гренады» перекладывал на демонического доктора Фауля.

Значительным событием в литературной жизни и предвестником скорого освобождения польской литературы от оков схематизма была публикация в 1955 г. повести М. Домбровской «На деревне свадьба». Правдивое изображение сложных проблем жизни современных крестьян, их недоверия к колхозам и другим новшествам на селе, поколенческих конфликтов, тонкие наблюдения над бытовым укладом крестьянской жизни словно предвосхищали расцвет польской деревенской прозы в 60–70-е гг.

**Поэзия.** Содержание поэзии этих лет, как и прозы, — прежде всего переживания долгих лет войны и оккупации. Вы-

шедшие сразу после освобождения сборники стихов были для многих поэтов первой возможностью собрать и издать произведения, созданные в годы войны. Облик поэзии определили поэты, проявившие себя уже в 20–30-е гг. С одной стороны, они продолжали художественные традиции своего довоенного творчества, с другой — отдавали себе отчет в том, что события военных лет, возрождение государства, расширение читательской аудитории, а также требовательные ожидания политиков должны привести к существенным изменениям в проблематике и художественных средствах поэтического творчества.

Антифашистская поэзия первых послевоенных лет была поэзией высокого трагического накала, поэзией преодоления отчаяния, утверждения веры в нетленные гуманистические ценности. В ней заметно обращение поэтов к классическим образцам национальной литературы, прежде всего великой романтической поэзии.

Первые поэтические книги были изданы в 1944 г. в Люблине: Ю. Пшибося «Пока мы живы», М. Яструна «Настороженный час», А. Важика «Сердце гранаты», Е. Путраменты «Война и весна».

Ю. Пшибось возглавлял до войны авангардистское направление в польской поэзии и исповедовал идеи конструктивистской законченности и эмоциональной сдержанности стиха, отстаивал разветвленную (часто невообразимую и непонятную читателю) метафору как основной поэтический прием. В нескольких послевоенных книгах стихов Пшибось, сохраняя присущие ему принципы построения стихотворения, сменил довоенный авангардистский лозунг «писать для двенадцати» на «писать для всех», отказался от чрезмерной метафоричности стиха. Но лозунг «писать для всех» Пшибось понимал как творческий стимул и для поэта, и для читателя, ибо, по его словам, «поэзия осуществляется путем возвышения другого до уровня изобретателей»<sup>43</sup>.

Названием изданного в 1945 г. сборника избранных стихотворений Пшибося («Место на земле»), куда вошли и последние стихи поэта, он определял высшую цель своей поэзии — поиски «места на земле». Сборник завершало стихотворение «Работница», написанное под впечатлением посещения военного завода в Москве в 1944 г. Свой труд поэт проверяет трудом рабочих, стоящих у станка, у них и у поэта — общая цель:

Пять молотов тяжких как пять лет  
 в одно мгновение  
 произвели во мне  
 временной переворот:  
 мой поэтический труд проверяли руки рабочих и работниц

Потребность в переоценке своей довоенной поэзии, близкой символизму, привела М. Яструна в стихах 40-х гг. (сборники «Дело человеческое», 1946; «Сезон в Альпах», 1948) к выразительным поэтически-конкретным образам жизни народа в годы оккупации. Традиционная для Яструна тема времени перестает быть отвлеченно-философской, она наполняется конкретным содержанием — историей, трагическими реалиями лет оккупационного террора:

Гробом была печь крематория:  
 Из воздуха прозрачная крышка,  
 И дым из живого человека  
 Развеян трубами истории...

(«Похороны»)

Эти же годы Яструн переводит на польский язык П. Верлена, А. Рембо, Г. Аполлинера, П. Элюара, Ф. Гарсия Лорку. Большое значение для польской литературной жизни и польской поэзии имела изданная в 1947 г. под редакцией А. Важика «Антология современной французской поэзии», в которой Яструн принял деятельное участие. Переводил он и русских поэтов: Пушкина, Маяковского и других.

В нескольких сборниках первой половины 50-х гг. («Год урожая», 1950; «Краски земли», 1951; «Поэма о польской речи», 1952) Яструн пытался осуществить постулаты партийной литературной критики того времени, создавать произведения «без литературной фальши», отбросив усложненность образов, «называя вещи своими именами». Однако в его поэзии всегда присутствовало философское начало (возобладавшее в последующем творчестве поэта), связанное с осмыслением противоречивого исторического опыта человечества и его культурных традиций.

Для тенденций, преобладавших в поэзии 40-х гг., показателен переход А. Важика от предвоенных экспериментов сюрреалистического характера к классически ясной гражданственно-

публицистической поэзии. Из переводов Важика следует отметить перевод «Евгения Онегина» (1952).

Заметным литературным явлением был вышедший в 1945 г. сборник стихов «Спасение» Ч. Милоша (в 1951 г. Милош эмигрировал во Францию, с 1960 жил в США). В «Спасении» звучит протест против «времени презрения», боль за опустошения, причиненные войной, как в материальной субстанции, так и в психике людей:

Погрузились во мрак презрения,  
где полынь лишь с цикуткой растут.  
Испытанья ужаснее нет,  
Но конец наступил насилию.

Л. Стафф в сборнике стихов «Мертвая погода» (1945) «внукам троглодитов», принесших человечеству «кровь и пожарища», противопоставил веру в «свободу человека и любовь к человеку», надежду на радостное будущее своей страны. Стафф и в последующие годы шел в ногу со временем. В 1954 г. он издал книгу стихов «Лозина», в 1958 г., уже после смерти поэта, вышел сборник его стихов «Девять муз». В них поэзия Стаффа не утратила чувства своей сопричастности современной жизни, в них вновь обнаружилась удивительная способность поэта к развитию, к обновлению поэтического воображения, к упорной работе над простотой и меткостью земных образов, вырастающих в философское обобщение.

В 1949 г. была издана поэма «Цветы Польши» Ю. Тувима, написанная в годы войны. Поэт продолжил свою титаническую работу по переводам из русской и советской поэзии (Пушкина, Некрасова, Лермонтова, Тютчева, Блока, Пастернака, Маяковского и др.). Тувим искренне стремился отдать свое «слово — служению делу» («Ежи Борейше»), но его гражданственно-политическая лирика 40-х гг. не достигла высот, завоеванных поэтом в 30-е гг. «С искренностью, которая мне может дорого стоить, я признаюсь, что как поэт я не дорос до высоты происходящих событий. Не дорос художественно. Не могу художественно овладеть ими»<sup>44</sup>, — писал поэт о себе в 1949 г.

Исключительную популярность в 40–50-е гг. приобрела поэзия В. Броневского, овладевшего, по словам Ю. Тувима, «необыкновенной тайной насыщения жизни и борьбы поэзией,

а поэзии жизнью и борьбой, как никто другой в его поколении, как всего лишь несколько больших поэтов в прошлом»<sup>45</sup>. Броневский называл свою поэзию «лирическим дневником» — действительно, в ней очень сильно личное автобиографическое начало. Но его поэзия в то же время поэтическая история польского общества. Не все в послевоенной поэзии Броневского было равноценно. Претворение в стих официальных призывов трудящихся к героическому труду во имя социализма, прославление успехов социалистического строительства оборачивалось декларативностью и риторичностью:

Больше стали, угля нам нужно!  
 Быстрей и лучше! Сегодня и завтра!  
 Дружно!  
 Дружно!  
 Дружно!

(«ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ СОЮЗЫ».  
 ПЕРЕВОД П. ЖЕЛЕЗНОВА)

Лозунговость присуща и таким стихотворениям, как «Бытие определяет сознание», «22 июля», «Наш май», «Песня польских рабочих» и особенно поэма «Слово о Сталине» (1949). Но в то же время поэт создал одно из лучших произведений польской поэзии о борьбе с фашизмом — «Балладу о пятидесяти», стихотворения-раздумья над историей и современностью страны, пейзажную лирику и лирику интимных чувств, прекрасные поэмы о родной земле — «Мазовия» и «Висла».

Итог творчества Броневского первых послевоенных лет подведен в его сборнике с символическим названием «Надежда» (1951). Сильно и скорбно прозвучал в нем цикл стихов, посвященный памяти жены поэта, известной актрисы Марии Зарембиньской, перенесшей заключение в Освенциме и скончавшейся в 1947 г.

Лучшие стихотворения Броневского становятся все более аналитичными, происходят изменения в их композиционной и ритмической структуре, в основу стиха кладется психологический конфликт, значительно усиливается роль интонации, паузы, ассоциаций. Поэт достигает большого мастерства в передаче тончайших, еле уловимых переживаний и настроений, обостряется чутье к переходам, движению чувства и мысли.

Отцветает все, отцветает  
и — словно тает.  
Вырастает все, перерастает  
и — пропадает.  
А я и вырос, и перерос,  
и все, что нес с собою, — донес,  
не слезы, что камней тяжелей,  
нет! — совесть свою вместе с жизнью своей.

(«Об отцветании», 1948.

ПЕРЕВОД Б. СЛУЦКОГО)

Стихи Броневского последних лет жизни пронизаны внутренней тревогой и беспокойством, печальными и трагическими мотивами. В 1955 г. вышла книга его стихов «Анка». Это огромной эмоциональной силы стихи об утрате безвременно погибшей дочери. Превозмочь невыносимую боль души способно только чувство долга по отношению к людям и поэзии:

Страшной птицей ночь надо мной кружится,  
сердце терзает в клочья.  
Оторву, оторву я крылья у птицы,  
вырвусь, вырвусь из мрака прочь я.

(ПЕРЕВОД В. ТУШНОВОЙ)

В элегической тональности выдержаны стихотворения последнего цикла «Новые стихи» (1962). В них осознание и стоическое восприятие неумолимости бега времени, приближающегося конца жизни, прожитой достойно, целиком отданной людям.

После войны приходит творческая зрелость к К.И. Галчиньскому. Внешне в послевоенной лирике Галчиньского мало что изменилось (сборники «Заколдованная пролетка», 1948; «Обручальные кольца», 1949). В ней используется прежний образный реквизит, по-прежнему, как это сосуществует в жизни, являются вместе реальное и придуманное, серьезное и шутовое, сентиментальное и ироническое, возвышенное и гротескное. Но поэт уже не провозглашает необходимости бегства от действительности, исчезает примесь горечи его довоенной поэзии. Новые стихи пронизывает оптимистический дух, прорывающийся и в шутовских определениях поэзии: «Лирика, лирика / нежная динамика / ангелология и даль» — стихотворение «Лирика, лирика...» (1946). Поэт не счи-

тает себя «ни католиком, ни марксистом» («*Arę poetica*», 1947), но свое умение мастера, поэтического «чародея», «органиста и пиротехника» он готов посвятить людям.

Искренность чувств — любви, дружбы, грусти, нежности, заботы, умиления, восхищения красотой пейзажа или предметов, безошибочное чувство юмора, свежесть лирических ситуаций — вот что составляет «простые чудеса» поэзии Галчиньского. Как, например, в стихотворении «В лесничестве»:

Месяц в серебряной чаще,  
в теплом ночном тумане,  
одетый в парик блестящий,  
играет, как Бах на органе.  
А путь сверкающий Млечный  
ночные холмы объемлет.  
И в этой музыке вечной  
лесничество Пране дремлет.

(ПЕРЕВОД И. БРОДСКОГО)

Сложившийся поэтический стиль, характер образности вступали подчас в противоречие с идейным замыслом некоторых стихотворений. Галчиньский не избежал риторичности и упрощений, присущих и другим поэтам этих лет. В стихотворении «Бросаю цветы на рельсы» (1948) он полемически перефразировал Есенина («*Отдам всю душу Октябрю и Маю, но только лиры милой не отдам*»): «*Наш Октябрь был в Июле. Ему я отдам даже лиру*». К счастью, эта декларация воплотилась в творчестве поэта лишь отчасти. К тому же лирический талант Галчиньского и его энтузиазм, хотя и кажущийся сегодня искусственным, выделяли его публицистические стихотворения («*Перед мавзолеем Ленина*», «*Благодарственная песня*», «*Две гитары*» и др.) из общей поэтично-публицистической массы тех лет.

В 1946–1950 гг. Галчиньский печатает сатирические сценки («*Зеленый гусь*»), в которых высмеивает мещанина, раба предрассудков, носителя отжившей морали, ненавидящего новое, мифологизирующего прошлое. Поэт развенчивает миф довоенной польской интеллигенции о ее «надклассовой» роли и особой исторической миссии, разоблачает ее снобизм, консерватизм мышления, вкусов и обычаев, пренебрежение к людям физического труда. Казалось бы, сатира Галчиньского отвечала целям тогдашней культурной политики, ставившей задачу ревизовать

национальную историю и роль в ней интеллигенции. Однако это не спасло поэта от догматических критиков, которые не хотели верить в искренность поэта, памятуя о его прежних консервативных общественных позициях, и считали, что реализму чужды гротеск и пародия — эти неотъемлемые компоненты оригинального стиля Галчиньского. В феврале 1950 г. на пленуме Союза писателей А. Вазжик призвал Галчиньского «свернуть шею разнузданной канарейке», угнездившейся в его стихах. «Очищение поэзии от штучек и красотостей буржуазной поэтики времен империализма является первостепенной задачей поэтов и литературных критиков»<sup>46</sup>. На это последовала реплика Галчиньского: «Канарейке можно свернуть шею, но тогда все увидят клетку»<sup>47</sup>. «Театрик „Зеленый гусь“» закончил свое существование. Поэта стали редко печатать, но в 1951 г. он издал поэму «Ниобея», в 1952 г. — поэму «Вит Ствош», в 1953 г. — лирический цикл «Песни». В них концепция искусства-забавы, игры, веселого жонглирования словом, долго исповедуемая поэтом, уступает место пониманию искусства как творческого труда мастера, отдающего свой талант народу.

Сборники стихов Т. Ружевица «Беспокойство» (1947) и «Красная перчатка» (1948) свидетельствовали о появлении в польской поэзии выдающегося художника, поэта-новатора. Поэзия Ружевица выделялась в морально-философском аспекте: этической оценкой явлений и фактов трагических лет войны и повседневной послевоенной жизни. Опустошения в человеческих душах, совершенные войной, чувство моральной ответственности поэта за судьбы человечества, ощущение тревоги и поиски выхода из разъединенности людей в современном мире — эти основные темы творчества прозвучали в первых поэтических книгах Ружевица и получили развитие в его последующем творчестве. Ч. Милош на поэтический дебют Ружевица откликнулся стихотворением «Тадеушу Ружевицу», в котором писал:

Счастлив народ у которого есть поэт  
в трудах своих он не останется безъязыким

«Дебют Ружевица, — по словам критика П. Кунцевича, — был для послевоенной поэзии тем же, чем «Баллады и романсы» Мицкевича для первой половины девятнадцатого века»<sup>48</sup>. Ружевиц вспоминал о начале своего творческого пути: «Исторический опыт, вынесенный мною из войны, оккупации, из непосредственного столкновения с гитлеризмом, фашизмом,

толкал меня в направлении материализма, реализма, социализма, а не в направлении мистики. Выводы, сделанные мною из этого опыта, формировали и мое поэтическое творчество»<sup>49</sup>.

В одном из наиболее известных своих стихотворений — «Уцелевший» (из книги «Беспокойство»), поэт писал:

Мне двадцать четыре года  
я уцелел  
отправленный на бойню.

Это названия пустые и однозначные:  
человек и скот  
ненависть и любовь  
враг и друг  
тьма и свет.

Человека убивают так же как скот  
я видел:  
фургоны людей порубленных на части  
людей которые не спасутся.

(ПЕРЕВОД В. БРИТАНИШСКОГО)

В этом фрагменте приоткрывается главное содержание поэзии Ружевича первого послевоенного десятилетия и в значительной степени последующего его творчества — постоянное осмысление биографии своего поколения, юность которого встретилась со смертью. Память о жертвах войны, не покидающая поэта на протяжении всего его творчества, определила облик его поэтических книг 40–50-х гг.:

Я человек затоптанный на войне  
как трава  
я промерзший  
как подземелья костелов  
я окоп засыпанный воспоминаньями  
одно лежит на другом  
Вы не знаете о нашей смерти

(«ОБЕЩАНИЕ», 1950. ПЕРЕВОД Б. СЛУЦКОГО)

Воспоминания поэта: первая увиденная им обнаженная женщина — убитая девушка, платье которой сжег огонь бомбы

(«Первая любовь»); разлагающийся труп товарища-партизана, которого жандармы запретили похоронить («Доля»); «веревочки и камни и маленькие проволочные лошадки» («Избиение детей») в музее Освенцима — все, что осталось от умерщвленных в газовой камере женщин и детей; «люди с устами, залитыми гипсом» («Равнина»).

Представитель «уцелевших в бойне» показывал, что война обнажила сущность человеческой природы, которой присущи и зло, и жестокость, что удел человека — не только на войне — страдание, боль, смерть. На этом основании некоторые критики писали о том, что поэзия Ружевича, как и других писателей его поколения, «заражена смертью». Ружевич возражал своим критикам: «Наше поколение, — писал он, — являло собой нечто совершенно противоположное. Это было поколение, *зараженное жизнью*. Мы вышли на бой, чтобы бороться со смертью, которую нес гитлеризм, мы защищали свою жизнь, жизнь своих близких, честь и жизненные ценности»<sup>50</sup>.

Широкую известность получили слова немецкого философа и социолога Теодора Адорно о «варварстве писания стихов после Освенцима». Для Ружевича, поставившего перед собой задачу «Создать поэзию после Освенцима» («Я видел чудесного монстра»), мир после Освенцима не значит мир без Освенцима. Новая поэзия должна хранить память о нем, быть иной, чем прежде, не иметь ничего общего ни с воспеванием прекрасного, ни с цивилизационным оптимизмом довоенного авангарда. «Танец поэзии закончил свое существование в годы Второй мировой войны в концлагерях, созданных тоталитарными системами»<sup>51</sup>. Европейская культура потерпела катастрофу, прежние формы не пригодны для выражения наступившего хаоса, поэзия в прежнем понимании умерла.

Разве можно писать о любви  
слыша крики  
поруганных и убитых

(«СВИДЕТЕЛЬ», 1952)

Ружевич — поэт-моралист, но не в стершемся смысле этого слова, синониме дидактической однозначности. В его стихах нет назидательности, готовых рецептов и формул, но людей, реальные события и факты он воспринимает и оценивает, прежде всего, с этической точки зрения. Мерой ценности личности для него яв-

ляется ее отношение к другим, к обществу. Жизнь без утерянных нравственных критериев не имеет ни ценности, ни смысла.

Для новаторской поэзии Ружеви́ча с самого начала были характерны суровость и сдержанность тона, простота и непосредственность высказывания, стремление приблизить поэтическую речь к прозаической, разговорной. По определению самого поэта, это поэзия «*стиснутого горла*» («Визит», 1948). Установка поэта на конкретность стиха, отрицание им всякой «заоблачности» и мистики в поэзии вызвали к жизни своеобразную оригинальную поэтику. Стих Ружеви́ча — свободный, безрифменный, избегающий метафор; движение стиха определяют логические связи значащих единиц текста. Сам поэт не раз говорил о том, что он считает метафоричность образа и музыкальность стиха балластом, что для него поэтическое творчество уже в 40-е гг. — было «действием, а не писанием красивых стихов»<sup>52</sup>.

Не следует буквально понимать декларации поэта и говорить, как это делали некоторые критики, о его программной антипоэтичности и прозаизации им поэзии. В его стихах подчеркнуто резко выражено стремление к правдивости и действительности поэзии, борьба против украшательства и сомнение в том, сможет ли традиционное поэтическое слово вынести всю тяжесть жизненного опыта, пришедшегося на долю поколения, от лица которого выступает поэт. Ружеви́ч верно считает термин «прозаизация» применительно к своей поэзии поверхностным и ошибочным. Он определяет свои стихи как «произведения без маски, без камуфляжа», говорящие правду напрямую, открывающие перед поэзией новые возможности проникновения в суть жизненных конфликтов, в глубины человеческой психики.

Новаторская поэтика Ружеви́ча не рождалась, разумеется, на голом месте. Заметно отличаясь от поэзии предшественников, творчество Ружеви́ча своеобразно синтезирует лучшие их достижения, в том числе экспериментально-поисковой (с точки зрения формы) поэзии польских авангардистов 20–30-х гг. Поэт коммуникативный, доступный широкому читателю, Ружеви́ч так определял различия между своей поэзией и авангардистской: «Произведение должно бежать от автора к читателю по прямой, не задерживаясь даже на наиболее пленительных с эстетической точки зрения стилистических останков». Это является главным отличием моей поэтической практики от того, что сделали в польской поэзии авангардистские

группы»<sup>53</sup>. Поэт ощущает себя наследником великой поэзии классиков польской литературы. «Моим богом в поэзии, — говорил Ружевич, — является Мицкевич»<sup>54</sup>, а в стихотворении «Хлеб» (1956) он писал:

Хлеб  
 который кормит и восхищает  
 который претворяется в кровь народа  
 поэзия Мицкевича  
 сто лет нас кормит  
 все тот же хлеб  
 множимый  
 силою чувства

(ПЕРЕВОД ВЛ. БУРИЧА)

После Щецинского съезда писателей на первый план выдвигается группа молодых поэтов, восторженно принявшая постулаты социалистического реализма и поддержанная официальной литературной критикой, — В. Ворошильский, А. Браун, Анджей Мандальян (р. 1926), Хенрик Гаворский (р. 1928) и др. Для их политической, агитационной, риторической поэзии характерно забвение национальной поэтической традиции и опыта старших современников. Считая себя новаторами, они пытались втиснуть всю современную поэзию в русло публицистической поэзии, образцом которой они считали творчество Маяковского. В сформировавшемся ранее, в 40-е гг., проблемно-тематическом и формальном русле продолжали создавать свои произведения опытные мастера В. Броневский, К.И. Галчиньский, Ю. Тувим, Ю. Пшибось, М. Яструн, А. Важик, А. Слонимский, в разной мере испытывавшие давление на свое творчество догматических установок партийного руководства культурой. Но так или иначе все они отдали дань конъюнктурным требованиям.

Одним из главных героев соцреалистической поэзии стал Сталин. Он был прославлен в десятках панегирических стихотворений как «вечно живой герой», «вождь человечества», «демиург истории», «лучший друг Польши», «преобразователь природы», «борец за мир» и т. п. (Ю. Тувим, В. Броневский, С.Р. Добровольский, К.И. Галчиньский, А. Важик, Е. Путрамент, А. Браун, Т. Кубяк, А. Левин, В. Вирпша и др.).

Были прославлены также Берут (в антологии «Стихи о Болеславе Беруте», 1952, приняли участие как молодые поэты

В. Ворошильский, Х. Гаворский, А. Каменьская, Т. Кубяк, А. Мендзыжецкий, Е. Фицовский, так и мастера Я. Ивашкевич, А. Слонимский, А. Важик и др.), Ф. Дзержинский (поэма А. Мандальяна «Товарищам по госбезопасности», Л. Левина «Поэма о Дзержинском», сборник стихов «Вечный огонь» под редакцией В. Ворошильского с участием М. Яструна, Т. Кубяка, С. Поляка, А. Мендзыжецкого и др.), погибший в бою с отрядом украинской Повстанческой армии генерал Кароль Вальтер-Сверчевский (антология «Строфы о генерале Сверчевском», 1952, среди авторов В. Броневский, М. Яструн, С.Р. Добровольский, А. Важик, В. Ворошильский, Т. Кубяк и др.).

Другие темы поэзии этих лет — партия, передовики производства, социалистическое соревнование, строительство фабрик, дорог, мостов, сельскохозяйственных кооперативов. Это были риторические стихотворения, как правило перенимающие современный газетно-публицистический жаргон или имитирующие псевдонародный язык. Их авторы широко использовали призывы, лозунги, стереотипные обобщения и идеологический комментарий, которые подменяли поэтическую мысль и лирическую интонацию.

На этом фоне выделяются обращения таких поэтов, как Я. Ивашкевич, В. Броневский, К. И. Галчиньский, к типично лирическим мотивам: любовь, природа, домашние радости и печали.

В 1954 г. издает сборник стихов «Свиток осени» Я. Ивашкевич — сборник медитативной лирики, замечательный точностью и изяществом в передаче лирического настроения.

В те же годы первые сборники своих стихов издают получившие позднее широкую известность талантливые поэты Вислава Шимборская (р. 1923) «Для этого живем» (1952) и «Вопросы к себе» (1954), Тадеуш Новак (1930–1991) «Учусь говорить» (1953) и «Сравнения» (1954).

В первых сборниках В. Шимборская не выходит за круг тем, типичных для соцреалистической поэзии тех лет (борьба за мир, восхищение Октябрьской революцией и Советским Союзом, простой человек — творец истории и т. п.). Но в ее стихах не было лозунговости, ее поэтическое слово точно, а часто и философично, конструкция стихотворения четка и продуманна. Уже в первых книгах Новака появляется польская деревня, которая станет главной темой его поэтического и прозаического творче-

ства в последующие годы. Хотя довоенная деревня, ее «батрацкая покорность» оценивается в них в соответствии с идеологическими установками тех лет, Новака не занимают модные тогда критерии исторического прогресса. Его тема — это антиномия деревни и города, их культур, которая порождает внутреннюю драму интеллигента-выходца из деревни.

Шимборской, как и Новаку предстояло «второе рождение», «повторный дебют» — после 1956 г., когда их таланты получили возможность свободного развития. Но уже первые их книги внесли в поэзию свежие лирико-философские интонации.

**ДРАМА.** Менее интенсивно развивалась в эти годы драматургия. В большинстве созданных тогда пьес отразился, как и в поэзии и в прозе, индивидуальный и общественный опыт лет войны. Ставка драматургов на реализм, понимаемый как правдоподобие, привела к отсутствию в их арсенале художественных средств гротеска и других форм авангардистской драмы, давшей великолепные образцы в межвоенном двадцатилетии (прежде всего в творчестве С. И. Виткевича). Моральные проблемы, поставленные войной, затрагивались в драмах Т. Хоуля «Дом под Освенцимом» (1948), Анны Свирциньской (1909–1984) «Орфей» (1946), С. Отвиновского «Пасха» (1946, о трагедии евреев, борющихся и погибавших в варшавском гетто).

Большую известность получила пьеса старейшего драматурга Е. Шанявского «Два театра» (1946). Она построена на сопоставлении двух концепций театра: театра жизненного правдоподобия (в пьесе это театр «Малое зеркало») и поэтического театра-воображения («Театр снов»), раскрывающего психологический мир человека, недоступный средствам реалистического изображения. Драма Шанявского была и художественным высказыванием в дискуссии о реализме драматурга, полагавшего, что для подлинного искусства недостаточно одного лишь описательного реализма, который не может передать всей сложности правды о человеке.

Громче других прозвучали драмы Л. Кручковского. Главная тема его драматургии — человек в процессе социальных перемен. Кручковского привлекали точки пересечения индивидуальных судеб с общественными законами и законами истории, идейные конфликты времени. Первая послевоенная пьеса драматурга — «Возмездие» (1948). Ее действие происходит в 1946 г., в ней воссоздана напряженная политическая атмосфе-

ра в Польше того времени, «великое и трудное время — время тяжелых жертв и жестокой борьбы» (по словам одного из героев драмы — коммуниста Ягмина). Автора волнует судьба молодого поколения, которому предстоит строить будущее страны. Это поколение представляет Юлек, сын Ягмина, который втянут в ряды подпольной террористической организации. Ее деятель, полковник Окулич, которого Юлек считает своим отцом, приказывает юноше убить Ягмина. Лишь случайность спасает отца от пули сына. Встреча и объяснение с Ягмином убеждают Юлека в бессмысленности избранного им пути. Осознание этого ведет к тяжелому душевному потрясению, к попытке — по приказу того же Окулича — покончить с собой... Стремление показать, как семейный разлом, вызванный революционным временем, отражает общенациональный разлом, привело Кручковского к не вполне органичному сплаву бытовой драмы с драмой политической.

Проблема выбора человеком определенных идейных позиций, осознанного участия личности в историческом процессе, схематично намеченная в «Возмездии», философски осмысливается и психологически мотивируется в драме «Немцы» (1949), имевшей большой успех на сценах многих театров мира. В основе ее сюжета — распад семьи профессора Зонненбруха. Но семейная драма вписана здесь в широкий контекст политической жизни Германии в годы Второй мировой войны. Главный герой — профессор Зонненбрух. С ним связана центральная проблема драмы — моральной и политической пассивности немецкого общества, проторившей путь фашизму. Крупный ученый-биолог Зонненбрух не хочет иметь ничего общего с гитлеровской системой. Однако позиция моральной непричастности оборачивается фактическим соучастием в преступлениях нацистов: результаты научных исследований профессора используются для уничтожения заключенных в концлагерях.

Проблема «зонненбрухизма» выходит далеко за рамки конкретной ситуации пьесы. В «Немцах» Кручковский показал несостоятельность позиции «внутренней эмиграции», уклонения от моральной и политической ответственности за совершаемое в мире зло.

В 1954 г. Л. Кручковский написал трагедию о судебном процессе супругов Розенберг, казненных в США как советских шпионов, — «Юлиус и Этель». Пьеса эта свелась, в сущности,

к изображению статичной трагедийной ситуации. При отсутствии фабулы, интриги, развития характеров патетическая риторика речей героев лишала их психологической достоверности. О противоречиях между замыслом и исполнением приходится сказать и в связи с драмой Кручковского «Посещение» (1955), в которой он предпринял попытку показать революционные перемены в жизни польского села.

Драматурги, обратившиеся к современным коллизиям, встретились с большими трудностями. Было создано немало произведений, которые сглаживали острые противоречия жизни в духе пресловутой теории «бесконфликтности». Современная тема не давалась даже большим мастерам. Схематичной оказалась пьеса Я. Ивашкевича «Восстановление Блендомежа» (1951), в которой прямолинейно противопоставлены старое и новое в жизни страны. Конфликт между ними символизируют названия улиц в маленьком польском городке: Красной Армии и Святого Духа; в доме на их перекрестке происходит действие драмы.

Более основательно утвердилась в репертуаре польских театров пьеса на современную тему Ежи Лютовского (1923–1985) «Беспокойное дежурство» (1955), переведенная на многие языки. Драма, основанная на конфликте между честным врачом-хирургом и представителем госбезопасности, остро ставила актуальную проблему доверия к человеку. Остроумно высмеивали бюрократизм и бездушное отношение к человеку комедии Ежи Юрандота (1911–1981) «Такие времена» (1954) и Здислава Скворньского (1909–1969) «Именины пана директора» (1954).

Многие драматурги обращаются к исторической тематике. Александр Малишевский (1901–1978) посвятил свою стихотворную драму «Путь к Чернолесью» (1953) жизни Я. Кохановского; Людвик Иероним Морштын (1886–1966) в драме «Поляки не гуси» (1952) представил эпизоды из биографии Миколая Рея; к традициям борьбы поляков со шведами в XVII в. обратился в драме «Нашествие» (1952) Казимеж Корцелли (1907–1987); о создателе польского национального театра Войцехе Богуславском написал драму «Король и актер» (1952) Роман Брандштеттер (1906–1987); первой польской рабочей партии «Пролетариат» посвящена пьеса А. Свирциньской «Лозунг на стене» (1951) и т. д.

Драматургия этих лет развивалась в изоляции не только от национальных традиций авангардистской драмы XX в., но и от достижений мирового театра, даже революционного. В. Со-

корский в 1953 г. писал: «Брехт, особенно в театре, не является представителем искусства социалистического реализма... Выдвижение Брехта в этом плане, особенно в народной Польше, пропитанной еще разными измами буржуазного эстетизма, противоречит политике партии»<sup>55</sup>. Подобные установки нанесли развитию драматургии ощутимый вред.

К 1956 году в принципе завершается первый этап развития послевоенной польской литературы. Наиболее существенным для него был рациональный, реалистический подход писателей к действительности, попытка понять и выразить в художественном творчестве объективные законы истории, их активное участие писателей в общественно-политической жизни страны. Литература переосмысливала идейные и нравственные ценности, искала и находила новые стимулы общественной активности. Но это были и годы недоверия к творческой интеллигенции со стороны политического руководства страны. Литература все больше отгораживалась «китайской стеной» от национально-культурных традиций и современных направлений мирового искусства. Литература подвергалась идеологизации и политизации, в том числе с помощью нормативной эстетики, догматического канона социалистического реализма.

1956–1968

## ЛИТЕРАТУРНЫЕ ДИСКУССИИ

Следующий этап развития литературы начинается с отрицания результатов предшествующего этапа, особенно первой половины 50-х гг. В нашумевшей тогда статье «Катастрофа пророков» (сентябрь 1956) К.Т. Теплиц писал о периоде социалистического реализма в польской литературе как о «периоде наивысшего, пожалуй, в истории триумфа принципа: если факты не соответствуют теории, то тем хуже для фактов»<sup>56</sup>.

Пути дальнейшего развития литературы во многом определили политические события 1956 г.: имевший огромное международное значение XX съезд КПСС с его разоблачением «культы личности» Сталина и VIII пленум ЦК ПОРП (октябрь 1956 г.), который вернул на пост руководителя партии репрессированного В. Гомулку и внес глубокие изменения в жизнь общества, в том числе и в области культуры.

В конце 1956 г. досрочно собрался VII съезд Союза польских писателей. Съезд высказался за свободу художественного творчества, за отмену предварительной цензуры, за широкий доступ читателей к запрещенным прежде книгам, за свободные контакты с эмиграцией и западной литературой. Председателем вновь избранного правления Союза писателей стал известный своими оппозиционными взглядами А. Слонимский (в 1959 г. его сменил на этом посту Я. Ивашкевич).

В конце 50-х гг. в польской литературной печати развернулась дискуссия о понимании реализма и социалистического реализма, о роли художественной литературы в социалистическом обществе. Существенное влияние на развитие науки о литературе и литературной критике оказали труды теоретика и историка литературы Генрика Маркевича (р. 1922). Еще в начале 50-х гг. Маркевич выступил с программными работами,

в которых отстаивал широкое ненормативное понимание социалистического реализма. Глубоко разрабатывались проблемы реализма и в работах ученого конца 50-х — начала 60-х гг. («Традиции и ревизии», 1957 и др.). В них доказывалось, что литература высоких эстетических ценностей вырастала в основном на реалистической почве.

С критикой ограничительных представлений о реализме и социалистическом реализме (в том числе присущих ранее самому Жулкевскому и другим авторам «Кузницы») за многосторонность художественного поиска выступил С. Жулкевский (в статьях и книгах «Культура и политика», 1958; «Перспективы литературы XX в.», 1960; «Предсказания и воспоминания», 1963). Он пришел к пониманию реализма как исторически видоизменяющегося метода, обогатившегося к середине XX в. за счет открытий новаторов литературы XX в., в том числе представителей авангардистских школ и направлений. Жулкевский выступил за расширение культурных горизонтов художника, за живые контакты польской литературы с литературой всего мира, со всеми ее идейными течениями, подчеркивая в то же время необходимость основанного на принципиальных идейных критериях выбора ценностей, которые могут быть плодотворно использованы при создании социалистической культуры.

Однако эта — свежая по тем временам — точка зрения не была популярна в литературной среде. В сознании большинства писателей и критиков социалистический реализм связывался со схематическими произведениями предшествующих лет и с нормативными формулами, заимствованными из советской литературной критики, с помощью которых до 1956 г. определялась ценность художественного произведения. Социалистический реализм для Ю. Пшибося, например, — это «дубинка, врученная Ждановым для убийства искусства чиновникам от пропаганды, сервилистам и панегиристам...»<sup>57</sup>.

А. Сандауэр доказывал исчерпанность реалистических («жизнеподобных» в его понимании) форм в прозе и делал ставку на лирическое самовыражение автора, в то же время выступая против крайних проявлений эстетизма; Анджей Киёвский (1928–1985) — был одним из ярких представителей импрессионистской критики; приверженцы структуралистских идей требовали от литературы постоянного формального эксперимента. Единственное, в чем сходилось большинство и что возобладало не столько в теории, сколько в литературной прак-

тике — это разнообразие тематических поисков и формальных решений.

В ходе дискуссии был узаконен литературный эксперимент. Такое положение дел устраивало отчасти и партийное руководство культурой, которое не препятствовало формальным поискам, ибо они часто уводили в сторону от злободневных проблем действительности, от ее критического анализа. Эта «фальшивая толерантность» (определение критика А. Василевского) продолжалась и в 60-е, и в 70-е гг.

Отлучение писателей от политики, хотя и не столь явное, как недавние призывы к творческим работникам политизировать свое творчество, станет одной из причин постоянных конфликтов между писателями и руководителями культуры. В то же время можно отметить, что литература в целом устояла перед попытками новой ее унификации, отстояла свое право быть многообразной. В литературной критике и художественной практике утверждались автономность личности и создание индивидуальных, даже субъективных поэтик, выявление противоречий между стремлением личности и удовлетворением ее потребностей обществом, расцвет художественного эксперимента, попытка пересмотреть навязанный пропагандой слащавый образ «советского человека».

Расширение идейных и формальных критериев оценки художественного творчества способствовало изданию широкого круга произведений литературы XX в. Впервые после войны были изданы многие произведения польских авторов межвоенного двадцатилетия (С.И. Виткевич, В. Гомбрович, Б. Шульц, М. Ванькович, Зб. Униловский, М. Кунцевич, Ю. Чехович, Б. Лесьмян, М. Павликовская-Ясножевская, Я. Лехонь и многие другие). Реабилитация деятельности коммунистической партии Польши (распущенной Коминтерном в 1938 г.) вернула польской литературе произведения писателей-коммунистов, уничтоженных в СССР, Б. Ясенского, С.Р. Станде, В. Вандурского, Г. Джевецкого и др. Польский читатель смог познакомиться также с западной литературой XX в. — с переводами книг Камю, Сартра, Сент-Экзюпери, Веркора, Музиля, Броча, Хемингуэя, Стейнбека, Фолкнера и других. В журналах и на сценах театров появились пьесы Беккета, Ионеско, Жене, Фриша, Дюрренматта, Адамова, Уильямса, А. Миллера, Уайльдера. Из советской литературы были опубликованы замалчивавшиеся ранее произведения Бабеля, Пильняка, Булгакова, Эренбурга.

В августе 1957 г. вышел первый номер квартальника «Описание» («Мнения») под редакцией поэта и переводчика Северина Полляка (1907–1987). В нем были опубликованы стихотворения Хлебникова, Цветаевой, Манделштама, Пастернака, фрагмент романа «Доктор Живаго». Вышло всего два номера — после резких нападков на журнал в советской печати он был закрыт.

В 1956–1958 гг. из западной эмиграции в Польшу возвращаются Станислав Цат-Мацкевич (1896–1966), З. Коссак-Щуцкая, М. Хороманьский, М. Ванькович, М. Кунцевич и другие писатели. В литературно-художественной печати и в издательствах стали публиковаться писатели, оставшиеся в эмиграции.

Несмотря на новые принципы культурной политики и благоприятную для литературы идеологическую и политическую атмосферу, процесс обновления литературной жизни после 1956 г. протекал сложно и противоречиво. Опасаясь развернувшихся в общественно-политической и литературно-художественной печати дискуссий, острой критики извращений социализма, политическое руководство страны начало кампанию борьбы с ревизионизмом, обвинило в антипартийной и антисоциалистической деятельности всех отважившихся на самостоятельные суждения и несогласных с линией партии.

В октябре 1957 г. по решению ЦК ПОРП был закрыт критически нацеленный молодежный еженедельник «Попросту», что вызвало сопротивление большинства творческих групп и организаций. В знак протеста против этого решения и других ограничений творческой свободы из партии вышли Е. Анджеевский, С. Дыгат, П. Хертц, М. Яструн, Я. Котт, А. Важик и др. (позже, в 1966 г., партию покинули также Я. Бохеньский, К. Брандыс, М. Брандыс, Т. Конвицкий, Ю. Стрыйковский, И. Неверли, В. Ворошильский, В. Шимборская и ряд других писателей).

Весной 1958 г. разгромной критике со стороны партийного руководства была подвергнута и «Нова Культура». По мнению одного из идеологов ПОРП А. Вербляна, журнал стал «наряду с «Попросту» наиболее активным представителем антипартийной оппозиции, выступая с позиций мелкобуржуазного ревизионизма и анархизма»<sup>58</sup>. Верблян осудил понимание редакцией свободы творчества как независимости от политики, поскольку «не те вопросы, в которых коммунисты ошибались, не их ошибки важны для решения основных конфликтов наше-

го времени... А в основных вопросах огромную, историческую правоту имеют и всегда имели коммунисты. Здесь они никогда не ошибались»<sup>59</sup>.

В редколлегию «Новой Культуры» вместо К. Брандыса, Т. Конвицкого, В. Маха, А. Сцибор-Рыльского, В. Ворошильского, Л. Колаковского вошли С. Жулкевский (главный редактор), Л. Кручковский, Е. Путрамент, А. Лисецкая. Но вскоре и эта новая редколлегия не устроила власти и в 1963 г. «Новая Культура» перестала существовать. Был закрыт и еженедельник «Пшегленд Культуральный», популярный среди интеллигенции. Вместо них стал издаваться еженедельник «Культура» (под редакцией Януша Вильгельми), который ряд лет бойкотировался многими видными писателями и публицистами.

На III съезде ПОРП в марте 1959 г. атаку на «ревизионизм» в литературе предпринял сам Гомулка. Он заявил, что под влиянием ревизионистских и буржуазно-либеральных политических тенденций «возникли произведения вредного идейного звучания. Возникла черная литература, утверждающая отчаяние и бессилие человека, произведения, очерняющие социализм и идеализирующие его врагов»<sup>60</sup>.

И в последующие годы партийное руководство постоянно вмешивалось в литературные дела. На XIII Пленуме ЦК ПОРП в 1963 г. Гомулка вновь обрушился на «черную литературу» и польские фильмы, «оторванные от конкретных условий общественной действительности Польши». Партия, — заявил Гомулка, — «всячески поддерживает творчество социалистического реализма»<sup>61</sup>.

Разумеется, в литературных дискуссиях того времени можно было встретить и явные перехлесты, в частности, полное отрицание каких бы то ни было достижений в литературе и искусстве послевоенной Польши. Но в борьбе с инакомыслящими — с большинством творческой интеллигенции — партийные власти прибегали к привычному силовому нажиму, к старым командно-административным методам, что могло привести лишь к ликвидации разнообразия творческих позиций, к интеллектуальному униформизму. Усилия ПОРП поставить под идеологический контроль художественное творчество породили сопротивление интеллигенции.

**Проза.** После 1956 г. писатели попытались определить свое отношение к извращениям в общественной жизни страны. На

этой почве в 1956–1960 гг. возникла так называемая литература расчета с недавним прошлым, произведения, в которых внимание писателей было сосредоточено на критике отрицательных явлений послевоенной действительности. (Традиции этой литературы, впрочем, будут продолжены и в последующие годы.) У многих писателей как бы спала пелена с глаз. Разбираясь в причинах, побудивших их подчиняться доктринерским установкам, они (тогда и позднее) ссылались на энтузиазм общества, питаемый надеждами на скорое светлое будущее, на необходимость найти свое место в новой действительности, на незнание многих фактов преступной деятельности партийного руководства и госбезопасности, на глупость молодости (В. Ворошильский), а также на монополию государственных издательств, террор, принуждение, цензуру, страх... А. Важек говорил, что он «жил в сумасшедшем доме», а некоторые изящно писали о «гегелевском укусе историей». Ч. Милош назвал происходившее «Порабощением разума». Под таким названием еще в 1953 г. он издал в Париже книгу, которая проникла и в Польшу. На примере интеллектуальных биографий Анджеевского, Боровского, Галчиньского, Путрамент Милош анализировал психологический механизм, приводивший писателей к отказу от собственного «я» и к принятию условий, подавлявших мысль и талант.

Многие из писателей, которые недавно отличались особым рвением в пропаганде успехов социализма, в реализации программы Щецинского съезда писателей, теперь стали писать очень резко и эмоционально о негативных сторонах социалистической действительности в Польше и других странах (выступления А. Ваяки, рассказы В. Ворошильского «Жесткая звезда», 1958; А. Сцибора-Рыльского «Саргассово море», 1956, и др.).

Ряд писателей не без влияния ставших доступными западных философских, этических и эстетических теорий отошли от марксизма (к тому же понятого примитивно, по краткому курсу истории ВКПб). Конкретно-историческое, хотя часто весьма поверхностное, рассмотрение явлений действительности сменилось в их творчестве постановкой неразрешимых с их точки зрения общественных проблем, таких как свобода личности, власть вообще и т. д. Сложная и противоречивая идейно-художественная позиция отразилась в повести Е. Анджеевского «Мрак покрывает землю» (1957), исторической

лишь по сюжету (времена средневековой инквизиции). Писатель пытался выявить в ней источники существующего в мире зла, которые он видел в деморализующем воздействии власти как таковой. Очевидной была аналогия с современностью,

В ряде произведений, как, например, в повести К. Брандыса «Мать Крулей» (1957), разоблачение преступлений сталинской системы (репрессии против слепо верящих в социализм польских коммунистов) не означало, однако, тотального отрицания социализма, а было продиктовано убеждением в необходимости его исправления. (Повесть была положена в основу сценария фильма Я. Зверского «Мать Крулей», 1987.)

Л. Кручковский в рассказе «Очерки из ада честных» (1957, сборник рассказов под тем же названием вышел в 1963 г.) показал духовную драму честного человека-коммуниста, который сидел в тюрьмах довоенной Польши, отдал много сил восстановлению после войны своего завода, а теперь оказался в конфликте с рабочими, которые вывозят его с завода на тачке.

Хотя «литература расчета» и не дала глубокого анализа вчерашнего дня жизни страны, она сыграла свою очищающую роль, обратив внимание на проявления зла, насилия, ущемления прав личности в государстве, извращавшем гуманистические принципы человеческого общежития.

Особую группу составили молодые писатели, дебютировавшие в эти годы. Их главной трибуной стал литературный журнал «Вспучесность» («Современность», выходил в 1956–1971 гг.). По названию журнала их стали именовать «поколением «Вспучесности» (или «поколением 1956 г.»). В 1956–1960 гг. дебютировали Станислав Гроховяк (1934–1976), Владислав Терлецкий (1933–1999), Эугениуш Кабатц (р. 1930), Моника Котовская (р. 1942), Александр Минковский (р. 1933), Магда Лейя (р. 1935), Станислав Станух (р. 1931), Марек Новаковский (р. 1935), Марек Хласко (1934–1969), Ирениуш Иредыньский (1939–1985), Эдвард Стахура (1937–1979) и др., пути которых со временем значительно разошлись.

Поначалу в их произведениях варьировалась одна и та же схема: разочарование в неустроенном, циничном и лживом мире взрослых вступающего в жизнь молодого человека, как правило, неудачника в любви; писатели этого поколения обращались в основном к периферийным явлениям в жизни. Схема недавнего производственного романа выворачивалась наизнанку. Труд, изображавшийся ранее как призвание и источ-

ник радости, в этой прозе становился некой враждебной силой, а жизнь ее героев — жертвоприношением.

Таким образом появлялась опасность превращения антисхематизма в новый вид схематизма, смены краски — красной на черную. Но все же в это время в лучших произведениях писателей «поколения 1956» была, хотя часто с излишним эмоциональным надрывом, запечатлена та часть реальной жизни общества, которую польская проза долгое время не замечала. А со временем многие из писателей показывают не только разочарованных в жизни люмпенов, торчащих у киосков с пивом, но и героев, которые преодолевают отчуждение и равнодушие к миру, ищут непреходящие ценности, свое место в жизни.

Наиболее талантливым прозаиком этого поколения был М. Хласко. Сборник его рассказов «Первый шаг в тучах» (1956), произведения, напечатанные в периодике (повесть «Восьмой день недели» (1956)\*, привлекли внимание читателей и критики беспощадным для своего времени реализмом и высоким моральным напряжением, мастерством композиции и разговорным языком рабочих кварталов. Сборник был отмечен престижной премией издательства в 1958 г. В том же году, выехав во Францию, Хласко опубликовал там сборник рассказов «Кладбища. Следующий в рай», после чего путь возвращения на родину был ему закрыт. Последующие его произведения издавались в эмиграции, а в Польше были опубликованы лишь в 80-е гг.

Собственное видение мира отличало и прозу М. Новаковского — одного из главных (наряду с Хласко) представителей нового поколения прозаиков. В сборниках рассказов и повестях («Этот старый вор», 1958; «Трамплин», 1964; «Запись», 1965; «Бег», 1967, и др.). Новаковский создал выразительный тип человека варшавского предместья, часто живущего в разладе со статьями уголовного кодекса, анархически бунтующего против мира сытых бюрократов и инфантильно мечтающего о «свободе», о «светлой жизни».

В начале 60-х гг. протест части молодых писателей против соцреалистической лакировочной литературы 50-х гг. выразился в концепции так называемого «малого реализма». Сформулированная в выступлениях молодых писателей и критиков

\* В 1958 г. А. Фордом по повести был снят польско-немецкий фильм, вышедший на польские экраны лишь в 1983 г.

и получившая воплощение в ряде произведений, эта концепция восходила к программе 30-х гг. группы «Предместье». Творческие установки группы сводились к воспроизведению фрагментов жизни, прежде всего быта городских низов, к отказу от панорамного, синтезирующего изображения действительности и ее интерпретации с помощью художественных обобщений. «Малый реализм» в новых условиях также сосредотачивался на бытовых наблюдениях, рассматривал труд как неизбежную дань, которую человек вынужден платить за возможность использования свободного времени по своему усмотрению, чаще всего за отдых в кругу семьи — произведения Адама Аугустына (р. 1936), Казимежа Трацевича (р. 1928), Анджея Твердохлиба (1936–1991), Марии Шиповской (р. 1929) и др.

Литературная критика довольно быстро распознала слабости «малого реализма». Малому реализму — зеркальному отражению фрагментов, часто — задворок жизни многие критики (Ян Блоньский, Мариан Стемпень, Анна Буковская, Анджей Лям и др.) противопоставили реализм, в котором «действительность просвечивается философскими, историческими, политическими, моральными оценками»<sup>62</sup>, и призывали к преодолению сложившихся старых и новых штампов в изображении современной Польши, труда и жизни рабочих. Больших успехов в этом направлении, правда, не было достигнуто.

Близок к малому реализму возникший в эти годы и оказавшийся довольно устойчивым (продолжившим свое существование и в 70-е гг.) так называемый рабочий роман. Это было нечто вроде модернизированной модели прежнего производственного романа, освобожденной от былых упрощений (например, исчез традиционный отрицательный герой — классовый враг и диверсант), с подчеркнутым вниманием авторов к психологическим мотивировкам поступков героев, их личной жизни. Роману этого типа присущи свои ограничения: как правило, речь идет в них о проверке поведения героя в исключительных, экстремальных обстоятельствах, вызванных необходимостью борьбы со стихиями — авариями, катастрофами, обвалами, бурями, штормами. Чаще всего местом действия избирается шахта (у Альбина Секерского, Леона Вантулы, Яна Пешхалы), строительная площадка, суда в штормящем море (в произведениях А. Минковского, Станислава Гошурного, Ежи Пахловского и т. д.). В центре произведений такого рода — ситуация «крайнего выбора», испытания на стойкость в схват-

ке с силами природы, преодоление собственных человеческих слабостей.

Писатели круга «малого реализма», несмотря на все недостатки их произведений, принесли в польскую прозу стремление к подлинности, к изображению суровой правды жизни во всех ее проявлениях, лишенного всякой декларативности и пафоса.

На противоположном от них полюсе можно расположить ряд писателей, которые не создали отдельной группы со своей программой, но которых объединяло стремление к анализу мира человеческой психики. Внешний же мир в отличие от «малых реалистов» в их произведениях играет несущественную роль. Эти писатели (многие из них представляли старшее поколение) постарались возродить традиции межвоенной психологической прозы, прозы реалистической, но ограниченной в своих горизонтах, не выходящей, как правило, за пределы вечных тем любви и смерти, повседневных психологических реакций человека: романы Ванды Карчевской (1913–1995) «Уход» (1959), «Открытая картина» (1962), «Глубокие источники» (1972); Зофьи Хондзыньской (1912–2003) «Слепой без палки» (1959), «Совиное крыло» (1967); Розы Островской (1926–1975) «Остров» (1960); Анки Ковальской (1932–2008) «Косточка» (1964) и др.

Однако обновление польской литературы после 1956 г. связано не столько с творчеством «малых реалистов» и приверженцев традиционного психологизма, сколько, в первую очередь, с произведениями тех писателей, которые попытались по-новому интерпретировать ценности прошлого, как недавнего, так и отдаленного, и связь их с современностью, по-новому осмыслить вопросы исторического и художественного прогресса, политики и этики, польский национальный характер.

В 1957 г. в Варшаве выходит роман В. Гомбровича «Транс-Атлантик» (ранее опубликованный в Париже в 1953 г.). Главный герой романа, он же повествователь, выступающий под именем Витольд Гомбрович (что вовсе не означает его тождества с писателем), накануне Второй мировой войны в 1939 г. пересекает Атлантику и прибывает в Аргентину. Здесь он знакомится с экстравагантным аргентинским миллионером-гомосексуалистом и участвует в интриге, цель которой — бросить в объятия миллионера прекрасного юношу, сына польского майора, воплощающего в себе все достоинства и добродетели поляка-патриота.

Герой сомневается и колеблется в своих решениях и поступках и в конце концов предает всех.

Гомбрович разбивает в романе стереотип отчизны, сложившийся в польской литературе. Он не только пародирует «священных коров» польской литературы — «Пана Тадеуша» А. Мицкевича и «Трилогию» Г. Сенкевича. В образах Барона и Пыскала находят гротескное выражение два полюса польскости — аристократический и плебейский, оба никчемные. Национальную традицию символизируют пустые ритуалы — охота на несуществующих зайцев и дуэль без пуль в оружии. Гомбрович разрабатывает в романе свою излюбленную проблематику: конфликт между «Формой» (в данном случае это стереотипы польского традиционного историко-национального сознания) и анархическим «Хаосом». Как всегда у Гомбровича, в романе совмещаются элементы реалистического повествования с фантастическими, сатирическими и гротескными. Повествование стилизовано к тому же под прозу польского барокко (а точнее говоря, пародирует ее) и ведется в жанре гавенды, подражания устному рассказу.

Знакомство польского читателя с другими произведениями Гомбровича — романами «Порнография» (1960), «Космос» (1966), интеллектуальным «Дневником» (1957–1966), драмой «Оперетка» (1966) и др. состоялось много позднее: отчасти в 70-е гг., когда Гомбровича печатали нелегальные издательства («самиздат»), а полностью лишь в 1986 г., когда в Польше было издано собрание сочинений писателя в девяти томах.

Одна из наиболее общих черт, характеризующих развитие литературы после 1956 г. — это тенденция к восстановлению в правах человеческой личности, к осознанию писателями той истины, что человек не только продукт истории, но и ее творец. Как писал Вильгельм Мах (1917–1965), необходимо после периода «историзации человека» «очеловечивать историю», дополнить «индивидуальной психологией недавнюю социологическую и историческую конструкцию судьбы человека»<sup>63</sup>.

Огромный интерес к проблеме гуманизма определило в литературе в целом изменение перспективы общественно-исторического видения, внимание к человеческой личности, признание в ней критерия смысла бытия, наиболее важной и конечной меры общественной жизни и всех идейных начинаний. Происходит осознание существующих общественных норм и формулируются предложения по изменению и ликвидации норм, устаревших и отживших, в интересах человека.

Новая проблематика входила в литературу разными путями. Поначалу на смену литературе «расчета», которая не столько давала новое понимание реальной действительности, сколько выражала эмоциональное отношение писателей к событиям и переменам в общественной жизни, часто разочарование в идеалах, приходят произведения, авторы которых попытались запечатлеть динамичное движение жизни, опираясь на автобиографический материал. Многие писатели использовали прием изображения жизни глазами ребенка, стремясь показать преломление жизненных конфликтов в доверчивом и непосредственном, хотя иногда необычайно прозорливом, детском восприятии, не ведающем о скрытых пружинах действительности. Таким образом утверждалась ценность личного жизненного опыта человека и его духовного мира.

Это относится, например, к романам Яна Бжехвы (1900–1966) «Когда созревает плод» (1958), Леона Гомолицкого (1903–1988) «Бегство» (1959), В. Жукровского «Крохи свадебного торта» (1959), рассказам К. Филиповича из сборника «Белая птица» (1960).

Интересную попытку реконструировать мир представлений и понятий подростка, воспитывавшегося в еврейской среде маленького городка в Восточной Галиции накануне Первой мировой войны, предпринял Юлиан Стрыйковский (1905–1996) в повести «Голоса в темноте» (1956). Стрыйковский показал, как у молодежи замкнутой еврейской среды пробуждается потребность порвать со старыми обычаями и традициями, выйти навстречу современной жизни. Повесть была высоко оценена польской критикой и за ее стилистические и композиционные достоинства.

Но наиболее характерными с точки зрения проявления новых тенденций в польской прозе после 1956 г., отразившими назревшую потребность в идейно-тематическом обновлении литературы и наиболее яркими в художественном отношении были книги Т. Конвицкого и В. Маха. В трогательной «повести о детстве», какой является книга Конвицкого «Дыра в небе» (1958), переданы и очарование далеких детских лет, и психология ребенка, и социальные приметы той действительности, в которой живет юный герой, деревенский мальчишка. Этот прием встретится у Конвицкого и в последующие годы — в романе со «страшным» названием «Зверо-человеко-морок» (1969). В романе переплетаются план реальный, в котором

много тонких иронических наблюдений над современным мещанством, и фантастический мир исключительно богатой фантазии маленького героя. Оба плана пронизаны глубокими философскими и отнюдь не наивными (ибо «детскость» героя — всего лишь условный прием) размышлениями о смысле человеческого бытия.

Близок Конвицкому по способу решения художественных задач В. Мах в романе «Жизнь большая и малая» (1959), в котором писатель глазами ребенка наблюдает за жизнью послевоенной польской деревни на востоке страны. Само название романа указывает на два его плана. В нем совмещается яркое, удивленное, открывающее радостную полноту жизни детское восприятие мира и критицизм в оценке событий прошедших лет взрослого человека, вспоминаящего свое детство. Сопоставление двух способов видения мира придает философскую устремленность поискам автором ответа на вопрос, как формируется личность человека, что определяет лучшие стороны его души.

Жизнь, изображенная в романе Маха, далеко не идиллична. Герой видит «отталкивающую обыденность человеческих страстей и пороков». Его отец ведет жестокую борьбу со своими врагами, и все же то, что в мире существует зло, не может быть причиной разочарования в жизни.

Поиски решения проблемы «личность — общество» привели писателей к необходимости сосредоточить свое внимание на кардинальных морально-философских вопросах: этика и политика, свобода и необходимость, историческая и социальная обусловленность личности, борьба с навыками, канонами и стереотипами мышления, поведения, поступков и т. д. А также — к необходимости обновления средств художественного языка для освоения этой проблематики на новом этапе, ибо эти не столь уж новые проблемы на каждом этапе развития общества решаются литературой по-новому и по существу, и по форме.

Интерес писателей к названным проблемам вызвал расцвет различных жанров «рефлектирующей» прозы, наиболее соответствующих их осмыслению, — дневника, фельетона, беллетризованного репортажа и прежде всего эссе, гибкой и многогранной литературной формы, которая позволяет в свободной манере обсуждать и оценивать общезначимые темы из духовной жизни своего времени. Эссеистика была для прозы своеобразным опытным полигоном, проверкой тех или иных интеллектуальных моделей мира, воплотившихся затем в иных

жанрах. Связь между эссе и рассказом, повестью, романом прослеживается в творчестве многих писателей, при этом следует иметь в виду частое взаимопроникновение элементов различных прозаических жанров, отсутствие непроходимой границы между сюжетной прозой и эссе в их творчестве. К. Выка сравнивал эссе с разведкой на войне. «В иерархии литературных жанров, — писал Выка, — эссе исследует территорию, подготавливая действия более тяжелых родов литературных сил, но много раз случалось ему самому эту территорию завоевывать. Много раз его первые озарения и вопросы значили больше, чем очищенный им от неприятеля, проторенный им путь, по которому спокойно катятся обозы»<sup>64</sup>.

Польская эссеистика конца 50-х — 60-х гг. исключительно богата и разнообразна по содержанию, по художественно-стилистическим приемам.

Я. Ивашкевич, который с 1957 г. регулярно печатал заметки и эссе в газете «Жыче Варшавы» и журнале «Твурчость», издал их сборники — «Беседы о книгах» (1961 и 1968 гг.), «Люди и книги» (1971). В предисловии к одному из них он так определил характер своей литературной эссеистики: «Рассыпанные точно мозаика заметки о прочитанных книгах отражают определенную действительность, определенное состояние моего ума. Они — проявление того, что я называю деятельной жизнью...»<sup>65</sup>. Мозаика наблюдений и размышлений в эссеистике Ивашкевича складывается в своеобразный интеллектуальный дневник писателя. Из этого дневника читатель может черпать знания о мире, в котором он жил, о его художественных вкусах и привязанностях. Большая тема эссеистики Ивашкевича — русская и советская литература, русско-польско-украинские культурные и литературные связи.

Названные книги Ивашкевича стоят в ряду других эссеистских, художественно-документальных, автобиографических, мемуарных книг писателя («Встречи с Каролом Шимановским», 1947; «Письма из Латинской Америки», 1954; «Книга о Сицилии», 1956; «Книга моих воспоминаний», 1957; «Гнездовье лебедей», 1964; и те, что были созданы уже в 70-е гг.).

Большое распространение получила в 60-е гг. историческая эссеистика. В исторических эссе автор часто становится одним из героев в том смысле, что он постоянно информирует читателя о своих поисках, отбрасывает ошибочные гипотезы, комментирует источники и т. п. «Историческим репортером»

был назван критиками М. Брандыс. Он посвятил цикл исторических эссе эпохе наполеоновских войн: «Неизвестный князь Понятовский» (1960), «Офицер больших надежд» (1964), «Козетульский и другие» (1967), «Хлопоты с пани Валевской» (1971). В них нарисована красочная панорама польской общественной жизни XIX в., формирование шляхетской модели культуры и образа мышления, имеющие значение вплоть до сегодняшнего дня.

Оригинальную концепцию (вызвавшую большой интерес среди читателей и споры среди историков) функционирования власти в разные эпохи польской истории представил в своих книгах Павел Ясеница (1909–1970) — «Польша Пястов» (1960), «Польша Ягеллонов» (1963), «Речь Посполита обоих народов» (1967–1972) и др.

Историческая эссеистика способствовала популяризации истории и истории культуры. Эту цель в первую очередь преследовали книги Александра Кравчука (р. 1922), представляющего исторические фигуры выдающихся деятелей античного мира: «Гай Юлий Цезарь» (1962), «Император Август» (1964), «Нерон» (1965), «Ирод, король Иудеи» (1965), «Перикл и Аспазия» (1967) и др. Сюда же можно причислить книги Зенона Косидовского (1898–1978) — «Когда солнце было богом» (1956), «Библейские предания» (1963) и др.

Результатом поисков актуальных для современности культурных традиций в древних культурах Средиземноморья явились эссе Збигнева Херберта (1924–1998) «Варвар в саду» (1962), М. Яструна «Средиземноморский миф» (1962). Эссеистский характер имеют и книги В. Ворошильского, посвященные русской литературе, — «Сны под снегом» (1963) о судьбе М. Салтыкова-Щедрина, «Жизнь Маяковского» (1966), «Жизнь Сергея Есенина» (1973).

Большой интерес вызвали и полемически заостренные фельетоны и эссе Ст. Цат-Мацкевича. Бывший премьер-министр лондонского эмиграционного польского правительства (в 1954–1955 гг.), вернувшись в Польшу, печатался в католической прессе и выступал (в рамках, дозволенных цензурой) оппозиционером по отношению к коммунистической власти в стране. Его книги «Мухи ходят по мозгу» (1957), «Достоевский» (1957), «Зеленые глаза» (1958), «Был бал» (1961), «Ересь и истина» (1962), «Европа in flagranti» (1965) на исторические и современные темы вносили оживление в литературную жизнь,

вызывая полемику, а часто и читательский протест в связи с субъективными обобщениями исторических фактов, в частности событий Второй мировой войны.

К годам Второй мировой войны обращались и другие эссеисты, среди которых выделяется Збигнев Залуский (1925–1978). В книгах «Пропуск в историю» (1961), «Семь главных польских грехов» (1962), «Финал 1945» (1963), «Сорок четвертый» (1968) Залуский остро и бескомпромиссно полемизировал с концепцией антигероизма, получившей воплощение в ряде произведений, доказывал необходимость и политическую результативность самоотверженной борьбы польского солдата на фронтах Второй мировой войны.

В близких к эссе художественно-документальных жанрах (мемуары, дневник, репортаж, художественный очерк и др.), объединяемых понятием «литература факта», совершалась — по сравнению с предшествующим периодом — заметная эволюция от фактографии, от внешней описательности вглубь времени, вглубь характеров, вглубь психологии личности, отражающей социальную психологию различных слоев общества.

В этих жанрах документы и факты не являются лишь первоосновой или прототипикой для художественного произведения, как в литературе вымысла. В них обнаруживается скрытая эстетическая энергия жизненного факта, действительного случая, характера и поведения конкретного лица, рассказывая о которых автор ищет правду о человеке и его времени и раскрывает самого себя.

Это обстоятельство дало основание польской критике называть разнообразные бесфабульные повествовательные формы «скрытым романом» (определение Томаша Бурека). Наиболее приложим этот термин, пожалуй, к литературе «человеческого документа» — автобиографии, дневнику, мемуарам — в тех случаях, когда в них раскрываются важные, значительные не только для автора факты личной и общественной жизни, показывается связь человеческой судьбы с историей, когда в них явственно ощущается образ самого писателя, занимающего определенные идейные и эстетические позиции.

Расцвет эссеистики и других парабеллетристических (как их принято называть в польской критике) жанров вызвал процесс усиления личностного начала в прозе, преобладание рефлексии над описанием, ограничение фабулы в пользу интеллектуальной конструкции.

Большим мастером репортажа был М. Ванькович. Его репортажи близки по форме гавенде. Гавенда — подражание устному рассказу — специфический жанр, сложившийся в польской прозе XIX в. Главная роль в гавенде принадлежит рассказчику, который излагает события в том порядке, в котором они ему вспоминаются, постоянно обращается к читателю. Ведущие темы репортажей Ваньковича — польское сопротивление немецкому фашизму, судьбы поляков в годы Второй мировой войны и в эмиграции («Вестерплатге», 1959; «Сражающийся «Гриф», 1963; двухтомный цикл «По следам Колумба», 1967–1968).

Совершенно иной жизненный опыт запечатлен в много-томном цикле воспоминаний Е. Путраменты, общественного деятеля, многие годы бывшего одним из руководителей Союза писателей и его партийной организации ПОРП («Полвека», тома I–IV, 1961–1981). Воспоминания Путраменты имеют самооправдательный оттенок и содержат тенденциозные субъективные оценки событий и людей.

Смешение эссеистики и беллетристики, репортажа и фельетона, публицистики и моралитета характерно для прозаического цикла А. Рудницкого под общим названием «Голубые странички»: «Слепое зеркало этих лет» (1956), «Просветы» (1957), «Жених Беаты» (1961), «Картина с кошкой и собакой» (1962), «Лодзинский купец» (1963), «Любовная пыль» (1964), «Вайсс впадает в море» (1965), «Общий снимок» (1967). Рассказывая о повседневных событиях, о прочитанных книгах, увиденных спектаклях и кинофильмах, разговорах и встречах, Рудницкий фиксирует проявления новых обычаев, вкусов, эмоций. Писатель сигнализирует об опасности дегуманизации жизни человечества, допустившего Освенцим и Хиросиму.

Размышления о польской, и не только польской, современности, философии, нравах, политике, впечатления от путешествий и встреч с людьми отражены в книге К. Брандыса «Письма к пани Зет. Воспоминания о современности» (1958–1961, т. 1–3). Краеугольным камнем размышлений писателя является убеждение в необходимости для каждой эпохи по-своему решить «основополагающие вопросы человечества». Эти вопросы «обычно остаются нерешенными, но это не значит, что не стоит о них думать. Нужно жить в их сфере. Существует ряд записей ответов на эти вопросы и каждая эпоха должна вписывать свой». В книге наметились знаменательные для писательской манеры Брандыса — и важные для обновления

художественного языка всей прозы — приемы: широкое использование внутреннего монолога, диалога автора с самим собой, стирание грани между рассказом и очерком, фельетоном и эссе. В полной мере эти новаторские художественные устремления присущи книге рассказов и повестей Брандыса «Романтичность» (1960), повести «Способ существования» (1963), книгам «Джокер» (1966), «Рынок» (1968). Для этих произведений также характерна морально-философская и психологическая проблематика, конфликт между субъективными намерениями и объективной логикой различных исторических ситуаций.

В беспощадном свете истории обнажается идейная и нравственная сущность героев Брандыса, укрытая от них самих. Например, в рассказе «Интервью с Баллмейером» автор сталкивает в мировоззренческом споре американского журналиста, верящего в принципы гуманизма, и нацистского генерала, повинного в гибели тысяч мирных жителей, но не считающего себя виновным, ибо он-де соблюдал воинскую дисциплину. Решить спор, по замыслу автора, должен сам читатель.

Повесть Брандыса «Как быть любимой» (ставшая особенно широко известной после ее экранизации Войцехом Хасом в 1963 г.) построена как внутренний монолог героини, актрисы Польского радио, летящей в самолете из Варшавы в Париж. Прием внутреннего монолога выдвигает на первый план личность и сосредотачивает на ней внимание читателя. Лейтмотив «внутренней линии»: страдание — подвиг. Это стержень разветвленных, неупорядоченных ассоциаций, которые в сумме создают выразительный психологический портрет героини. Ассоциативность внутреннего монолога — одно из искусных и действенных средств активизации мышления читателя, его воображения, его соучастия в судьбе героини. Писатель доверяет способности читателя по разбросанной в тексте информации восстановить потенциально существующую фабулу, вынести свое суждение о судьбе женщины, потерпевшей крушение в личной жизни, но сохранившей моральную стойкость, веру в жизнь, в служение людям. Он подводит читателя к ответу на вопрос, заключенный в заглавии повести: чтобы быть любимым — надо любить людей, жить среди них и для них.

Элементы различных повествовательных жанров (воспоминание, беседа, литературный портрет, короткие новеллы, заметки писателя и др.) сплавлены воедино в книге Т. Брезы

«Бронзовые ворота» (1960). Книга стала результатом многолетнего пребывания автора на дипломатической работе в Риме, давшей возможность собрать обширный материал. Это весьма детальное и убедительное в выводах исследование о политике Ватикана, об отношениях внутри римской курии. Наряду с этим здесь созданы глубокие психологические портреты людей с типом мышления и поведения, сложившимися под влиянием определенной политической и идеологической системы.

Свои наблюдения над действием громоздкой бюрократической машины Ватикана Брежа использовал в романе «Ведомство» (1960, на русский язык роман переведен под названием «Лабиринт»). Герой этого романа, молодой поляк, приезжает в Рим, чтобы добиться справедливого решения дела своего отца — адвоката по делам костела в одном из польских епископств, заподозренного в лояльном отношении к новому строю и отстраненного от своих обязанностей фанатичным в своей ненависти к новой власти епископом. События, происходящие с героем, человеком нерешительным, безуспешно блуждающим по коридорам и кабинетам римской курии, при всей их конкретно-исторической определенности имеют и более универсальный смысл: показывают столкновение личности с бездушным бюрократическим механизмом.

Для эссе, фельетонов и рассказов С. Дыгата («Ненастные вечера», 1957; «Розовая тетрадка», 1958; «Размышления во время бритья», 1959; «За пять минут до сна», 1960) характерны разоблачительное отношение к позе, манерности в разных сферах человеческой жизни, внимание к внутреннему миру «заурядного» человека, лирическая и ироническая интонация. Дыгат стал в них «певцом повседневности», понимаемой как символ не мелочности жизни, а главного ее содержания. В сфере повседневности реализуются заботы и стремления «рядового» человека — каждого члена общества.

Рассказы и эссе Дыгата 50-х гг. при всем их самостоятельном значении явились эскизами к портрету излюбленного им героя, к которому он вернулся в романах «Путешествие» (1958) и «Диснейленд» (1965). В «Путешествии» объектом изображения является внутренний мир человека, смена психологических состояний, столкновение обывательских представлений и мечтаний с реальной действительностью. Герой романа, Генрик Шалай, скромный варшавский служащий, силою обстоятельств попадает в Италию. Генрик мечтал об «ослепительных

неслыханных впечатлениях», которые должны были преобразить его тусклую жизнь, мечтал о встрече с «девушкой, единственной в своем роде». Действительность безжалостно разрушает его мечтания. И в Италии, бывшей для Генрика символом чуда, идет обыденная, повседневная жизнь. Брат Янек — преуспевающий, всемирно известный кинорежиссер Джованни Шалая и его блистательная жена кинозвезда Эрмелинда при ближайшем знакомстве тоже теряют свой блеск. Их дом — в популярных массовых журналах символ идиллии и процветания — на самом деле фальшив и лицемерен, Джованни — распутник и чревоугодник, а Эрмелинда — просто несчастна.

Генрик пытается обмануть самого себя, «сыграть» в романтическое приключение. На роль «единственной в своем роде девушки», с которой произойдет случайная встреча на Капри, он ангажирует проститутку Зиту. Но маскарад не удается. Героини из снов не встречаются даже на Капри, как бы их ни называть — Зита или Маргарита. Еще одно воплощение извечного мифа — на сей раз сатирическое — оказывается несостоятельным.

История жизни Генрика Шалая и его путешествие предстают в двойном свете — лирическом и ироническом; героев Дыгата трудно принимать совсем всерьез, они как бы заключены писателем в иронические кавычки. Таков и герой романа «Диснейленд» — спортсмен-бегун и интеллектуал-архитектор Марек Аренс. Он ищет настоящую любовь, которая позволила бы ему выбраться из сложившейся «схемы жизни». История поисков Марекком своего призрачного идеала — гротескна, несмотря на все жизненное правдоподобие обстоятельств и богатство реалистических деталей романа. Об этом предупреждает название романа — «Диснейленд».

«Страна Диснея» — страна нереальных представлений о жизни и сказочных мечтаний Марека Аренса. Образ Марека — сложная авторская конструкция. С ее помощью писатель высмеивает бездушность и эгоистичность этикета и норм поведения людей, окружающих героя. А также исследует такую систему отношений между людьми, которая автоматически навязывает людям определенные личины, стереотипы поведения, от чего не так-то просто избавиться.

Жанр книги Яцека Бохеньского (р. 1926) «Божественный Юлий. Записки антиквара» (1961) можно определить как исторический роман-эссе. Роман имеет мало общего с традицион-

ным историческим повествованием. Писатель отказался от фабулы и хронологической последовательности в изложении. Это связано с замыслом книги — не просто рассказать об эпохе Юлия Цезаря, а показать, «что сделал Цезарь, чтобы стать богом», проследить пути и средства достижения Цезарем верховной власти.

Историю борьбы Цезаря за власть реконструирует и комментирует эрудит-антиквар, обладающий ироническим складом ума. Такой рассказчик-интерпретатор живо и непринужденно беседует с читателем, делится с ним своими наблюдениями, сомнениями и предположениями. Идеальный правитель, мудрый вождь, наблюдательный психолог, знаток человеческих характеров, превосходный стилист, преданный любовник Клеопатры, красавец-мужчина, увенчанный лавровым венком... Всего этого не скрывает от читателя антиквар. Но он показывает и обратную сторону «божественного» лика: насилие и шантаж, предательство и ложь, сводничество и разврат, наконец — отсутствие каких-либо убеждений. Сияющий нимб скрывает циничного и грязного политического интригана, «лысого бабника».

В романе Бохеньского, согласно исторической правде (республика изжила себя, объективный ход истории был «за Цезаря»), нет сил, способных противостоять диктатору. Единственным молчаливым судьей его деяний был народ, «маленькие» люди, загадочные и подчас пугающие даже Божественного. Книга Бохеньского прочно базируется на историческом знании, но история возвышения Цезаря, рассказанная антикваром, дает читательскому уму обильную пищу для размышлений о механизме возникновения культа личности, о безнравственности антинародной власти.

Такой же характер имел и роман Бохеньского об Овидии — «Назон-поэт» (1969), в котором сложная судьба мыслящего иначе, чем власти, римского поэта, приговоренного к изгнанию из страны, отражала более универсальный конфликт — между художником и политической властью.

Как и у Бохеньского, притчевый характер имеет историософская повесть Е. Анджеевского «Врата рая» (1960, экранизация А. Вайды — 1967 г.). Сюжет повести — крестовый поход (закончившийся трагично) французских детей за освобождение гроба Господня от неверных в 1212 г. — подчинен анализу природы массовых движений, фанатизма, стимулов человеческого поведения вообще. Вскрывая механизм идеалистического порыва

толпы, писатель видит корни общественных движений в случайном, часто эротическом и сугубо интимном. Богоугодное в замысле движение превращается в «поход безумия и лжи»; исповедь и покаяние участников похода, в которых обнаруживаются скрытые греховные мотивы их действий, дают право писателю на формулу: «не ложь, а правда сокрушает надежду». Повесть, уложенная в одно предложение, состоит из ряда внутренних монологов-исповедей, из которых читатель извлекает нить событий и характеристики героев. Язык героев и авторские описания (людей, природы, действий, костюмов и т. д.) стилизованы в духе средневековой литературы и живописи.

В следующем своем романе «Идет, скачет по горам» (1963) Анджеевский обратился к современным проблемам искусства. В этом романе писатель создал блестящую пародию на мир современного искусства (действие романа происходит во Франции в 1960 г.), с одной стороны, снобистского, оторванного от жизни, с другой — тривиального, пошлого, рассчитанного на ограниченный мещанский вкус. Поиски писателем ответа на вопрос о цели и смысле искусства приносят ответ: лишь гениальный художник Ортиц (прототипом которого послужил Пикассо) сохраняет внутреннюю независимость исключительно благодаря силе своего таланта и художественной интуиции. В этом романе Анджеевский продемонстрировал свое мастерство художника, стилизуя речь каждого из героев и повествование о них в соответствии с их собственным творчеством, ибо не только Ортиц, но и другие герои романа имеют своих реальных прототипов (Кокто, Мориак, Теннесси Уильямс, Хласко и др.).

Проза, рассматривающая сконструированные или взятые из жизни образцы человеческого поведения, моральные ситуации, получила в критике название «интеллектуальной литературы». Главной задачей этой литературы многие критики считали отражение основного, по их мнению, содержания польской действительности, которым является освобождение человека в процессе очищения социалистических идей, преодоление «отчуждения общественных институтов, человеком созданных бюрократических творений, которые начинают господствовать над человеком»<sup>66</sup> (С. Жулкевский).

Отличительная черта «интеллектуальной» прозы — широкие поиски и применение новой литературной техники. Проверка пригодность тех или иных приемов повествования для наиболее адекватной передачи своего замысла, писатели вводят в

художественную ткань произведения свои размышления по поводу процесса его создания или, наоборот, в рефлексивную ткань эссе вплетают вымышленное художественное повествование, которому сопутствует авторский комментарий.

Характерным примером книги, составной частью которой является анализ ее художественной формы, является роман В. Маха «Горы у черного моря» (1961). В этом сложном по форме, явно экспериментальном романе повествование одновременно ведется в трех планах: рассказ о герое, рассказ о повествователе и, наконец, анализ этих форм в дневнике автора.

Однако на основании этого романа было бы неосмотрительно причислять писателя к приверженцам формального эксперимента. Вслед за «автотематическим», по определению польской критики, романом «Горы у черного моря» Мах издал роман «для всех» — «Агнешка, дочь Колумба» (1964), написанный в подчеркнуто реалистических традициях. Героиня этого романа, молодая учительница Агнешка, приехавшая работать в глухую деревню, сталкивается с косностью, невежеством, пьянством ее жителей, вступает в конфликт с защитником старых порядков, деспотичным правителем деревни — старостой Балчем. В трудной борьбе с Балчем за перестройку жизни в деревне Агнешка побеждает, отказываясь даже от личного счастья, от любви к Балчу, по-своему интересному, сильному и мужественному человеку.

Выделение так называемой «интеллектуальной» литературы в сопоставлении с произведениями, написанными в традиционной сюжетно-повествовательной манере, разумеется, чрезвычайно условно. Водораздел проходит часто по едва уловимой грани: «интеллектуальную» прозу отличает сосредоточенность на решении вопросов о жизни, а не на передаче неповторимого хода самой жизни, усиленные поиски новых средств художественного выражения. К тому же программа «интеллектуальной» литературы не выдержала испытания временем, хотя один из ее важнейших постулатов — проблема отчуждения человека — точно определял главный конфликт жизни страны, в которой строился социализм сталинского образца, и был так или иначе осуществлен в лучших произведениях польской литературы 60–80-х гг.

Следовало бы говорить скорее не об «интеллектуальной литературе», а о процессе «интеллектуализации», зародившемся в эссеистике и в целом способствовавшем углублению

проблематики и повышению художественного уровня произведений разных жанров. Возвышение же литературы, стремившейся к философско-моральной и политической дискуссии на произвольно взятом (историческом или вовсе абстрактном) сюжетном материале, над более традиционными формами могло вести к новому схематизму. «Интеллектуальная» проза в том виде, в каком она начала складываться, довольно скоро исчерпала себя потому, что решение моральных, философских, культурных, художественных и прочих проблем, часто не облеченное в плоть конкретно-исторического изображения, и переодевание актуальных проблем в исторические костюмы не могло заменить реалистической литературы, показывающей современные конфликты и выносящей по их поводу свои суждения. Большой опасностью для «интеллектуальной» литературы было сведение всего богатства человеческой жизни к нескольким абстрактным антиномиям (искушение — грех, гордость — смирение, вина — искупление, власть — свобода и т. п.), пригодным для «человечества вообще».

Один из перспективных путей развития литературы заключался в слиянии глубокой интеллектуальной мысли по поводу проблем, волнующих современный мир, с не менее глубоким реалистическим его изображением. Образцом такого романа явилась трилогия Я. Ивашкевича «Хвала и слава» (1956–1962) — своеобразная попытка перебросить мост между великими традициями литературы прошлого и современным искусством. Трилогию Ивашкевича можно отнести к типу новой, «субъективной» эпопеи. Об этом говорят ее важные черты: вместо прямого изображения исторических, политических и общественных событий — преломление их в биографиях и рефлексиях героев; лирический тон повествования (в роман включены раздумья самого писателя); наличие сюжетных линий и мотивов, известных читателю и по другим произведениям Ивашкевича, прежде всего его новеллам. Вместо традиционно эпических приемов изложения Ивашкевич использует, по определению критика Вацлава Садковского, «новелистические сюжетные мазки»<sup>67</sup>.

Судьбы шляхетской интеллигенции с нарастанием событий и обострением конфликтов (Первая мировая война, межвоенное двадцатилетие, Вторая мировая война) переплетаются в романе с судьбами людей иных классов и общественных групп. От тома к тому все более полной становится картина польского общества, картина современного мира, все более выпукло обо-

значается нарастание исторического перелома, каким явилось избавление Польши от фашизма и установление нового строя. При этом в субъективной эпопее Ивашкевича мир отражается целиком в зеркале личных переживаний героев и автора, не теряя при этом эпической широты.

Один из главных героев, мечтательный интеллигент Януш Мышинский, в годы войны от пассивного неприятия зла переходит к пониманию необходимости активного ему противодействия. Януш не успел вступить в борьбу, погибнув от пули эсэсовца. Его смерть становится как бы символом ухода в прошлое созерцательного типа мышления, определенной духовной формации, сформировавшейся в культурном кругу межвоенной польской интеллигенции.

Ивашкевич успешно продолжил свою деятельность и как новеллист. Выходят из печати сборники его новых рассказов «Аир и другие рассказы» (1960), «Гейденрейх. Тени» (1964), «О псах, котях и чертях» (1968). Рассказы эти разнообразны по темам. Жизнь, любовь, смерть — коренные проблемы человеческого бытия, всегда волновавшие писателя, — в этих рассказах воплощены в красочном, «проницательном и поэтическом», по отзыву Паустовского, изображении мира, в тончайшем психологическом рисунке героев, в стремлении запечатлеть неуловимое, сложное в человеческой психике.

Один из ключевых в новеллистике Ивашкевича — рассказ «Взлет» (1957). В нем ведется художественная полемика с А. Камю. Споря с автором «Падения», Ивашкевич утверждает, что духовная опустошенность и жестокость не являются неизбежным уделом человека, а порождаются определенными социально-историческими обстоятельствами. Герой Камю, осознав свою трусость, размышляет о драме бесцельного существования. Герой Ивашкевича не теоретизирует — он переживает драматические события современности: трагическую смерть двух еврейских девушек, воспоминание об отце, который «убивал людей» (был в партизанском отряде), заключение брата в Освенцим, ссылку матери и второго брата в Казахстан, измену друга и необходимость донести на него... В этой перспективе комплекс вины, переживаемый повествователем у Камю, представляется ничтожным. Новелла Ивашкевича говорит о границах свободы и зависимости человека от окружающего мира и о том, что правду о человеке надо искать не в сфере философских абстракций, а на самом дне его психики.

Прекрасным образцом философского рассказа является «Рассказ с собакой» (1968). По форме это фантастическая беседа автора со своим двойником, беседа, при которой «в душе одновременно воскресают и теснятся воспоминания обо всем, что когда-либо ты видел». В мудрое спокойствие размышлений и воспоминаний о прошлом, о молодости и любви, искусстве и природе врывается тревожная тема войны, оставившей «горы костей и пепла», щемящая сердце грусть о невозполнимых утратах, ощущение холода небытия. И над всем доминирует утверждение вечно обновляющейся жизни природы, страны, человечества.

С конца 50-х гг. в польской прозе возрождается интерес к периоду войны и оккупации, а также к поискам своего места в новой послевоенной действительности людей, вступивших в жизнь в годы войны. После 1956 г. стало возможным более глубокое и правдивое освещение сложных проблем, связанных с этой темой. При этом угол зрения, глубина проникновения в многослойные пласты недавнего прошлого меняются. В 40-х — начале 50-х гг. проза военной темы выполняла, говоря словами К. Выки, «функцию солидарной памяти», свидетельствовала о преступлениях гитлеровцев и мужестве патриотов. В 60-е гг. писателей в большей мере интересует, какие следы «эпоха крематориев» оставила в душах современников, на материале военных лет ставятся нравственные проблемы сегодняшнего дня, современные этические нормы проверяются драматической — и героической — полосой польской истории.

Число произведений подобного рода поистине огромно, поэтому назовем лишь некоторые из них. О героизме молодежи, входившей в ряды Армии Крайовой, о Варшавском восстании 1944 г. и его трагическом финале, о последующих судьбах его участников, трудно принимавших (или не принявших) послевоенные порядки в Польше, повествует трилогия «Колумбы — год рождения двадцатый» (1957) Р. Братного. Писатель изобразил представителей того «трагического поколения», к которому принадлежит сам. «Есть ли у литературы возможности выразить такой период, в котором каждый шаг — трагедия?» — спрашивал Братный. Такие возможности он пытался отыскать в своих многочисленных романах и рассказах. Но бестселлером — на многие годы — стали его «Колумбы». Братный первым из польских писателей поднял важную и болезненную для польского общества тему роли Армии Крайовой в войне и освобождении страны, тему, которая замалчивалась

либо тенденциозно искажалась до 1956 г. Он показал, что в АК было немало искренних патриотов, молодых людей, желавших сражаться с фашистами и не разбиравшихся в политической игре руководства. Книга выдержала более двадцати изданий, она стала реальным фактом национального самосознания, а ее название — нарицательным для поколения Братного.

Роман отличается многоплановым динамичным действием, полным драматических эпизодов. Впрочем, Братный не использовал всех возможностей эпического повествования: анализ идейного развития героев, соотнесение их действий с логикой общественно-исторического развития уступают в романе место лирическому, эмоциональному отношению автора к своим персонажам, а эпичность повествования — репортажной манере письма.

Эту же тему, правда с меньшим успехом, продолжил Братный во многих рассказах и в повестях «Счастливые мученики» (1959), «Черновик» (1962), «Уроки ходьбы» (1965), «Жизнь еще раз» (1967) и др.

Характерна для новой волны польской военной прозы повесть Б. Чешко «Плач» (1961). В ней ярко показано, что гуманистический смысл войны за правое дело не исключает того, что война — противоестественное состояние для людей. «В „Плаче“, — писал Чешко, — я хотел выразить протест против того, что пишется о войне»<sup>68</sup>. Он имел в виду ложный пафос, романтическое приукрашивание военных действий во многих книгах о войне, авторы которых как бы забывали, что ценой борьбы и победы была смерть.

Повесть, как и многие другие произведения писателя, автобиографична в своей основе. В ней рассказана история одной роты запасного полка II Армии Войска Польского, накануне окончания войны совершающей длительный марш к линии фронта. Рота попадает под огонь вражеских минометов и погибает. Остался в живых лишь повествователь — подпоручик, политрук роты. Тяжело раненный, он лежит в госпитале и не может примириться с бессмысленной, как ему представляется, гибелью своих товарищей. Его отрывочные воспоминания дополняют лаконичные комментарии автора. Войны как таковой — батальных сцен, героических поступков и т. п. — в повести нет, как нет в ней и показа гибели роты. Писатель ставил перед собой задачу показать тяжкие будни войны, повседневность человеческих усилий на войне, постоянное напряжение, часто на пределе возможного, человеческого духа.

В повести отчетливо звучит мотив трагической бессмысленности войны, несущей людям смерть. В скорбных тонах повествуется о жизни и смерти на войне, о неизбежности жертв, о бесчеловечно рано оборвавшихся жизнях. Некоторые критики упрекали писателя в том, что полемическая антивоенная заостренность произведения обернулась пацифизмом. Но более правы были те, кто увидел в нем «предъявление морального счета за каждую загубленную человеческую жизнь, за каждую драму и несчастье, порожденные войной»<sup>69</sup>.

В глубину военных лет уходит своими корнями роман Т. Конвицкого «Современный сонник» (1963). В этом романе писатель предпринял своеобразную попытку показать влияние трагического военного прошлого на облик и послевоенный жизненный путь многих поляков, необходимость расчета с прошлыми заблуждениями. Действие романа совершается в двух планах — в прошлом и в современности. Неотвязные, мучительные кошмары оккупационных лет постоянно присутствуют в сознании героя романа, спустя семнадцать лет после войны приехавшего в те места, где он когда-то воевал в отряде Армии Крайовой, а после изгнания из него попал в террористическую банду, приехавшего для того, чтобы разобраться со своей совестью. Призраки прошлого — это не только воспоминания героя, но и окружающие героя люди, выброшенные волной истории на задворки современной жизни. От тяжелого сна прошлого, охватывающего сознание страхом и чувством вины, парализующего волю к действию, герой пробуждается к новой жизни, выбирает путь преобразования своей судьбы.

Роман Конвицкого интересен оригинальными композиционно-повествовательными решениями: воспоминания героя всплывают не в хронологическом порядке, а как во сне наплывают друг на друга, переплетаясь с его сегодняшними переживаниями, с ярко, почти гротескно выписанными сценами жизни «бывших» людей в сегодняшнем дне.

Судьбы людей, привычный уклад жизни которых был разрушен войной, с присущим ей мастерством психологического анализа запечатлел М. Кунцевич в романе «Тристан 1946» (1967). В нем миф о великой любви Тристана и Изольды вписан в контекст современной истории.

К оккупационной действительности обратился в своих лучших повестях К. Филипович. Писатель назвал их «микророманами», поскольку им — при небольшом объеме — присущ как

роману большой объем жизненных явлений. Это достигается повышением удельного веса ассоциативности, внутреннего монолога, символических деталей, изображения мира через восприятие героя — словом, использованием приемов, которые позволяют на относительно небольшом пространстве запечатлеть существенные стороны прошлого и настоящего, тенденции движения жизни в будущее, дать им авторскую оценку.

В микроромане «Дневник антигероя» (1961) писатель показывает степень морального падения человека, лишённого каких бы то ни было убеждений и нравственных принципов. Рисуя облик труса, дезертира, коллаборациониста (во время оккупации герой работает на немцев), писатель пробуждает в читателе отвращение к своему «герою», к идеологии приспособленчества.

Компактность и незавершенность сюжета, лаконизм и многозначность деталей, отсутствие многословных характеристик и описаний, подчеркнутая роль ситуации и диалога, характерные для многих произведений Филиповича, проявились и в его микроромане «Сад господина Ничке» (1965). Такая манера заставляет читателя самого осмысливать и оценивать героя и события, соотносить их со своей жизненной практикой, со своим миропониманием. В микроромане исследуется психология сегодняшнего тихого немецкого обывателя, вчерашнего палача. Сентиментальный садовод Ничке оказывается бывшим комендантом концлагеря, военным преступником и убийцей.

Польская проза продолжила и тему гитлеровских концлагерей, которая была далеко не исчерпана в произведениях 40-х гг. Т. Холуй в романе «Конец нашего мира» (1958) показал действовавшее в Освенциме интернациональное антифашистское подполье. В книге умело сочетаются публицистические отступления с сюжетным действием, с изображением судьбы главного героя романа, активного участника подполья.

Исследует изменения в психике человека, уцелевшего в концлагере, Зофья Посмыш (р. 1923) в повести «Пассажирка» (1962). В ней на борту океанского лайнера сталкиваются лицом к лицу в психологическом поединке бывшая надзирательница Освенцима и ее жертва\*.

\* Повесть была переведена на большинство европейских языков, А. Мунком и В. Лесевичем по ней был снят фильм (вышел на экраны в 1963 г.). В Большом театре Москвы в 1968 г. по ней была поставлена опера (композитор М. Вайнберг).

Протягивается нить к годам войны даже в сугубо, казалось бы, «мирных» произведениях, как, например, повесть Е.С. Ставиньского «Пингвин» (1965), посвященная польской молодежи 60-х гг. Герой этой повести, усвоивший модный среди части молодежи снисходительно-пренебрежительный тон по отношению к «предкам», в глубине души завидует героической биографии родителей, участников антифашистского подполья. Действует «радиация» темы войны и в повести Ставиньского «Час пик» (1968) — искусно сделанном саморазоблачении современного мещанина, разлад которого со своей совестью начался именно в годы войны, когда из-за его малодушия гестапо арестовало его товарища, соратника по подпольной борьбе. В еще большей степени сопряжено военное прошлое и настоящее в повести того же автора «Погоня за Адамом» (1963). В ней сопоставлены судьбы героев, которые вместе боролись на баррикадах Варшавского восстания, но после войны политически разошлись в разные стороны.

Как в «Погоне за Адамом», так и в других повестях Ставиньский ставит своих героев в исключительные ситуации. Этот прием, а также динамичность повествования, монтаж разных временных пластов, внимание к предметной детализации определили характерные черты творческого почерка писателя, которые способствовали плодотворной работе Ставиньского в кино. По его повестям и новеллам были поставлены кинофильмы, создавшие славу так называемой «польской школе кино» второй половины 50-х — начала 60-х гг.: «Канал» (1957) А. Вайды; «Человек на рельсах» (1956), «Эроика» (1957), «Косоглазое счастье» (1960, в прокате в СССР — «Шесть превращений Яна Пищика») А. Мунка; «Покушение» (1958) Е. Пассендорфера; «Дезертир» (1958) В. Лесевича; «В погоне за Адамом» Е. Зажицкого и др. Сам Ставиньский поставил фильмы «Развод не будет» (1964), «Пингвин» (1965), «Предпраздничный вечер» (1966), «Час пик» (1973) и др.

Ряд произведений продолжил тему становления новой власти в Польше. О национальных, классовых, общественных конфликтах на освобожденных западных землях в первые послевоенные годы рассказывали романы К. Козьневского «Зимние цветы» (1959), В. Жукровского «Крещенные огнем» (1961), Юзефа Хэна (р. 1923) «Тост» (1964), произведения Эугениуша Паукшты (1916–1970), Хенрика Ворцелля (1909–1982), Вильгельма Шевчика (1916–1991) и других писателей.

Конфликтам в польской деревне в период становления новой власти посвящены многие книги (невысокого художественного уровня) Владислава Махеека (1920–1991): «Утром пронесся ураган. Воспоминания секретаря райкома ППР в Новом Тарге о 1945 г.» (1955), повесть «Две сестры» (1961), сборник рассказов «Ты стала прекрасной в лесу» (1964). К жанру политического романа о современности (понимаемого на проблемно-тематическом уровне как роман о власти и ее механизмах) относится роман Махеека «Неспокойный человек» (1964). Роман, действие которого происходит в течение шести дней марта 1953 г., но в ретроспекциях охватывает значительно больший исторический период, повествует о конфликтах между карьеристами и честными коммунистами.

Политически заострена повесть Т. Холуя «Это» (1964), разоблачающая провокационные методы расправы с честными, но неудобными властям членами партии, которые применялись партийным аппаратом и органами госбезопасности в начале 50-х гг.

Политические и моральные проблемы 50-х гг. — в центре романа В. Жукровского «Каменные скрижали» (1966). Действие его происходит в Индии, но его герой, венгерский дипломат, живет событиями в Европе, в Венгрии, которые происходят после XX съезда КПСС, политическими дискуссиями о природе социализма и путях его развития. Герой поставлен перед необходимостью решительного выбора, личного и политического: остаться за границей с бесконечно любимой им и любящей его австралийкой-врачом либо вернуться на родину и разделить судьбу своего народа. Верх одерживает чувство патриотизма.

В центре романа В. Залевского «Прусская стена» (1964) — политический конфликт между карьеристом Руфином, редактором воеводской партийной газеты, и секретарем городского комитета партии Никелем, честным и порядочным человеком. Постепенно в романе, перегруженном экскурсами в историю (что усложнило композицию), этот конфликт отходит на второй план, уступая место проблеме восприятия историко-героических традиций прошлого современным общественным сознанием.

Автором публицистических политических романов выступил Е. Путрамент. В романе «Пасынки» (1963) на примере жизни провинциального польского города он рассмотрел проблемы, связанные с засильем в органах власти партийных бюрократов.

Писатель сталкивает в идейном конфликте отца и сына, двух членов партии, представителей двух поколений и двух политических тенденций. Отец, руководитель старого типа, привыкший к командно-административному стилю работы, не может сделать выбор между правдой и ложью, не выдерживает напряжения и кончает жизнь самоубийством. Морально скомпрометированы в романе, впрочем, оба участника конфликта.

Драматизм конфликтов, энергичное действие, экспрессивно-иронический стиль — черты художественной манеры Путрамента — в полной мере проявились в его лучшем романе — «Болдын» (1969). В нем исследуется человеческая психика, перегруженная властью и ответственностью. Основная ситуация романа заведомо условна, смоделирована автором, хотя многие детали, портреты, сцены, диалоги вполне жизнеподобны. Путрамент вывел в нем колоритную фигуру партизанского командира Армии Людовой «генерала Болдына» (вымышленного писателем). По сути дела это политический роман о власти и культе личности. Тяжелым грузом легла на плечи Болдына власть, которую он ни с кем не хочет делить и которая деморализует его. Окружение Болдына, его штаб, готово поддержать авторитет командира любой ценой и в конечном итоге создает миф о его непогрешимости. Любые его решения, даже самые сумасбродные, воспринимаются как приговор, абсолютный и окончательный. В условиях неограниченной власти Болдына, не контролируемой ни снизу, ни сверху (партизаны отрезаны от центра), в штабе расцветают интриги, подозрительность, доносы...

Достижения польской литературы в 60-е (а затем и в 70-е гг.) в большой мере связаны с так называемой деревенской прозой. Новое качество этой прозы по сравнению с другими произведениями о жизни деревни заключается в том, что центр тяжести в ней перенесен с конкретно-исторического социального анализа вопросов крестьянской жизни в область проблем народной этики, нравственных основ народной жизни, конфликтных отношений между деревней и городом, взаимозависимости человека и природного мира и необходимости нравственной связи человека с природой.

У истоков так понимаемой деревенской прозы — произведения Юлиана Кавальца (р. 1916) начала 60-х гг. — сборник рассказов «Поваленный вяз» (1962), повести «К земле приписанный» (1962), «На солнце» (1963), «Танцующий ястреб» (1964). Успех этих произведений Кавальца у читателя и кри-

тики объясняется тем, что он первым показал обширную область социально-психологических сдвигов в жизни польской деревни, вызванных индустриализацией страны, миграцией сельского населения в индустриальные центры. Эти явления определили новые условия труда и быта, возникновение новых типов связи между людьми, новые культурные потребности, рождение новой психологии — процессы сложные, небезболезненные и для общества в целом, и для отдельных его представителей.

Один из центральных мотивов произведений Ю. Кавальца — судьбы людей, «опоздавших» к иной, свободной от рабской привязанности к земле жизни. «Узелок с грязным бельем прошлого» вынужден влачить за собой герой повести «К земле приписанный» крестьянин Войцех Трепа, для которого 1945 год, начало новой жизни в стране, наступил слишком поздно. В молодости Трепа совершил убийство из-за клочка земли, а спустя тридцать лет опасение быть разоблаченным толкнуло его на второе убийство.

Привязанность крестьянина к земле, «опоздание» к новой жизни занимает писателя и в повести «На солнце» — повести-исповеди старого крестьянина. Всю жизнь он мечтал о собственном клочке земли, но получив в конце жизни землю, вынужден с ней расстаться. С землей старик теперь общается лишь тогда, когда поливает цветы на балконе городской квартиры сына. Оторванность от земли, от привычного крестьянского труда становится источником страданий героя повести, решившего утопиться.

Власть земли — это не только собственнические навыки, это и устойчивые, прошедшие испытание временем формы бытия и виды труда, в которых запечатлелись лучшие черты народного мироощущения и стороны крестьянского характера, связанные с естественной близостью к природе, с бережным отношением к земле. Разрыв с нравственными традициями трудовой народной жизни приводит к трагическим последствиям, к моральному краху личности. Об этом свидетельствует судьба Михала Топорного, героя одной из лучших повестей Ю. Кавальца «Танцующий ястреб». Отвернувшийся не только от земли, но и от людей, возделывающих ее, принявший идеалы и нормы поведения городского мещанства за истинные ценности, герой Кавальца обрек себя на поражение. Потеряв нравственную опору, Михал кончает жизнь самоубийством.

Во второй половине 60-х гг. в центре внимания писателя те же проблемы, что и в рассмотренных произведениях, однако его творчеству (как и всей польской деревенской прозе) начала угрожать опасность повторения однажды найденных тем и коллизий. В некоторых рассказах сборников «Черный свет» (1965) и «Свадебный марш» (1966), в повестях «Призыв» (1968) и «Ищу дом» (1963) начали варьироваться уже прозвучавшие ранее мотивы: тема «опоздания», деревня как предмет ностальгии крестьян, попавших в город и либо стремящихся вернуться обратно, либо осознающих, что возврата нет и быть не может, городская карьера выходца из деревни, непременно осложненная какими-либо драматическими или трагическими обстоятельствами.

Деревне посвятил свои повести «Тетка» (1964) и «Отец» (1964) Эрнест Брыль (р. 1935), успешно выступающий также как поэт и драматург. Брыль умело использует прием, часто встречающийся и у Кавальца: в его повестях события описываются не от автора, а через восприятие одного из героев. Следствием этого является смешение настоящего времени и ретроспекции, субъективность в оценке поступков персонажей, недосказанность отдельных сюжетных линий — в расчете на активное соучастие читателя. Но если у Кавальца преобладает исповедально-патетическая интонация, то у Брыля спокойный рассказ ведет наблюдатель, связанный с действующими лицами родственными отношениями, который не комментирует, а излагает факты в произвольной последовательности. Брыль не дает широкой социальной панорамы. Воспроизводя время революционной ломки старых отношений в деревне через индивидуальные людские судьбы, характеры, решения, действия, он рисует крупным планом ситуации необычные, парадоксальные. В «Тетке», например, необычность ситуации заключается в том, что крестьяне, получившие в результате реформы долгожданную землю, не решаются взять ее. «Красный помещик» Бачевский выдает им дарственные на свою бывшую землю, не имеющие никакой юридической силы, но в глазах крестьян — законные. Сестра же Бачевского пытается бороться за сохранение своего исключительного положения в деревне, за «моральную власть» над деревней. Как человек фанатический, одержимый одной, пусть безнадежной идеей, она не может не внушать окружающим страха и даже уважения.

Во многих произведениях деревенской прозы широко используются укоренившиеся в крестьянском сознании фольклорные и религиозные, языческие и библейские мифы, легенды, предания, верования. Непревзойденным мастером стал здесь Т. Новак. Обращение к фольклору служит у него возвышению трудовой крестьянской морали, поэтизации доброты и человечности крестьянина.

В романах Новака «Такая большая свадьба» (1966), «И королем, и палачом будешь» (1968) главный конфликт — столкновение между поэтическим воображением крестьянского юноши, его фольклорно-образным восприятием мира и жестокими законами трагических лет войны и оккупации. В «Такой большой свадьбе» проказы, озорство, драки подростков сменяются необходимостью драться всерьез, убивать оккупантов во имя справедливости, во имя победы над злом, воплощенном в фашизме.

В романе «И королем, и палачом будешь» Новак показывает расширение жизненного опыта героя и изменения в его психологии, используя народные предания, притчи, символические обряды. К ним постоянно прибегает героиня-повествователь, натура исключительно поэтичная, рассказывая о своей жизни. Поэтически-мифологическое видение мира в романе, сказочная символика, накладываемая на вполне реальные события и факты польской истории предвоенных и военных лет, придает повествованию философскую глубину. Герою романа пришлось быть «палачом», по его собственному мироощущению. Но он убивал врагов и предателей, защищая родину, своих близких, и он вновь может стать «королем», жить и дать начало новой жизни.

Глубокие философские обобщения исторического процесса содержатся в повести Веслава Мысливского (р. 1932) «Голый сад» (1967). Внутренний монолог героя раскрывает отношение сына к отцу как любовь, уважение, доверие. Это первая и важная ступень познания героем гуманистических начал жизни, осознание им своей неразрывной общности с окружающим миром и другими людьми. Соотношение сын-отец призвано у Мысливского символизировать отношение человек-мир вообще, что позволяет прочесть повесть как морально-философскую притчу о необходимости нравственной связи человека с миром. Философская направленность повести не заглушает, однако, ее общественного звучания. Сын — сельский учитель, интеллигент крестьянского проис-

хождения, сын неграмотного крестьянина. Но книжная мудрость не отменяет и не заменяет мудрости народной жизни, олицетворением которой является для героя его отец.

После 1956 г. происходит возрождение исторического романа. В нем также сказались те большие перемены, которые были отмечены в других прозаических жанрах, перемены, связанные с интеллектуализацией прозы, с обостренной чуткостью писателей к философским и моральным проблемам, волнующим современников. Выше уже шла речь о тех произведениях, имеющих достаточно очевидный притчевый характер, в которых в исторических одеждах выступают современные конфликты (романы и повести Е. Анджеевского, Я. Бохеньского).

Новатором в жанре собственно исторического романа явился Теодор Парницкий (1908–1988). Писатель лишь в 1967 г. вернулся в Польшу из эмиграции после длительных скитаний на чужбине, включавших в себя и советскую тюрьму (в 1940–1941 гг.), но книги его издавались в Польше и раньше, особенно после 1956 г. В 60-е гг., весьма плодотворные для писателя, были изданы романы «Слово и плоть» (1960), «Лик луны» (1961), «Только Беатриче» (1962), повествовательный цикл в шести томах «Новое предание» (1962–1970)», «Смерть Аэция» (1966), «Убей Клеопатру» (1968), «Другая жизнь Клеопатры» (1969) и др.

Тематически произведения Парницкого связаны в первую очередь с временами античности и средневековья. Но истинной темой исторического романа Парницкий считал способ существования прошлого в сознании сменяющихся поколений. Поэтому писателя интересуют не столько действия людей, сколько изменения в их сознании, идеях, религии, культуре. Парницкий в своих романах проводит «расследование» причин и следствий конкретных событий, известных нам часто по недостоверным историческим источникам. Существует многозначность толкований противоречивых исторических фактов, несколько версий одних и тех же событий, ни одна из которых не может быть окончательной. Установить единственно верную — невозможно, как невозможно «достать из воды лик луны» (строка из стихотворения Ю. Словацкого, взятая писателем как эпиграф к роману «Лик луны»). Но силой воображения (опирающегося все же на факты из исторических источников) возможно создать свою версию, создать «альтернативную историю». Поэтому свои романы Парницкий называет историко-фантастическими. Некоторое представление о

них могут дать размышления самого писателя: «Мы привыкли к историческому роману, который является как бы сюжетным учебником популярной версии отечественной истории. Писатель выполняет лишь роль историка-популяризатора. Я вижу в своих фантастических «если бы» иной смысл...». Смысл этот заключается в реконструкции психологии и способа мышления людей отдаленных эпох и установлении духовной связи с минувшими эпохами. Этому служит и такой рискованный прием, как «диалог людей, одни из которых живут на десятки и даже сотни лет позднее, чем их собеседники»<sup>70</sup>.

Историко-философский характер имеют исторические романы Х. Малевской из польского средневековья, XVII, XIX вв. («Паны Лещиньские», 1961; «Семейный апокриф», 1965; «Лабиринт», 1970). В отличие от Парницкого ее концепция истории базируется на принципах католического миропонимания. Писательницу интересуют имманентные законы исторического развития, которые должны осуществиться независимо от индивидуальных человеческих планов и намерений, что вызывает драматические конфликты. Малевская придает своим произведениям документальный характер — использует старые письма, дневники, семейные хроники, стилизуя повествование в их духе.

С позиций католицизма описывает мир и Ян Добрачиньский (1910–1994) в многочисленных (более сорока томов) прозаических произведениях. Среди них наиболее заметны исторические романы и повести, выдержанные в традиционной манере исторического повествования, а также апокрифические романы на библейские сюжеты («Письма Никодима», 1951 — апокриф о жизни и мученичестве Иисуса Христа; «Пустыня», 1955; «Тень отца», 1977, и др.).

В конце 50-х гг. состоялся дебют двух писателей, расцвет исторической прозы которых приходится на 70-е гг.: Анджея Кусьневича (1904–1993) и Владислава Терлецкого. Кусьневич дебютировал поздно, в 1956 г., когда ему было уже за пятьдесят лет. После ряда романов о современности («Эройка», 1963, и др.) Кусьневич обратился к эпохе кануна Первой мировой войны, к изображению увядания и распада декадентской культуры и мирозерцания («На пути в Коринф», 1964, «Король обеих Сицилий», 1970).

В. Терлецкий первую книгу рассказов выпустил в 1958 г., а в 1966 г. издал роман «Заговор» на тему польского национально-освободительного восстания 1863 г., которая с успехом была продолжена в последующих романах.

Недавняя польская история — эпоха буржуазной республики 20–30-х гг. — запечатлена в романах М. Хороманьского «Проникнуть в суть» (1968), «Словацкий тропических островов» (1969). Романы Хороманьского увлекательным сюжетом близки детективу, но в центре внимания писателя психологический мир персонажей — мир иллюзий, которые терпят крушение при столкновении с безжалостной машиной тотального полицейского сыска. Действует в романе и сам автор, комментируя происходящее, беседуя с героями — тем самым как бы удостоверяя подлинность действия.

Новые тенденции проявились и в таких жанрах, как сатирический рассказ, повесть и драма. Наиболее известным и популярным сатириком является Славомир Мрожек (р. 1930), который в 1963–1996 гг. жил за пределами Польши, но никогда не порывал с ней — там издавались его книги, ставились пьесы. После выступления Мрожека в 1968 г. против вторжения в ЧССР войск Варшавского пакта на его книги и пьесы был наложен запрет, действовавший до 1974 г.

Дебютировав еще в начале 50-х гг., по-настоящему Мрожек вошел в литературу на рубеже 50–60-х гг. К тому времени вышли сборники его фельетонов и рассказов «Слон» (1957) и «Свадьба в Атомицах» (1961), повести «Маленькое лето» (1956) и «Бегство на юг» (1961). Во многих театрах в Польше и за рубежом были поставлены его одноактные сатирические пьесы «Полиция», «Страдания Петра О'Хейя», «Индюк» и др., которые и принесли Мрожеку известность. Но и в прозаических жанрах проявился его незаурядный сатирический талант.

Рассказы Мрожека разнообразны по темам, сюжетам, проблемам. С годами над явно сатирическим началом в них начинает преобладать философское. Сатирические картины повседневной жизни, характерные для сборников «Слон», «Свадьба в Атомицах», сменяются сконструированными моделями, обнажающими абсурд, укоренившийся в общественном сознании и общественной жизни. При этом большинство рассказов следующих сборников — «Дождь» (1962), «Два письма» (1970) имеют притчевый характер. Под сатирическим прицелом оказываются национальные мифы, мещанский образ мышления, философия «умения жить», философия приспособленчества к действительности, к окружению, к власти. Например, в рассказе «Как я сражался» гротескно представлена исторически ставшая непреложной для носителей польского национального сознания норма поведения — героическая

жертвенность, пусть бессмысленная, во имя национальной идеи. В городе создается баррикада. Жители принесли, привезли, притащили на нее все, что имели: лампы, железо, картон, стеклянные банки, ленты, фотографии, белье и грампластинки, швейные машинки, перины и одеяла, протезы от Союза инвалидов, «инкунабулы из архива Исторического музея и книги из академии наук». Но баррикада рухнула, все усилия по ее возведению оказались бесполезными.

В творчестве видного сатирика С. Зелиньского постоянно присутствуют два начала: реалистическое и сатирическое. Если в ранней прозе писателя, до середины 50-х гг. преобладало реалистическое начало, то позднее в его творчестве побеждают сатира, гротеск, пародия (сборники рассказов «Калейдоскоп», 1955; «Корабль косоглазых», 1959; «Косматые ноги», 1962; повесть «Сны под Фумаролой», 1969, и др.). Главная тема его произведений — противоречия современной общественной жизни, осмысление их в гротескной, приводящей к абсурду форме. Но этого абсурда писатель не выдумывает, он видит его, пусть иногда в зачаточном состоянии, в действительности. В рассказе «Луизиана», например, изображено государство, в котором планируется все, даже кражи. В повести «Сны под Фумаролой» — государство, в котором абсурд стал догматом и официальной идеологией: там построена машина, у которой крутятся колеса, «только неизвестно зачем», там упорно трудятся над созданием «самой большой лампы в мире», которая может светить, а может и уничтожить все вокруг.

Далеко за пределами Польши популярно творчество Станислава Ежи Леца, автора глубоких и остроумных афоризмов («Непричесанные мысли», 1957; «Новые непричесанные мысли», 1964).

Обобщая проблематику сатирической прозы 60-х гг., можно сказать, что, конструируя гротескные абсурдные ситуации, создавая символические обобщения и аллегории (а также пародируя известные литературные образцы) и высмеивая с их помощью различные современные и историко-культурные мифы, штампы современной политической фразеологии и стереотипы мышления, она высказывает беспокойство за личность, подавленную обществом, за деградацию человека, вынужденного подчиняться демагогии, ханжеским условностям, догмам.

В проблемно-тематическом и жанрово-стилистическом спектре польской прозы 60-х гг. (а затем и 70-х гг.) видное место заняла научная фантастика. Признанным ее лидером является все-

мирно известный Станислав Лем (1921–2006). Главная причина успеха книг Лема в том, что фантастика для него не самоцель, а, как он однажды метко заметил, «увеличительное стекло», в котором рассматриваются тенденции развития — социальные, моральные, философские, то есть это средство для познания человеческой натуры и того, что происходит на земле сегодня.

Лем называет себя фантастом-реалистом — в том смысле, что его фантазия, допускающая дерзкие научные и футурологические гипотезы, не воспаряет в то же время над реальными жизненными проблемами. Ибо для Лема главная функция литературы — познавательная, а главное ее содержание — гуманизм. «Основная задача литературы, — писал Лем, — проникновение в мир таких человеческих проблем, таких интеллектуальных или социальных вопросов, к которым нет никакого иного подхода, кроме как с помощью слова»<sup>71</sup>. То, что это вполне возможно в рамках научно-фантастического жанра, Лем блестяще доказал своим творчеством.

Лем моделирует развитие общества и стремится предвидеть конфликтные ситуации, в которых может оказаться человек. У него нет фетишизации техники или науки. Природу или технику у Лема наполняет своим содержанием человек. В космосе или в будущем — местах действия произведений Лема — человек находит только самого себя, свои мысли, надежды, мечты, сомнения или опасения. Судьбы человечества зависят от людей, от осознанности и целенаправленности их коллективных действий.

Этот ведущий этический мотив творчества Лема виртуозно разработан писателем в разнообразных формах и видах научной фантастики. Это и «серьезная» фантастика, предостерегающая человечество от пагубных последствий развития отрицательных тенденций общественной жизни («Нашествие с Альдебарана», 1959; «Возвращение со звезд», 1961) или готовящая людей к встрече с иным разумом («Солярис», 1961; «Непобедимый и другие рассказы», 1964; «Голос неба», 1968, и др.) Это и «смешная» фантастика — сатирические, гротескные произведения, разоблачающие бездуховность машинизированного общества («Звездные дневники», 1957; «Сказки роботов», 1964; «Кибериада», 1965, и др.). Личность в перспективе развития науки — главная тема философской эссеистики Лема («Сумма технологий», 1964), в том числе таких оригинальных ее форм, как «фантастические» рецензии на несуществующие романы, предисловия к ним («Совершенный вакуум», 1971, и др.).

**Поэзия.** Интересно и своеобразно развивается после 1956 г. поэзия. Центральное место в ней заняли поэты, в большом числе дебютировавшие в середине (иногда в начале) 50-х гг. Характерные черты этой поэзии — активные поиски новых поэтических средств, резкое усиление рефлексивного начала, избавление от риторики, отказ от непосредственного выражения и называния чувств, от лирической иллюстративности.

Долгое время польская литературная критика придерживалась классификации этой поэзии, которая была предложена в середине 60-х гг. Я. Славиньским и Р. Матушевским: «моралистическая» (Т. Ружевич, В. Шимборская, Зб. Херберт, Э. Брыль и др.), «лингвистическая» или «языкового эксперимента» (М. Бялошевский, Т. Карпович, Ст. Свен-Чахоровский и др.) и «мифотворческая» или «поэзия свободного воображения» (Т. Новак, Е. Харасимович и др.). Подобная классификация при всей своей условности помогает осмыслить богатство форм поэзии, но с течением времени эта условность стала ощутима, поскольку уловимые поначалу грани между разными типами поэзии довольно быстро начали стираться. Интеллектуальная поэзия «моралистов» не отказывается от раскованности воображения, поэты, тяготеющие к мифологической образности, не избегают сложных проблем реальной жизни, в том числе проблем социальных, «лингвисты» не только продолжают поиски индивидуальной поэтической семантики, но ищут связей с внешним миром.

Преобладающим становится интеллектуально-философский тип лирики, в которой — при всех значительных индивидуальных различиях — раскрывается осмысление поэтами нравственных норм и оценок, исторических и современных, психологии личности, а слово рассматривается как точный инструмент для раскрытия определенного содержания.

Крупнейшим представителем «поэтической моралистики» и мастером современной польской поэзии вообще стал Т. Ружевич. В рассматриваемые годы он выпустил несколько поэтических книг: «Открытая поэма» (1956), «Формы» (1958), «Разговор с принцем» (1960), «Зеленая роза» (1961), «Голос анонима» (1961), «Ничто в плаще Проспера» (1962), «Лицо» (1964), «Третье лицо» (1968), «Regio» (1969). Ружевичу принадлежат также книги прозы, близкие моральной проблематикой его стихам (сборники рассказов «Опали листья с деревьев», 1955; «Прерванный экзамен», 1960; «Экскурсия в музей», 1966).

Ружеви́ч продолжил главную тему своего творчества, получившую яркое поэтическое воплощение в 40–50-е гг. — тему войны и оккупации. Память о них не исчезает. *«Наши памятники / имеют форму дыма / восходят прямо к небу»* («Памятники», 1958, пер. Б. Слуцкий). Но все большее место в его поэзии занимает тема личности в современном мире, а память о военных годах выступает в новой функции: к ней восходят критерии нравственного максимализма в оценке поведения человека, она призвана противостоять моральному эгоизму мещанского бытия; драматической полосой истории как бы проверяется сегодняшняя этика. Ценности, уничтоженные в годы войны, так и не возродились, и окружающая поэта действительность — это цивилизационная свалка, где хаотично смешаны продукты индустрии, газетные информации, поведенческие стереотипы, языковые клише. В этом мире нет места для поэзии прекрасного. Материалом для творца отныне может служить только низкая материя жизни: *„поэт свалки ближе к правде / чем поэт облаков / свалки полны жизни / неожиданностей“* («Дидактический рассказ», 1962).

Книга стихов «Зеленая роза» вводит новую проблематику — угроза духовной жизни человека со стороны современной цивилизации, кризис культуры. Особенно выразительны эти мотивы в стихотворениях, навеянных поездками в Италию, в поэме *«Et in Arcadia ego»* (1961). Непреходящи и прекрасны творения великих итальянских мастеров прошлого, но в современную эпоху, «после Освенцима» «земной рай», каким казалась Италия поэтам XIX в., невозможен. И здесь победила автоматизированная цивилизация, враждебная искусству и человеку, породившая стереотипные восприятия и чувствования. Р. Пшибыльский так определил один из ключевых мотивов поэмы: «Банальность, уродливость или причуды, убогая манерность, лишенная черт большого стиля, доминируют в искусстве массовой культуры столетия. Когда-то я считал, что Ружеви́ч, как сюрреалисты, убежден в том, что современный художник должен полюбить эту уродливость. Я ошибался. Поэт хотел показать угрозу банальности, враждебной эстетической функции. Банальность, наполняя мелкие души „опустошенных людей“, ослепляет современного человека и лишает его возможности понимать красоту и мудрость давней культуры. Выкапывается пропасть между современным человеком и средиземноморской традицией. Красота Италии теряет свою культуротворческую силу. Она банально воспринимается, банально переживается, банально описывается. Она не

затрагивает умы, не влияет на души. Творения мастеров постепенно становятся экспонатами в музее умершей красоты»<sup>72</sup>.

В поэме описывается военный парад:

под солнцем над голубым заливом  
шагает разноцветное яркое войско  
развеваются черные перья  
играют оркестры танцуют солдаты  
ведь никто здесь не будет убивать  
солдатик в танке  
прекрасен как ангел  
он никогда не сгорит

Под красивыми мундирами поэт видит изувеченные тела с поля битвы. Эстетизации военщины он противопоставляет картину массовых военных захоронений, используя для этого строки из своего стихотворения «Маска», открывавшего его первый поэтический сборник «Беспокойство»:

При раскопках в моей стране находят черные  
головы залитые гипсом гримасы смертного смеха

Творчество Ружеви́ча заметно повлияло на развитие польской поэзии. Под его воздействием сформировалась поэтическая школа с общей проблематикой, кругом тем и известной общностью средств выражения, складывающаяся при этом из ярких поэтических индивидуальностей.

Как и у Ружеви́ча, пронизана раздумьями автора о сложностях XX в. поэзия В. Шимборской. Изящная по форме философская лирика Шимборской полна глубоких смыслов жизни — любви, бесконечности истории и преходящей человеческой жизни, о призвании человека, заключающемся в творчестве. Присущий человеку дар художественного воображения позволяет ему овладеть миром; его рука, «порождение ластва», покоряет природу — она высекла искры из кремня, построила ракету. Человек, возможно, «умора» вселенной и вечности, но он утверждает в истории свое право на волю, мысль и деяние:

Ибо он все-таки есть,  
воистину состоялся  
под одной из звезд провинциальных.

По-своему живучий и весьма динамичный.  
 Для брэнного выродка кристаллов  
 довольно всерьез удивляемый.

(«УМОРА». ПЕРЕВОД А. ЭППЕЛЯ)

Для Шимборской (сб. «Вопросы к себе», 1954; «Призыв к снежному человеку», 1957; «Соль», 1962; «Умора», 1967) характерны ироническая перспектива, сдержанность лирического чувства, неожиданная лаконичная, но емкая метафора, рациональная и логически безупречная композиция стихотворения.

Один из талантливейших польских поэтов XX в. — З. Херберт, автор сборников «Струна света» (1956, дебют), «Гермес, собака и звезда» (1957), «Исследование предмета» (1961), «Надпись» (1969). Херберт дебютировал поздно. В тридцать два года он издал свою первую книгу стихов, которая сразу же получила признание читателей и критики. По словам Я. Ивашкевича, лучшие стихотворения Херберта «достойны стоять рядом с высшими достижениями польской поэзии»<sup>73</sup>.

Тень военных лет, распростертая над всей польской поэзией, падает и на творчество Херберта. В стихотворении «Пролог» (сб. «Исследование предмета») герой, верный памяти погибших, осуждает тех, кто забыл о них:

Отстирывали мы годами  
 бинты. Никто не плачет нынче.  
 Медяшки пуговиц солдатских  
 бренчат в коробке из-под спичек.

Отвечающий ему «хор» призывает героя просто жить:

Выбрось реликвии. Забудь их и снова вступишь ты в поток.  
 Есть лишь земля. Она все та же. Меняется лишь время года.  
 Войны людей — войны букашек и смерть над чашечкой цветка.  
 Дубы цветут. Хлеба поспели. Реки текут и впадают в море.

(ПЕРЕВОД В. БРИТАНИШСКОГО)

Польские критики назвали творчество поэта «призывом к традиции» или «неоклассикой», имея в виду убеждение поэта в том, что современная поэзия — это звено в цепи мировой поэтической традиции. Отсюда частые у Херберта обращения к произведениям мирового искусства, к поэзии прошлых ве-

ков, к ее образам, мифам и мотивам, которые тем не менее всегда звучат у него современно, призваны служить защите современного человека от попраания его достоинства.

Одно из самых популярных стихотворений Херберта — «Трен Фортинбраса» (сб. «Исследование предмета»). В монологе Фортинбраса над телом Гамлета утверждается превосходство жизни, культуры, цивилизации над смертью, разрушением, хаосом:

Ты выбрал самое легкое — эффектный удар,  
но что геройская смерть по сравнению с вечным бдением  
того, кто сжимает холодный скипетр, сидя на высоком кресле  
с видом на муравейник и циферблат часов.  
Прощай же, принц, мне пора обратиться к проекту канализации  
и к декрету о проститутках и нищих;  
я должен также обдумать улучшение системы тюрем, —  
ведь Дания это тюрьма, как ты справедливо заметил;  
пора заняться делами...

(ПЕРЕВОД В. БРИТАНИШКОГО)

В русле «неоклассики» развивается и творчество Ярослава Марека Рымкевича (р. 1935), дебютировавшего в 1957 г. В своих литературно-критических работах и в поэзии он отстаивает теорию «архетипов», искони присущих искусству и возрождающихся в индивидуальных поэтических проявлениях художников разных эпох. Рымкевич охотно стилизует свои стихотворения в духе произведений польского барокко, английского возрождения и т. д., но его поэзия отнюдь не эпигонская. Стилизации его философичны, им присуще осознание прошлого как настоящего, как постоянно присутствующего в нашем сознании (сб. «Человек с головою ястреба», 1960; «Метафизика», 1963; «Анимула», 1964).

Вторая половина 50-х гг. принесла и другие значительные для польской поэзии дебюты. Они сигнализировали выход на литературную сцену нового поэтического поколения, полностью утвердившего себя в 60–70-е гг. В поэзию входят Тадеуш Новак, Станислав Гроховяк, Ежи Харасимович, Эрнест Брыль, Уршуля Козел, Малгожата Хилляр, Халина Посвятовская, Тадеуш Сливяк, Роман Сливоник, Мариан Гжещак и др.

При всех содержательных и формальных отличиях, часто весьма существенных, от поэзии Ружевиича и друг от друга, их творчество развивалось под знаком школы «поэтической мора-

листики». Поэты стремятся к интеллектуально-философской насыщенности лирики, к аналитическому восприятию мира и метафорическим обобщениям, активным, хотя и ставящим перед читателем ряд трудностей, поискам экспрессивно-лаконичного и нетрафаретного стиля, которые связаны с расширением круга используемых поэтических традиций и с частым отказом от традиционного стихосложения, рифмы, ритмики, строфики. Но главное, пожалуй, в том, что они принесли в поэзию новый жизненный опыт, опыт поколения, сформировавшегося уже в послевоенные годы, испытавшего горечь неудач социалистического строительства в Польше и редкую радость побед, осознающего непреходящую ценность вечных моральных категорий и достижений человеческой культуры.

Поэтом «раскрепощенного воображения» назвала критика Ежи Харасимовича (р. 1933). Светлый мир добрых чувств Харасимовича населяют существа из сказок и народных поверий, растения, птицы, звери, как, например, в стихотворении «В марте под утро» (сб. «Возвращение в страну добра», 1957):

С крыши съезжают с грохотом и в земле исчезают, съежась,  
опоенные ведьмами бедные польские черти в лаптях.  
В саду над сугробом заячьи уши торчат, как кончики ножниц.  
В окне голова кота, как офицерская шапка,  
прислушивается к тому, что делается в сенах...

(ПЕРЕВОД Н. АСТАФЬЕВОЙ)

Со временем круг ассоциаций поэта расширяется. Наряду со сказочностью, антропоморфизмом животного и растительного мира в его поэзии появляется фольклор городского предместья (сб. «Чудеса», 1956; «Башня меланхолии», 1958; «Миф о святом Ежи», 1960; «Дело к осени», 1962; «Польские рождественские песни», 1966; «Польские мадонны», 1969).

В 1958 г. вышла в свет первая книга стихов Халины Посвятовской (1935–1967) «Языческий гимн». Ее лирика трагична: тяжелая болезнь сердца постоянно угрожала поэтессе ранней смертью («умрет ли мир хоть немножко, когда я умру»). Смерти она противопоставляла любовь, дружбу, радости, доставляемые чтением, искусством, мыслью (сб. «Сегодняшний день», 1963; «Ода к рукам», 1966; посмертный — «Еще одно воспоминание», 1968).

Поэзия Т. Новака (сбн. «Пророки уже уходят», 1956; «Слепые колеса фантазии», 1958; «Псалмы для дома»,

1959; «Коляды сводника», 1962; «Зернышко травы», 1964; «На заре», 1966, и др.) вобрала в себя сельский пейзаж, крестьянский быт и образ мышления. Корни его поэзии уходят в фольклор, в деревенские обычаи и обряды, в языческие предания и библейскую мифологию, в молитвы и псалмы, которые были основой культуры и морали польского крестьянина. Современная жизнь у Новака в большой мере определяется отношениями, часто конфликтными, между городом и деревней. Их особенно остро чувствует поэт, сам выходец из деревни, к четырнадцати годам жизни, по его словам, не прочитавший ни одной книги, но переполненный образами народного творчества и Библии. Частый гость его поэзии поэтому герой-двойник — горожанин и крестьянин в одном лице: «*Я в ночи перед собою я в цилиндре босиком*» («Псалом о ноже в спине», сб. «На заре»). Возвышая духовные ценности крестьянина, Новак скорбит о разрыве с вековыми традициями крестьянской культуры под напором урбанистической цивилизации.

Скорбь по тающему нравственному богатству нации присуща и поэзии Станислава Гроховяка (1934–1976) (сб. «Рыцарская баллада», 1956; «Менуэт с кочергой», 1958; «Раздевание ко сну», 1959; «Крыжовник», 1963; «Канон», 1965; «Не было лета», 1969). Для поэзии Гроховяка, выступающего против поэтического приукрашивания действительности, характерны программный антиэстетизм, обращение к тому, что в жизни на первый взгляд производит уродливое, отталкивающее, безобразное впечатление (или хотя бы просто оставляет равнодушным), редкая инертность и гиперболичность образов, синкретизм поэтики (с особой склонностью к традициям поэзии Норвида, польского барокко).

Вот одна из поэтических деклараций Гроховяка:

Не весь я сгину. Уцелеет это:  
 Любовь к земле, где лопухи и лужи  
 И мнение, что селедка в пост не хуже,  
 Чем спелые плоды осенних веток...

(«ИНТРОДУКЦИЯ», СБ. «РАЗДЕВАНИЕ КО СНУ».

ПЕРЕВОД Д. САМОЙЛОВА)

Первые сборники Гроховяка вызвали оживленную дискуссию в критике. Отвергая эстетическую программу Гроховяка,

Ю. Пшибось окрестил ее «турпизмом» (от латинского *turpus* — безобразный). В ответе Пшибосю и другим критикам Гроховяк, призвав в союзники Ружевица, выступил в защиту поисков новой формулы реалистической поэзии, которая не должна исключать никаких проявлений жизни, в том числе «безобразности» жизни — нищеты, болезней, страданий человека.

Программный антиэстетизм характеризует и поэзию рано умершего Анджея Бурсы (1932–1957, посмертно изданы «Стихи», 1958), с присущими ей прозаизмами, вульгарно-провокационным языком, нарочитым цинизмом, снижаемым авторской иронией. Поэт писал о «*стоптанной пустопорожней юности*», которую «*плюнув ножом в душу, добили кастетом в рожу*» («Себе, умершему», 1957, пер. Н. Искренко). Поэзия Бурсы вызвала большой интерес у молодежи, близко воспринявшей его протест против лицемерия окружающего мира, против национальной мифологии, против лжи официальной пропаганды.

Как и Бурса, к «каскадерам польской поэзии», по образному выражению одного из критиков, принадлежит Эдвард Стахура (1937–1979). Имеется в виду стремление поэтов в возможно более полной, абсолютно адекватной и потому рискованной регистрации в стихе любых движений чувств и мысли, бунтарская раскованность содержания и формы, повышенная эмоциональность стиха и трагичность мироощущения. Стахура издал сборники стихов «Много огня» (1963), поэмы «По саду пусть гуляет саранча» (1968), «Приближаюсь к тебе» (1968).

Как самый яркий представитель «лингвистического» направления выступил в 1956 г. со сборником стихов «Круговорот вещей» Мирон Бялошевский (1922–1983). Затем он издал также книги стихов «Прихотливый счет» (1959), «Ошибочные волнения» (1961), «Было и было» (1965), а в 70-е гг. несколько книг прозы. Начав в поэзии с языковых экспериментов, Бялошевский и в дальнейшем не отказался от исследования слова и составляющих его частей. Но его словесные упражнения все более подчинялись задаче запечатлеть будничные проявления жизни, психологические состояния обыкновенных людей варшавских улиц и столичных предместий. А также состояние собственного внутреннего мира:

Надо быть свидетельством  
эпохи,  
а себя нет? наверно тоже

в конце концов ты как-никак  
тоже человек...

(«Надо быть...», Перевод А. Базилевского)

В стихотворениях Бялошевского очевидна рассчитанная небрежность языка, ориентация автора на неряшливую, отрывочную разговорную речь, но речь живую, несущую информацию о подлинной жизни простых людей.

Ценный вклад в польскую поэзию внесли в эти годы и представители старшего поколения. Поэзия Я. Ивашкевича (сб. «Завтра жатва», 1963; «Круглый год», 1967; «Ксении и элегии», 1970) при сохранении поэтом верности сложившейся ранее творческой манере вобрала в себя и новые интонации, открытые поэтами младших поколений — Ружевичем, Хербертом. В ней усиливаются мотивы смены времен года, поколений, а стало быть, и неизбежности смерти:

Колосья поникшие,  
Колосья, стоящие гордо.  
Наравне с облаками, плывущими на горизонте.  
Колосья — как спины лыжников, прыгающих с трамплина.  
Колосья овса — как страусовые перья.  
Колосья — как толпы испуганных,  
сдающихся доверчиво.  
Колосья смерти.  
Колосья жизни.  
Завтра начинается жатва.

(«Колосья поникшие...». Перевод Н. Астафьевой)

Новые книги стихов издает Ю. Пшибось: «Инструмент их света» (1958), «Проба единства» (1961), «Еще манифест» (1962), «Неизвестный цветок» (1968). Отказавшись от крайностей авангардистской поэтики, Ю. Пшибось отстаивал основные ее принципы: отказ от стихийности и описательности в лирике, метафоризация чувств и переживаний, понимание поэзии как автономной языковой конструкции. Поэзия, по его мнению, должна быть «конструктивной» и в смысле соответствия (своим специфическим образом) общему процессу созидания. Поэтому он критиковал молодых поэтов за их пессимистический, «турпистический» взгляд на мир. Хотя поэты «Вспулчесности» были многим обязаны традициям авангар-

дистской поэзии, заложенным Пшибосем в 20–30-е гг., их уже мало интересовала конструктивистская концепция Пшибоса о параллельности общественного и художественного производства, и они отвергали поучения мэтра авангардизма. Свои эстетические взгляды Пшибось изложил в книгах эссеистского характера «Строка и речь» (1959), «Смысл поэзии» (1963), «Записки без даты» (1970).

С середины 50-х гг. наметился возврат к эстетическим принципам раннего периода творчества в поэзии М. Яструна (сб. «Генезис», 1959; «Больше, чем жизнь», 1960; «Интонации», 1962; «Зона плодов», 1964; «Белым днем», 1967; «Эмблемы памяти», 1969). Философская лирика поэта — «поэзия мысли», по определению критики, — содержит его размышления о времени как вместилище человеческой истории и культуры, об ограниченности индивидуального человеческого существования, причастного, однако, к общему, всечеловеческому, вечному. Ход времени поэт часто запечатлевает в образах природы. В стихотворении «Плод» с созреванием плода исчерпывается смысл существования дерева.

Последний раз пропоет и улетит жившая в кроне дерева птица и лишь мелькнет на мгновение ее тень — как эхо, воспоминание, обманчивое продолжение реального времени жизни:

Плод завершает акт вознесения дерева в небо.  
 Прогнивший, плод возвращается в лоно земли.  
 Вспорхнет из листвы в последний раз попевшая птица.  
 И вслед за ней улетит ее быстрая тень.

(Сб. «Зона плодов»)

Жизни природы поэт противопоставляет творческие усилия человека, «*мыслящего тростника*», который записывает мысли «*на снегу*», «*на воде*», «*на крыльях птиц улетающих*», «*на мостовых*» и тем самым «*вырывает из неверной истории свою победную страницу*» («Эти деревья, у которых собственная жизнь...», сб. «Генезис»). Человек «*продлевает свою мысль за пределы своей смерти*» («Это человек», сб. «Белым днем»).

Несколько важных — и с точки зрения собственного творческого развития, и с точки зрения вклада в польскую поэзию XX в. — поэтических книг издала в эти годы Анна Каменьская (1920–1986): «Под тучами», 1957; «Спокойной ночи маме»,

1959; «В глазу птицы», 1960; «Истоки», 1962; «Непостоянные вещи», 1963; «Белая рукопись», 1970, и др. Интенсивное восприятие мира природы обогащается в ее поэзии мотивами семьи, родителей, материнства как фундамента человеческого счастья и благополучия и в то же время мотивами хрупкости гуманистических ценностей в нашем мире, предошущения страдания и смерти, бессилия поэтического слова.

За пределами Польши успешно развивалось творчество Ч. Милоша. Его поэзия эволюционировала от социально-политической проблематики 30–50-х гг. к морально-философским и экзистенциальным размышлениям. В Париже и Лондоне он издает несколько поэтических книг, принесших ему мировую известность и в 1980 г. Нобелевскую премию («Поэтический трактат», 1957; «Король Попель и другие стихи», 1962; «Город без имени», 1962; «Где восходит солнце и куда садится», 1974, и др.). В Польше стихи Милоша стали издаваться начиная лишь с 1980 г.

**ДРАМА.** Волна обновления в общественно-литературной жизни страны после 1956 г. коснулась и драматургии. Как и проза, многие драмы, созданные в 1956–1957 гг., носили публицистический характер, исследовали (по большей части на историческом материале) природу власти и связанные с борьбой за власть политические и моральные проблемы (Е. Брошкевич, «Имена власти», 1957).

Большое влияние на развитие драматургии оказали переводы и постановки на сценах польских театров после 1956 г. значительных произведений драматургии XX в. — Брехта, Сартра, Камю, Уильямса, А. Миллера, Дюрренматта, Ионеско и Беккета, а также гротескно-символических пьес польских новаторов драматургического искусства — С. И. Виткевича и В. Гомбровича.

В 1957 г. в Польше была поставлена драма Виткация «Сапожники». С тех пор многие его пьесы регулярно стали появляться на польской сцене, в 1962 г. вышло двухтомное издание его драм. В том же 1957 г. в Польше была опубликована драма Гомбровича «Венчание», а варшавский театр «Драматычны» поставил его пьесу «Ивона, принцесса бургундская» (1938). На европейских сценах шла и пьеса Гомбровича «Оперетка» (1966), впервые поставленная в Польше лишь в 1975 г.

Новое в драматургии проявилось, разумеется не только в обращении к опыту драматургии XX в., в широком использо-

вании таких средств художественного воплощения, как сценическая метафора, символ, гротеск. Главное — в выдвижении на первый план моральных проблем человека, критериев его личной ответственности за общественно-исторические события и индивидуальные решения. Драма, как никогда ранее, насыщается интеллектуально-философской проблематикой.

Немалую роль в обновлении польской драматургии сыграло на том этапе творчество Л. Кручковского. Успех его драмы «Первый день свободы» (1959) определила ее полемическая направленность против экзистенциалистского понимания свободы личности, свободы человеческих поступков, выбора линии поведения. Драма утверждает исторический детерминизм личности, в рамках которого, однако, есть место для морального выбора. Главный герой драмы — Ян, польский офицер, освобожденный весной 1945 г. из немецкого лагеря военнопленных. Ян берет под опеку немецкую девушку Ингу, которой угрожает насилие. Однако Инга присоединяется к эсэсовцам, ворвавшимся в город. Ян вынужден выстрелить в Ингу и убить ее. Попытка героя осуществить гуманный поступок оказалась неудачной. Но это только начало, только первый день свободы. «И все же такие попытки надо предпринимать! Даже несмотря на свое поражение они прокладывают путь окончательной победе гуманизма»<sup>74</sup>, — писал о замысле своей пьесы Кручковский.

В драме «Смерть губернатора» (1961 г., по мотивам рассказа Леонида Андреева «Губернатор», 1906) Кручковский вскрывает порочность общественной системы, в которой меньшинство применяет жесточайшие средства насилия по отношению к большинству. Системе этой противопоставлена мораль узника, борца за новое общество, в котором стремления личности и общества будут гармонично слиты. В драме применены некоторые художественные приемы, связанные со стремлением универсализировать решения проблемы: условность фабулы, отказ от конкретизации места и времени действия, широкое использование символики деталей, подтекста, брехтовского «эффекта очуждения».

При всех этих новациях Кручковский придерживался традиций реалистической драмы. В таком духе продолжали писать немногие драматурги. Свыше десяти драм написал в 60-е гг. Ежи Брошкевич, драм очень разных по манере — от гротеска до психологического реализма. Из его реалистических пьес наибольший успех имели пьесы «Скандал в Хеллберге» (1961),

в которой автор анализирует современные психологические последствия фашизации Германии, комедия современных нравов «Беспокойство перед путешествием» (1962), историческая драма «Конец книги шестой» (1963) о конфликте гениального ученого (Коперник) с конформистами, «Я прихожу рассказать» (1964) — драма-биография поколения Брошкевича.

Хорошо были встречены зрителями и критиками в эти годы также бытовая комедия З. Скворньского «Иллюзионисты» (1960), ряд драм молодых драматургов. Пьеса Богдана Дроздовского (р. 1931) «Похоронное шествие» (1960) посвящена теме пробуждения человеческой солидарности у рабочих — вчерашних крестьян, настороженно относящихся друг к другу. «Ночная повесть» (1963) Кшиштофа Хоиньского (р. 1940) направлена против трусости, потворства хулиганству и насилию. «Горсть песка» (1963) Ежи Пшездецкого (р. 1927) посвящена всегда актуальной теме: молодой человек, выбывший из большого спорта, не может найти места в жизни, адаптироваться к новым условиям и новому окружению.

Драма, развивающаяся в русле реалистических традиций, уступила, однако, ведущую роль так называемой поэтической и параболической драме. Развитие параболической (иносказательной, притчевой, метафорической — это ее другие определения) драмы связано в первую очередь с творчеством Т. Ружевица и С. Мрожека.

Начиная с 1960 г. Т. Ружевиц опубликовал более десятка драм, которые были высоко оценены критикой, читателями и зрителями: «Картотека» (1960), «Группа Лаокоона» (1961), «Свидетели или наша малая стабилизация» (1962), «Вышел из дома» (1964), «Прерываемое действие» (1964), «Старая женщина высиживает» (1968), «На четвереньках» (1971), «Непорочный марьяж» (1974), «Уход Глодомора» (1976), «Голос анонима» (1978), «В расход» (1979), «Мышеловка» (1982). Драма Ружевица вырастает из его поэзии. Ее фундаментом, по определению Станислава Буркота, «с одной стороны, является верность по отношению к действительности, а с другой — отрицание наивного миметизма (подражания и фотографирования) путем метонимического переноса и расширения значений конкретных понятий. Этот принцип, основа поэтического языка Ружевица, неизменно присутствует и в его драматургии».<sup>75</sup>

В драмы Ружевица перешли многие мотивы его поэзии. В некоторых из них, как в получившей наибольшую известность

«Картотеке», анонимный герой — тот же обобщенный образ человека поколения Ружеви́ча, что и в лирике. Это человек, уцелевший на войне, переживший военные годы, оккупацию и потерявший веру в жизненные ценности. Использует Ружеви́ч в драме и поэтические приемы. По сути, это хаотический лирический монолог героя, образующий неупорядоченную «картотеку» его жизни. События разных времен перемешаны, накладываются друг на друга — герой одновременно и ребенок, и юноша, сын, партизан, директор, любовник и т. д. Необычно и место действия драмы: герой лежит в кровати в комнате, через которую проходит улица. Содержание пьесы многопланово, автор не ставит точек над «i», не защищает и не осуждает напрямую своего героя за пассивную жизненную позицию. Но становится очевидным, что тщетны его усилия спрятаться под одеялом от жизни, обтекающей его убежище-кровать.

Иронически-сатирическое освещение получила тема биографии человека, уцелевшего в пекле войны, в комедии «Спагетти и меч» (1964), где далекие от правды воспоминания бывших партизан порождают общественную мифологию, влияющую на ход истории.

Ружеви́ч неоднократно называл свою драму «реалистической и поэтической». Реалистичность означает для него не подражание жизни, а раскрытие существенных ее проблем на основе конкретной ситуации, действительной или же сконструированной. Поэтичность же порождает столкновение и взаимопроникновение образных картин, рисующих ту или иную ситуацию, технику коллажа, которая предполагает ограничение фабулы, интриги, перипетий действия, присущих традиционной реалистической драме.

Вместе с Ружеви́чем на европейский и мировой уровень вывел польскую драму С. Мрожек. Его пьесы «Полиция» (1958), «Страдания Петра О'Хейя» (1959), «Индюк» (1960), «В открытом море» (1961), «Танго» (1964) и др. принесли Мрожеку мировую известность. В мире драм Мрожека, как в выпуклом зеркале комнаты смеха, отражаются, деформируясь, существенные черты реального мира. Жизненный опыт своего поколения, испытавшего доходившее поистине до абсурда насаждение ложных идей и ценностей, давление цинизма и произвола как власть имущих, так и просто разнузданного мещанства, Мрожек отливает в форме парабол и аллегорий. Гротескные ситуации сочетаются у него с реалистическими и

даже натуралистическими подробностями предметного мира, с почти репортерской записью живого языка, обычаев и нравов современности.

Мрожек часто использует прием, называемый в логике «доведением до абсурда». Он либо додумывает до нелепостей правдоподобные ситуации (как в драме «Полиция»), либо, наоборот, абсурдные ситуации приводят в движение реальные механизмы общественного поведения и мышления (как в драме «Страдания Петра О'Хейя»).

В «Полиции», например, логическая цепочка такова: целью полиции является борьба с правонарушениями; успешная работа полиции делает бессмысленным ее существование; для своего спасения полиция сама создает себе преступников. В конце концов в пьесе торжествует полный абсурд (все арестовывают друг друга), но это не только логичный результат развития исходных положений драмы, но и объективная закономерность работы полицейской машины, которая вечно нуждается в жертвах и находит либо фабрикует их.

Полемизируя с романтическими клише, Мрожек прибегает к пародии. Он часто перефразирует мотивы, строки, формулировки известных классических произведений. Например, формула «Умер последний заговорщик. Родился новый верно-подданный» подытоживает превращение героя пьесы «Полиция» из бунтаря в лояльного обывателя и отсылает читателя к известному сюжету драмы Мицкевича «Дзяды» — превращению мечтателя Густава в бунтаря Конрада.

В пьесе «Индюк» звучит эхо драмы Ю. Словацкого «Кордиан» — отзвук намерений романтического героя, не воплотившихся в поступок. Действие пьесы «Индюк», по авторской ремарке, вообще «происходит в романтизме». Не случайно поэтому ее героиня Лаура говорит строфами Словацкого, а другие персонажи пародируют диалоги драм романтиков и более позднего «неоромантика» С. Выспяньского.

Абсурдно исходное условие в драме «Страдания Петра О'Хейя»: героя извещают о том, что в его ванной завелся тигр-людоед. Этот тигр нужен Мрожеку как предлог для анализа общественных последствий придуманного события. Они столь же абсурдны, как тигр в ванной, но они отражают исторически сложившиеся и реально существующие в обществе психологические, бюрократические, демагогические стереотипы и рефлексы. В частную жизнь героя драмы вторгаются

представители разного рода общественных, научных, развлекательных, туристических организаций, от сборщика налогов до чиновника Министерства иностранных дел — и даже некий молчаливый сибирский охотник. По Мрожеку, общество не считается с правами личности, подавляет ее свободу и в конечном счете убивает ее.

В драмах Мрожека человек не свободен и не самостоятелен в решениях, принимаемых, казалось бы, им самим. С помощью демагогической казуистики его можно склонить к действиям против себя, можно внушить, что «из высших соображений», для «пользы дела» или для блага других он должен отдать себя... на съедение («В открытом море»). Так пародийно заостряет Мрожек пропагандистские лозунги, назойливо звучащие во многих странах «реального социализма».

Свою проблематику Мрожек называл «человек в тоталитарной системе», которая «тоже является неким вариантом отношений между «я» и «не я», между человеком и «миром». «Под маской издевки над тоталитаризмом», по его словам, он «разгрызал свое фундаментальное отношение к миру вообще»<sup>76</sup>.

Философским гротеском можно назвать лучшую драму Мрожека «Танго». В ней под увеличительным стеклом гротеска рассмотрены три поколения одной интеллигентной семьи и нарисована картина ее интеллектуального упадка и нравственного разложения. Это и картина всего современного мира, мира в состоянии кризиса ценностей. Ситуацию упадка пытается изменить представитель молодого поколения, Артур. Выход он видит в возврате к традициям. Но реанимация прошлого не удастся, эксперимент Артура проваливается. В старых формах уже нет содержания, они не могут спасти мир, а нового содержания, новых идей у Артура нет. Попытка навязать свои убеждения силой оканчивается трагически, как всегда в истории заканчиваются попытки насильно осчастливить людей.

Сила оказывается на стороне лакея Эдека, заурядного хама, который осуществляет идею террора, высказанную Артуром, и убивает автора идеи. Грозное предупреждение современникам: воспользовавшись попустительством интеллигенции, на исторической арене всегда может появиться торжествующий хам, который без угрызений совести может ударить, убить, нажать на спусковой крючок или на кнопку ракетной установки. И всегда найдутся адвокаты, которые приведут тысячи оправ-

дывающих его действия аргументов, всегда найдутся те, кто охотно пойдет плясать под его дудку.

В «Танго» наметился поворот в творчестве писателя. Поворот от драмы «ситуации», в которой действуют не столько индивидуализированные герои, сколько марионетки, персонажирующие идеи, к драме с психологически углубленными характерами. Окончательно новые качества драматургии Мрожека приобретает в 70-е годы.

Вместе с Ружевицем и Мрожеком в поисках новых путей в драматургии в конце 50-х — начале 60-х гг. выступили многие молодые талантливые авторы. Как и Ружевиц, многие дебютанты в драматургии этих лет пришли в нее из поэзии. На развитии гротескной, параболической, метафорической драмы отразились поэтому поиски новых путей в поэзии, которые эти авторы распространили на драму. Для такого типа поэтической драмы характерны свойственные современной лирике метафорическая многозначность смысла, обобщающие символы, ассоциативность, фрагментарность. «Поэтический» характер в указанном смысле имеют драмы З. Херберта «Пещера философов» (1956), «Вторая комната» (1958), «Лялек» (1961); С. Гроховяка «Шахматы» (1961), «Партита для деревянного инструмента» (1962), «Мальчики» (1966) и др.; Иренеуша Иредыньского (1939–1985) «Последний отрезок пути» (1962), «Рождественская комедия-модерн» (1962), «Прощай, Иуда» (1965); Тимотеуша Карповича (1921–2005), автора четырнадцати пьес («Возвращение поздно домой», 1958; «Странный пассажир», 1964, и др.); Б. Дроздовского «Польская баллада» (1964) и других авторов.

Большой успех выпал на долю поэтической драмы Э. Брылля «Ноябрьское действие» (1968). «Ослепительная карьера театрального дебюта Брылля привела к тому, что его тотчас же возвели чуть ли не в ранг пророка», — писал известный театральный критик К. Пузына, не без иронии, впрочем, замечая, что «первой причиной этого было, к сожалению, безрыбье, второй — мода на поминально-патетические настроения»<sup>77</sup>.

Главное для автора — утверждение героического и патриотического начала польской души, выдержанное в традициях романтической поэзии XIX в. Мицкевича, Словацкого, Норвида, Выспяньского (это подчеркивается реминисценциями и символами из этой поэзии). Драма Брылля — это сцены из польской жизни, проникнутые горечью, иронией, сарказмом, сцены, в ко-

торых показаны национальные комплексы, болезненные шрамы национальных восстаний, кончавшихся поражениями, незажившие раны войны, снобизм и приспособленчество, низкопоклонство перед Западом и цинизм. Но душа Варшавы (в ней происходит действие), символизирующей всю Польшу, — жива. Душа Варшавы — Брыль использует смелую метафору — это ее водосточные и канализационные каналы, которые в дни Варшавского восстания 1944 г. были артерией жизни восставшего города и приютом для десятков тысяч ее героев. Душа Варшавы, душа Польши — это ее героическое прошлое, это ее патриотизм.

К слабостям поэтической драмы в целом можно отнести всеподавляющую условность, частую нехватку конкретно-исторических, жизненных реалий. Тем не менее очевидно, что в ней осуществилась попытка выработать новый язык драмы. А во многих из этих пьес обнажена опасность для нормального человеческого существования уродливых сторон реальной действительности, в своем развитии принимающих характер причудливых гротескных и абсурдных ситуаций, а также опасность стереотипов мышления, пустых фраз, фальши и демагогии.

\*\*\*

После 1956 г. в лучших своих проявлениях литература рассталась с идеализацией действительности, присущей предшествующему периоду. Нацеленность литературы на интеллектуальный критический анализ действительности и духовной жизни современников, ее решительный поворот к художественному исследованию нравственных и мировоззренческих проблем личности привели к кардинальному обновлению изобразительных художественных средств. В 60-е гг. было создано много замечательных произведений, обогативших польскую национальную и мировую культуру. Главные проблемно-тематические сферы, которые в первую очередь определили развитие литературы на этом этапе — это многослойный массив произведений, связанных с событиями Второй мировой войны; деревенская проза, упорно отстаивающая ценности крестьянской культуры и нравственности; произведения, посвященные польской истории. В поэзии с большим успехом выступила целая плеяда молодых талантливых поэтов. Мировое признание получили драматургия С. Мрожека и Т. Ружеви-ча, фантастика С. Лема.

1968–1989

**В** первые годы правления Э. Герека, пришедшего к руководству страной в декабре 1970 г., общество надеялось на перемены к лучшему, в том числе и в культуре. Политика партии в этой области в начале 70-х гг. была противоречивой. В результате глубоких изменений в общественном сознании, в культуре и литературе после 1968 г. невозможен был идеологический диктат образца конца 40-х — начала 50-х гг. При множестве цензурных запретов допускались, например, послабления в репертуаре театров (спектакли «Мать» С.И. Виткевича в постановке Ежи Яроцкого, 1972, и «Дяды» А. Мицкевича в постановке Конрада Свинарского в Старом театре в Кракове, 1973; «Венчание» В. Гомбровича в Драматическом театре Варшавы, 1974, и др.). В 1972 г. был создан новый литературно-художественный журнал с широкой мировоззренческой платформой «Литература» (1972–1981). Однако в 1975 г. многие члены редколлегии этого журнала, показавшиеся властям слишком строптивыми, были заменены на более покладистых. С 1971 г. стал выходить журнал «Литература на свете», до сих пор играющий важную роль в знакомстве польского читателя с новинками мировой литературы.

С 1972 по 1981 г. выходил журнал «Тексты» с подзаголовком «Теория литературы. Критика. Интерпретация», привлечший лучшие литературоведческие и литературно-критические силы страны. Закрытый в 1981 г., он возобновил свою деятельность лишь в 1990 г. под названием «Тексты Друге».

В 1972 г. появился новый литературный еженедельник молодых писателей «Новы Выраз», выходявший до 1981 г. В том же году главным редактором журнала «Поэзия» (выходит с 1965 г.) ЦК ПОРП назначил Богдана Дроздовского, против чего

безрезультатно протестовали многие поэты, в дальнейшем бойкотировавшие это издание, считая его редактора проводником официальной линии в культуре. В 1975 г. был снят с должности главного редактора вроцлавского журнала «Одра» Збигнев Кубиковский за либерализм в редакционной политике.

В конце 1975 г. многие представители мира науки и культуры включились в кампанию протеста против поправок в Конституцию ПНР, согласно которым утверждались «руководящая роль ПОРП» и «вечный союз с СССР». Протест подписали 59 писателей, артистов и ученых (так называемый «Манифест 59»), после чего его авторы были подвергнуты разного рода репрессиям, в том числе лишены права публиковать свои произведения (К. Брандыс, Я. Бохеньский, А. Дравич, М. Новаковский, К. Орлось, В. Ворошильский и др.).

В 1976 г. в Варшаве начинает работать крупное подпольное издательство «Незалежна офицына выдавнича» («Нова»). Только в 1976–1980 гг. оно издало около сотни книжных названий. Среди них были некоторые произведения классиков, не издававшиеся ранее (например, драмы С. Жеромского «Белее снега» и «В Вышковском приходе» — о польско-советской войне 1920 г.), а также проза и поэзия современных авторов (Е. Анджеевский, С. Бараньчак, В. Гомбрович, Т. Конвицкий, Ч. Милош, Ю. Стрыйковский, К. Вежиньский, В. Ворошильский, М. Хласко и др.), переводная литература (И. Бродский, Г. Грасс, О. Мандельштам, Г. Оруэлл, Б. Грабал, М. Кундера), эссеистика и литературная критика (Т. Бурек, П. Ясеница, А. Киёвский, Я.Ю. Липский, А. Михник), политическая публицистика, книги по истории, воспоминания и дневники. Возникли и другие нелегальные издательства — «Кронг», «Глос», люблинское «Спотканя», познанское «Витрына литератур и крытыкув», лодзинское «Пульс» и т.д. С 1977 г. «Нова» начинает издавать литературный журнал «Запис. Поэзия, проза, эссе, фельетон» (в редколлегию вошли Е. Анджеевский, С. Бараньчак, Я. Бохеньский, К. Брандыс, Т. Бурек, В. Ворошильский, М. Новаковский), а затем — журналы «Крытыка» и «Пульс». Появились и другие журналы «второго круга обращения» — «Дрога», «Глос», «Индекс», «Res Publica» и т.д. К 1980 г. насчитывалось около пятидесяти нелегальных журналов, их тиражи доходили до 20 тыс. экземпляров<sup>78</sup>.

На нелегальном книжном рынке в 1977–1989 гг. появилось около 4,5 тысячи книг (тиражами от 1 до 7 тысяч экземпляров), из них 1914 названий — в разделе «Литература и критика»

(по неполным данным)<sup>79</sup>. Заметим, что в 70–80-е гг. в Польше ежегодно издавалось 1000–1100 названий художественной литературы (исключая детскую литературу), из них около 85 % первых изданий<sup>80</sup>.

Отношение властей к подпольным изданиям было двойственным. С одной стороны, применялись репрессии (задержания, аресты, обыски, конфискации, угрозы и т.д.), с другой — проявлялась известная сдержанность, поскольку нужно было соблюдать видимость демократии в стране перед западными кредиторами. Функционирование нелегальных изданий было, конечно, секретом полишинеля, но для официальной печати их словно не существовало, они в ней не упоминались. Со временем авторы «второго круга обращения» использовали возможность публиковаться и в легальной печати, ибо в 80-е гг., после отставки Герека, цензурные ограничения стали менее жесткими.

Важную роль в обновлении языка литературы сыграло увлечение писателей и читателей «магическим реализмом» латиноамериканской литературы. Были изданы произведения Х. Кортасара, Г. Гарсия Маркеса, Х.Л. Борхеса, А. Карпентьера, М. Варгаса Льосы, Э. Сабата, К. Фуэнтеса и др.

Начиная с середины 70-х гг. в Польшу мощным потоком хлынули произведения польских писателей-эмигрантов Ч. Милоша, Г. Херлинга-Грудзиньского, В. Гомбровича, Станислава Винценца (1988–1971), А. Вата, Ежи Стемповского (1894–1969), Л. Тырманда, Ю. Чапского, Константы Еленьского (1912–1987) и других. И хотя многие из них были написаны в 50–60-е гг., фактом литературного сознания они становились в 70–80-е гг. Именно тогда эмиграционная литература как целое смогла стать одной из важнейших составляющих польской литературы. Со всей очевидностью выявилась бессмысленность возведения железного занавеса между литературой в стране и эмиграции. Важную роль в сближении двух ветвей литературы сыграл издаваемый в Париже журнал «Культура» (1948–2000) под редакцией Ежи Гедройца (1906–2000).

Острое столкновение писателей с властями произошло на XX писательском съезде (Катовице, апрель 1978). В выступлениях А. Брауна, К. Филиповича, Я.Ю. Щепаньского, Е. Фицовского и др. говорилось о недопустимости цензурных запретов и насилия над культурой, о ножницах между правдой реальной и официальной, о «поломанном крыле литературы, пишущей о современности» (М. Новаковский).

**Поэзия.** В рассматриваемый период больших успехов достигает поэзия, которая в огромной мере стала выразительницей общественного сознания. При всех поколенческих различиях между поэтами и разных способах художественного высказывания объединяющей большинство поэтов становится защита общечеловеческих ценностей — правды, прав личности, человеческого достоинства. Фундаментом этой поэзии является соединение этики и поэтики.

Завершается творчество последних представителей знаменитой довоенной поэтической группы «Скамандр» — А. Слонимского и Я. Ивашкевича. В 70-е гг. Слонимский активно участвовал в оппозиционном движении, публиковал фельетоны в ежедневнике «Тыгодник Повшехны» (изданные в сборниках «Присутствие», 1973; «Любопытство», 1982), воспоминания («Алфавит воспоминаний», 1975). Стихов же писал немного, выступая в них, как и в своей публицистике, борцом за права человека, поэтом, подчеркнуто верным традиции, противником герметичного поэтического языка, оставаясь до конца верным своему девизу: «*Нужно быть везде, где обиженный борется с бесправием*» (стих. «Шекспир. Гамлет»).

Неизгладимый след во всех областях литературы — в прозе, поэзии, драматургии, эссеистике — оставил Я. Ивашкевич. В последних книгах стихов «Итальянский песенник» (1974), «Карта покоя» (1977), «Вечерняя музыка» (1981, издан посмертно) он достиг, по словам польского исследователя Я. Рогозиньского (с которым нельзя не согласиться), «такой степени совершенной простоты, которую можно сравнить только с простотой самых ярких лириков — Гёте или Мицкевича»<sup>81</sup>.

Мудрая старость — так можно определить основную тональность последних стихотворений поэта. Одна из главных его мыслей — мысль о единстве мировой культуры. Встреча культур Востока и Запада, видимая поэтом в перспективе прошлого и настоящего, это всегда взаимопроникновение и взаимообогащение. Исповедально звучат в цикле «Азиаты» (сборник «Карта покоя») признания поэта в любви к русской культуре, неотделимой от культуры Польши, Европы, всего мира:

Трава Толстого  
Хлеб Достоевского  
Плакучие ивы Чайковского  
Я в них погружен по шею  
Не вырубят их сабля Володыевского...

В последний раз поэт задумывается над историей, над миром и Богом, в последний раз бросает взгляд на небо и землю, испытывает душевную тревогу, которая сменяется успокоенностью:

Медленно очень медленно  
 без страха  
 становлюсь невесомым  
 Это даже не больно  
 (...)
   
 Не нужно ничего срывать переключать  
 все кончится само собой

(«НОВАЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ»)

Поэт завещает хранить вечные ценности природы и культуры — и вечные ценности души: любовь к людям, к покою леса, воды, неба, времени... К покою *дома* — и месту интимного существования, и общечеловеческому дому, вместилищу истории и культуры.

Покой дома пусть будет с тобой  
 светлой комнаты, накрытого стола, белого творога,  
 молока, кофе, вишен, разных мелочей,  
 происхождение которых ведомо только нам,  
 фотографий, о которых только мы что-то знаем...  
 (...)

Покой земли пусть будет с тобой...

(«ПОКОЙ ЛЕСА ПУСТЬ БУДЕТ С ТОБОЙ»)

Поэзия Ивашкевича оказала большое влияние на творчество многих поэтов, прежде всего на «неоклассиков», с которыми у него много общего в отношении к культурному наследию.

В 80-е гг. Ивашкевич подвергся ожесточенной критике со стороны наиболее радикальной антикоммунистической оппозиции за «сервиллизм» по отношению к властям. Ян Вальц писал, например, в 1987 г.: «Эстетизирующий, а в сущности бесцветный Ивашкевич не брался в своем творчестве за темы, которые могли бы быть опасны для власти, которые могли бы вызвать какие-либо споры, раздражать „несоответствующим подходом“. Он оказался для коммунистов необыкновенно ценным приобретением»<sup>82</sup>.

Критики Ивашкевича, не давая себе труда глубоко проанализировать его творчество, основывались на том факте, что в течение многих лет при коммунистах писатель возглавлял Союз польских писателей и вынужден был идти на компромиссы. Но, как справедливо заметил в эмигрантской парижской «Культуре» известный эссеист К. Еленьский, «кто-то в Польше должен был взять на себя официальную роль „партнера“ партии и правительства в литературных делах; если бы этого не сделал Ивашкевич, судьба литературы наверняка оказалась бы гораздо более плачевной...»<sup>83</sup>.

В рассматриваемый период завершается и творческий путь поэтов — представителей старшего поколения — М. Яструна, А. Ваяжика, С. Р. Добровольского, А. Свирциньской и др., а также более молодых — М. Бялошевского, А. Каменьской, А. Слущкого, С. Гроховяка, Э. Стахуры, В. Домбровского, Р. Воячека и др.

В конце своего пути А. Ваяжик издал воспоминания о своей молодости, о межвоенных поэтических спорах — «Странная история авангарда» (1976) и сборник стихов «События» (1977). Тональность этого сборника определяют скептицизм и сомнение в познаваемости событий, происходящих в жизни, своеобразное возмещение догматической уверенности поэта в конце 40-х — начале 50-х гг. в понимании законов развития общества. Как бы повторяя вслед за Сократом «я знаю, что ничего не знаю», поэт полагает, что в человеческой жизни «*больше неизвестного, чем известного*», и противопоставляет обобщениям и абстракциям однозначность и конкретность.

Там, где за лесом видны деревья  
И у каждого листика есть свое имя  
там встретимся

(«ПЕСЕНКА ДЛЯ МОЛОДЫХ»)

Для нескольких поэтических сборников М. Яструна — «Остров» (1973), «Вспышка образа» (1975), «Вращающаяся сцена» (1977), «Светящиеся точки» (1980) — характерна философская рефлексия поэта над феноменом жизни: человек в мире природы, границы человеческого познания и границы памяти, прошлое и будущее как главные координаты потока времени, согласие — «*в конце аллеи, изрезанной светотенью, но не выводящей к свету*» — с неизбежностью обращения бытия в небытие: «*Я чувствую едва предчувствуемое ранее небытие*» («Вспышка образа»).

Своеобразным сюрпризом явился в 70-е гг. расцвет поэтического таланта А. Свирциньской, дебютировавшей еще в 1936 г., автора нескольких поэтических сборников, драм, книг для детей. В книгах стихов с провокационными названиями «Я — баба» (1972), «Счастлива, как собачий хвост» (1978) Свирциньская предприняла смелую попытку передать психические и физические состояния современной женщины, утвердить ее все возрастающую роль в жизни общества и необходимость подлинного равноправия с мужчинами.

Иной характер имеют стихотворения ее сборника «Я строила баррикаду» (1974). Это стихи-воспоминания о героических днях Варшавского восстания 1944 г., (тогда Свирциньская была медсестрой), о его людях, их надежде и вере, боли и утратах. Стихи пронизаны гуманистическим пафосом, как, например, стихотворение «Четырнадцатилетняя санитарка думает, засыпая...»:

Если бы все пули мира  
попали в меня,  
они бы уже не могли убить никого.  
Если бы я могла умереть столько раз,  
сколько людей на свете,  
чтобы им — даже немцам —  
уже никогда не пришлось умирать.  
Только бы люди не знали,  
что я умираю за них, —  
пусть им не будет больно.

(ПЕРЕВОД А. БАЗИЛЕВСКОГО)

Как бы ни были значительны в рассматриваемые годы достижения старших поэтов, главный тон в поэзии периода задавали представители «поколения 1920» — В. Шимборская, З. Херберт, М. Бялошевский и др.

В. Шимборская в своей поэзии (сборники «Всякий случай», 1972; «Большие числа», 1976; «Люди на мосту», 1986; «Конец и начало», 1993) осталась верной основным мотивам своей философской лирики, своим этическим принципам и поэтической манере. Как и прежде, она не перестает удивляться самому факту существования человека и тем не поддающимся осознанию случайностям в эволюции природы, которые определили его появление и развитие.

Зачем я в слишком одной особе?  
 И не иной? И чье подобье?  
 Что делаю здесь? Не зверь, не змея?  
 Не в чешуе? И лицо, а не листья?

(«УДИВЛЕНИЕ», сб. «Всякий случай».)

ПЕРЕВОД Н. АСТАФЬЕВОЙ)

Окружающий мир реален, но вместе с тем и условен: ведь это человек обозначает словом явления неподвластной ему природы, понимая их в соответствии со своими представлениями и пожеланиями. Поэтессе волнует ограниченность человеческого познания и воображения, которому вряд ли под силу охватить огромность космоса, вычленив индивидуальное в миллиардах себе подобных, осознать разрушительность созданной homo sapiens цивилизации, уничтожающей естественность природы:

Четыре миллиарда населянья,  
 мое ж воображение, как прежде,  
 с большими числами не ведает, как быть.  
 Ему пока что ближе единичность.

(«БОЛЬШОЕ ЧИСЛО».)

ПЕРЕВОД А. ЭППЕЛЯ)

В лирике 80-х гг. у Шимборской удивлению часто сопутствует горечь: люди равнодушны к мирозданию, частью которого они являются, они погружены в приземленные суетные хлопоты. В стихотворении «Излишество», например, речь идет о том, что учеными открыта новая звезда, но это открытие никого не трогает.

Звезда без последствий  
 Не влияет на погоду моду исход матча  
 Перемены в правительстве доходы и кризис ценностей  
 Не влияет на пропаганду и экономику  
 Не отражается в отполированном столе заседаний  
 Излишняя она для сочных дней жизни

(Сб. «Люди на мосту»)

Шимборской присуще ироническое отношение к устоявшимся стереотипам и часто и к самой себе. Разговорная инто-

нация скрепляет диалоги и «держит» фабулу стихотворения. «Мне хочется, — говорила о себе поэтесса, — чтобы в стихе уживались между собой и даже срослись бы — возвышенное и тривиальное, грустное и комическое»<sup>84</sup>. Из этого стремления рождаются афористические формулы: «Только человеческое может быть по-настоящему чуждым» («Псалом»), «Живет, следовательно, ошибается» («Ошибка»).

В 70-е гг. упрочили свои позиции в литературе поэты «неоклассической» ориентации (употребляется также термин «классицистической»). Усвоению принципов течения (убеждение в том, что современная поэзия — это звено в мировой поэтической традиции, обращение к которой является залогом поэтического успеха) способствовало и теоретическое их обоснование в работе Я. М. Рымкевича «Что такое классицизм?» (1967) и особенно в книге Р. Пшибыльского «Это классицизм» (1978). Пшибыльский рассматривает творчество разных представителей течения — Я.М. Рымкевича, Юлии Хартвиг, Ежи Сито, Артура Мендзыжецкого, З. Херберта и приходит к выводу о том, что «современный классицизм взялся еще раз спасти миф о гармонии человеческого мира. Это увлекательнейшее духовное приключение нашей эпохи»<sup>85</sup>.

Отметим книги стихов, изданные в эти годы Я.М. Рымкевичем — «Анатомия» (1970), «Что такое дрозд» (1973), «Thema regium» (1978), «Улица Мандельштама» (1983, подпольное издание), ряд его эссеистских книг — «Александр Фредро в плохом настроении» (1977), «Юлиуш Словацкий спрашивает время» (1982), «Жмудь. Роман об А. Мицкевиче» (1987), несколько драм и прозаических произведений. Артур Мендзыжецкий (1922–1996) издал поэтические тома — «Изгнание в рифму» (1977), «Война нервов» (1983) и «Конец игры» (1987); Юлия Хартвиг (р. 1921) — «Общение» (1987) и др.

Но самое широкое признание читателей и критики получило творчество З. Херберта. Долгие годы критика характеризовала Херберта прежде всего как поэта высокой культуры, хранителя наследства античной мифологии и традиций европейской культуры Средиземноморья, поэта классической гармонии и уравновешенности. С выходом в свет в 1974 г. очередного сборника стихов поэта «Господин Когито» стало более очевидным, что его автор — мастер поэтической притчи, параболы, обобщения. Он откликается на современные события, стремится, по его словам, «бороться за лучшее моральное устройство: с по-

мощью смешной вещи — писания стихов — я стараюсь защищать важное в моем понимании дело (...) Я знаю, что не смогу быть избавителем своего народа или хотя бы своих соседей по дому — но я должен поступать так, будто это возможно»<sup>86</sup>.

Из всех книг Херберта «Господин Когито» имела наибольший успех. Поэт становится моральным авторитетом для демократической оппозиции, ибо предложенные им «приключения мыслящего человека» (по выражению одного из критиков), утверждавшие непреклонность, верность своим убеждениям, соответствовали умонастроению широких кругов общества. Это новое качество поэзии Херберта получило развитие в следующей книге его стихов — «Рапорт из осажденного города» (1983, издана в Париже), название которой в те годы в Польше — годы военного положения — имело символическое значение.

Херберт ввел в свою поэзию постоянного героя, наделив его значимым именем — Господин Когито (герой одноименной книги и многих позднейших стихотворений). Он использовал известное определение человеческой сущности Декартом: «Cogito, ergo sum» («Мыслю, следовательно, существую»). В то же время, по наблюдению Ст. Бараньчака, Херберт как бы переиначивает слова Декарта: «если я хочу существовать на самом деле — я должен мыслить»<sup>87</sup>.

Господин Когито — сложный образ. С одной стороны, это двойник поэта, который высказывает его мысли, у которого одинаковые с ним вкусы, склонности, привязанности, некоторые факты биографии. С другой — во многих стихотворениях Господин Когито выступает в третьем лице, олицетворяя «рядового» мыслящего интеллигента нашего времени со всеми его слабостями и заблуждениями, что позволяет поэту дистанцироваться от него, часто с помощью иронии, не столько критической, сколько всепонимающей и симпатизирующей герою.

О чем же размышляет Господин Когито? Прежде всего о самом главном для человека — о своем месте в мире и вытекающих отсюда последствиях. Поэт убежден в том, что необходимо постоянно делать выбор в каждую минуту своей жизни, в любой, даже самой неопределенной и даже проигранной ситуации, создающей впечатление ненужности усилий. Необходимо преодолевать сомнения, быть верным самому себе, простым и справедливым моральным заповедям, обретенным человечеством в процессе своего развития. Нравственный максимализм, пронизывающий весь «когитовский» цикл Херберта,

аккумулируется в заключительном стихотворении книги «Господин Когито» — «Послание Господина Когито» — одним из наиболее впечатляющих стихотворений польской поэзии:

Иди до темной границы как те что шли до тебя  
за своей последней наградой золотым руном небытия  
иди не склонив головы средь тех что на коленях  
средь повернувшихся спиной и повергнутых во прах  
ты уцелел не для того чтобы жить  
времени мало нужно дать пример  
будь мужествен когда подводит разум  
будь мужествен ведь только это в счет  
(...)  
иди только так будешь принят в череду черепов  
в гряде твоих предков: Гильгамеша Гектора Роланда  
защитников царства без границ и города пепелищ  
Будь верен Иди

(ПЕРЕВОД В. БРИТАНИШКОГО)

Большое влияние на неоклассическое течение оказало творчество Ч. Милоша. Книги Милоша с трудом проникали в Польшу, но, конечно, были известны поэтам и истинным ценителям поэзии. В самой Польше легально Милоша начали издавать лишь с 1980 г. Публикация его книг явилась значительным событием в литературной жизни страны и имела большое значение для развития польской поэзии. Публикации охватили все поэтическое творчество и эссеистику Милоша, в том числе книги последних лет — сборники стихов «Город без имени» (1969), «Где восходит солнце и куда садится» (1974), «Гимн жемчужине» (1981), «Необъятная земля» (1984), «Хроника» (1987), «Дальние окрестности» (1987), а также сборники эссе на литературные, философские, общекультурные и политические темы «Земля Ульро» (1977), «Сад наук» (1979), интеллектуальный дневник «Год охотника» (1990) и др.

Широким культурным контекстом, связью с лучшими образцами мировой поэзии разных эпох, поисками простоты и гармонии стиха поэзия Милоша была близка неоклассикам. В то же время в его поэзию вливаются живительные соки польского романтизма, придающие классической прозрачности его стиха и реалистической конкретности образа тревожный, иррациональный, иногда провидческий оттенок. Наиболее от-

четливо, пожалуй, Милош сформулировал свое поэтическое кредо в стихотворении «Ars poetica?» (сборник «Город без имени»):

Я всегда тосковал по форме более емкой,  
 которая не была бы ни слишком поэзией, ни слишком прозой  
 и позволяла бы объясниться, не обрекая кого-то,  
 автора или читателя на чрезмерные муки.  
 В самом существе поэзии что-то есть неприличное:  
 из нас возникает вещь, а мы и не знали, что она в нас есть,  
 и вот моргаем глазами, как если бы выскочил из нас тигр  
 и стоял на свету, обмахиваясь хвостом.

(ПЕРЕВОД В. БРИТАНИШСКОГО)

Поэзию рождает «некий дух», но поэту важно надеяться, что «ты не злых, а добрых духов медиум». Поэт должен быть на стороне добра и правды, верить в этический смысл поэзии. Человеческий разум, писал Милош в другом стихотворении,

водит нашей рукой — и мы пишем с большой буквы:  
 Правда, Справедливость, — и с маленькой: ложь, зло.  
 Недруг отчаянья, друг надежды,  
 Над тем, что есть, он возвышает — то, что должно быть.  
 Не зная ни эллина, ни иудея, ни раба, ни господина,  
 Он отдаст всем нам во власть общее хозяйство мира.

(«ЗАКЛЯТЬЕ». ПЕРЕВОД А. БАЗИЛЕВСКОГО)

В поэзии Милоша в 70–80-е гг. усиливается и мотив воспоминаний о детстве и юности, проведенных на Виленщине, стремление воскресить в памяти не только пейзаж родной земли, но и ее исторические и культурные приметы. Усиливается и интерес поэта к вопросам философии и религии.

Не без влияния Милоша (а также таких предшественников, как Б. Лесьмян и Л. Стафф) развивается в эти годы философско-религиозная лирика ксендза Яна Твардовского (1915–2006). Твардовский, солдат Армии Крайовой, участник Варшавского восстания, выпускник философского факультета Варшавского университета и духовной семинарии, утвердился в кругу признанных читателей и критикой поэтов своими книгами «Голубые огни» (1980), «Очередь в небо» (1980), «Счет для взрос-

лого» (1980), «Творящий ягоды» (1983), «Сорванные прямо с куста» (1983), «На ослике» (1986) и др. Образ мира, созданный в них поэтом, — это видимый мир природы, сотворенной Богом и преподнесенной в дар человеку. Трудная задача поэзии — познать этот мир в его противоречиях и контрастах, в его борьбе между добром и злом, и адекватно описать этот мир точным поэтическим словом:

Зверей на свете тьма и каждый при семье  
а сколько в небе звезд и листьев на земле  
цветам и ягодам давно потерян счет  
хоть пара мотыльков да путь пересечет  
и зол у нас вполне а горестей вдвойне  
и столько видел пап и клиров белый свет  
и только Бог один как будто его нет

(«ВДОВОЛЬ». ПЕРЕВОД А. ГЕЛЕСКУАА)

Большой общественный интерес вызвала и публикация под собственным именем стихотворений и драм Каролом Войтылой (1920–2004) после избрания его в октябре 1978 г. Папой Римским («Поэзия и драмы», 1980 и другие издания). Ранее К. Войтыла печатался под разными псевдонимами в католическом еженедельнике «Тыгодник Повшехны». Его художественное творчество получает всемирную известность тогда, когда он отходит от него. Критика высоко оценила этические и художественные достоинства религиозно-философской поэзии папы Иоанна Павла II, «приближенной к молитве, будто вбирающей жар души, которая принадлежит не только ему одному, но и его народу»<sup>88</sup>.

Т. Ружевич в 70-е гг. выступал чаще как драматург и прозаик. Лишь в 1979 г., десять лет спустя после предыдущего сборника «Regio» (1969), он выпустил новый сборник стихов «Травматический рассказ». К поэзии Ружевич возвращается в 90-е гг. XX в.

Новые пути в поэзии прокладывал М. Бялошевский. Установка поэта «писать так, как говорится», рассказывать в стихах об обычных проявлениях жизни разговорным языком улицы сближала его стихи с прозой и давала ему основание называть их «полустихами».

Сборники стихов «Отвязаться» (1978), «Ого» (1983, издан посмертно) подтверждают упрочившееся ранее мнение критики о том, что Бялошевский создал свою, оригинальную концепцию современной «антипоэзии», подслушивая, как ломаются

слова и меняется их смысл в разговорной речи, что не лишает их меткости, иронии, парадоксальности обобщений. Погружение в словесную стихию не означает для Бялошевского абсолютно-го отказа от реакции на общественные события. В 1982 г., в гнетущей атмосфере военного положения он не без юмора писал в «Песенке Кити Коти о военном положении»:

военное положение  
 постоянно в движении  
 оно стареет  
 седеет  
 ежедневеет  
 того и гляди  
 всё и везде нам  
 повсёравнеет

(ПЕРЕВОД А. БАЗИЛЕВСКОГО)

В 70-е гг. продолжал активно работать в поэзии (и в еще большей степени в прозе, о которой пойдет речь далее) Т. Новак. В своих поэтических книгах «Псалмы» (1971) и «Новые псалмы» (1978) опыт современного человека, его горести и страдания в неустроенном мире поэт постарался выразить с помощью языка, образных представлений и мифологии (в том числе библейской), присущих традиционной крестьянской культуре. Это, по словам поэта, «песни между свадьбой и могилой, песни жестокие, гротескные» многие из них «напрямую восходят к ситуациям из известных народных песен»<sup>89</sup>. Это песни-псалмы о «чистых водах», «о чесноке и хлебе», о воспоминаниях детства, растениях и птицах, животных и т.д. И вместе с тем о «льняном поле славянской грусти», о неприспособленности человека к существованию в этом мире и его жестоком отношении к самому себе, ко всему окружающему: «*забиты верные животные конь, корова, собака (...) в ладони нож отточенный на цементе колодца топор*» («Псалом в сочельник»).

По признанию Новака, его творчество многим обязано Библии, «Одиссее» и особенно Я. Кохановскому, стихи которого пелись как народные песни. Близка Новаку и поэзия С. Есенина, переводы из которой он опубликовал в двух томах в 1975 г.

Больше десяти поэтических книг издал в эти годы Е. Харасимович. Они очень разнообразны — от миниатюр до больших поэм, от фольклорно-сказочных бытовых и пейзажных

зарисовок до аналитического осмысления эпизодов польской истории, от рифмованных стихов до верлибра. В его стихах часто появляется образ дома (сборник «Знаки над домом», 1971, и др.), имеющий несколько значений. Это и место рождения и детства (родное Прикарпатье), и выстраиваемый дом собственной поэзии, и метафора национальной, исторической, культурной родословной польского народа.

До середины 70-х гг. (сборники «Бар на прудах», 1972; «Травник или Стихи для всех», 1972; «Польская веранда», 1973) в широкий тематический круг поэзии Харасимовича входят многие явления природы и культуры, региональные карпатские и «столичные» краковские традиции — то, что определяло направленность и предшествующего его творчества.

Подпоясавшись лесом  
еду лениво в телеге лет  
моя мода рубаха неба  
распахнутая просторно  
на дожди и морозы

(«Моды», из книги «Травник».

ПЕРЕВОД Н. АСТАФЬЕВОЙ)

Начиная с тома «Времена барокко» (1975) Харасимович углубляется в польскую историю (книги «Охота с соколом», 1977, «Чуднов», 1979, и др.), останавливаясь на тех ее моментах, которые свидетельствуют о силе польского духа и оружия. Об этом говорит, например, само название сборника «Чуднов»: под Чудновом на Украине в 1660 г. польское войско нанесло поражение московской армии В. Шереметева.

В сборниках стихов С. Гроховяка «Охота на тетеревов» (1972) и «Бильярд» (1975) экспрессивность антиэстетической программы («турпизм») его предшествующей поэзии уступает место поискам гармонии в природе и человеке, реабилитации возвышенности и пафосности лирики.

Большую популярность среди молодежи в конце 70-х гг. и особенно после самоубийства в 1979 г. получило творчество Э. Стахуры. Стахура писал стихи, прозу, песни («Песенки», 1973), которые сам пел под гитару, переводил испанских и французских поэтов. Он стал для молодежи притягательным примером бунта против общества. «Подлинный хиппи в стране реального социализма»<sup>90</sup>, по выражению Я. Блоньского, Стахура

вел бродячий образ жизни, много странствовал по Польше, часто без гроша за душой, побывал также в Мексике, во Франции и других странах. В странничестве Стахура искал свободу. Он восхищался всем сущим — людьми, природой, «дорогой» и одновременно остро ощущал трагичность жизни. В 70-е гг. Стахура опубликовал несколько книг лирической прозы — «Топориада, или Зима лесных людей» (1971), «Всё является поэзией. Повесть-река» (1975), лирические монологи «Ся» (1977), предсмертную поэму «Письмо к оставшимся» (1979).

«Всё является поэзией», — заявлял Стахура и оставался поэтом в своей прозе. В его произведениях переполняющее рассказчика чувство единения с людьми, желание им добра, восхищение природой часто не уместаются в рамках обычного повествования и выплескиваются в непосредственных лирических обращениях к читателю. «Кристалльно чистая лирическая струя»<sup>91</sup> определяет движение романа «Топориада, или Зима лесных людей». Его герой — молодой человек, приехавший в глухой лесной угол подзаработать на рубке леса, чтобы затем вернуться к своей любимой. Его отношение к жизни философско-поэтическое: весь окружающий мир — природы, вещей и людей — вызывает в нем искреннее лирическое волнение. Все вокруг необычайно важно и «замечательно» — люди, лес и неудержимый поток времени, интенсивно воспринимаемый героем: «Прошли три дня. Три с половиной. Замечательный Четверг, замечательная Пятница, замечательная Суббота и половина замечательного Воскресенья». «Топориада» — это и песнь о любви героя к женщине, которая занимает в его лирическом монологе главное место и которой он дал поэтическое имя Ветка Яблони.

Кумиром молодежи был и Рафал Воячек (1945–1971), также покончивший с собой. Воячек издал сборники стихов «Сезон» (1969) и «Другая сказка» (1970), последующие же вышли после его смерти — «Которого не было» (1972), «Неоконченный крестовый поход» (1972), «Собрание стихотворений» (1976). Беспощадная искренность поэта, стремящегося познать себя, свои психологические глубины, бунт против ощущаемой им враждебности окружающего мира, людей, культуры и вместе с тем скрытое тяготение к ним — вот круг мотивов, характерных для поэзии Воячека.

В 70–80-е гг. продолжали активно работать и внесли важные оттенки в многоцветную палитру поэзии такие поэты, как

В. Ворошильский, выпустивший в 1970 г. сборник рефлексивной лирики «Гибель видов», а затем вынужденный печататься нелегально («Ты есть и другие стихи», 1977); Э. Брыль, издавший несколько поэтических книг, в том числе в подполье; Тадеуш Кубяк (1924–1979); Уршуля Козёл (р. 1931), Мариан Гжещак (р. 1934) и многие другие.

Важное значение для развития поэзии, да и всей литературы, имела деятельность представителей нового поколения поэтов, чьи дебюты состоялись в конце 60-х гг. На рубеже 60-х и 70-х гг. они инициировали в литературе дискуссии, в которых оживленно обсуждался вопрос о правдивости литературы и ее моральной восприимчивости. Они родились и выросли в послевоенной Польше, не испытали страданий военных лет и потому входили в литературу, ощущая себя поколением без истории и без биографии.

Мы не слышали выстрелов.

Вместо истории была гимнастика, —

писала поэтесса Эва Липская (р. 1945) в стихотворении «А мы бежали...» («Четвертая книга стихов», 1974). Правда, прошло совсем немного времени и это поколение приобрело свою биографию. В 1976 г. Э. Липская отмечала: «Мы уже получили свою порцию истории — разные политические потрясения и события, которые сформировали наше сознание. И сегодня я бы не сказала, что мы завидуем тем, кто в *высоких инурованных сапогах* прошел через войну»<sup>92</sup> (выделена строка из стихотворения Липской «Мы», сборник «Стихи», 1976).

Если для предшествующего поколения — поколения «Вспулчестности» общим переживанием явились события октября 1956 г., новое поколение приобрело общий интеллектуально-эмоциональный опыт в мартовские дни 1968 и декабрьские 1970 г.

В конце 60-х — начале 70-х гг. в разных городах страны существовало множество поэтических групп, провозгласивших новые эстетические критерии. Они издавали поэтические альманахи и сборники стихов, устраивали поэтические турниры и литературные конкурсы, симпозиумы, авторские вечера и т.п. Наиболее известными были группы «Форум поэтов», «Гибриды» (1966–1971, Варшава), «Прубы» (1964–1968, Познань), «Агора» (1965–1973, Вроцлав), краковские «Тераз» (1968–1975) и

«Тылич» (1969–1976), «Ту и тераз» (1970–1975, Щецин). Так называемая «Новая волна» в польской культуре затронула не только поэзию. Появились новые имена в живописи (Дуда-Грач, Э. Курылюк) и графике (Млечко, Краузе, Чечот и др.). В кино пришли новые режиссеры — Кшиштоф Занусси, Кшиштоф Кеслёвский, Агнешка Холланд, Феликс Фальк, Януш Киёвский и др. Созданные ими фильмы получили название «кино морального беспокойства», которые, как и поэзия «Новой волны», воссоздавали специфическую атмосферу усталости и безнадёжности в польском обществе начала 70-х гг.

Одним из признанных поэтических лидеров «Новой волны» стал поэт и критик Станислав Бараньчак (р.1945). В своих литературно-критических книгах «Недоверчивые и самонадеянные» (1971), «Ирония и гармония» (1973) Бараньчак делал ставку на «лингвистическую» поэзию, «недоверчивую к языку», и отмежевывался от поэзии «неоклассиков», считая ее манерной и эпигонской. Бараньчак придал «лингвистической» поэзии новую направленность — он показал политическую, идеологическую подкладку извращения истинного значения слова. В своих стихах, начиная с первых поэтических книг «Коррекция лица» (1968), «Единым дыханием» (1970), «Утерянный дневник» (1972), Бараньчак программно демаскирует ложь и упрощения в языке, особенно в языке средств массовой информации. Очередной, четвертый том его стихов «Искусственное дыхание» (1974) появился во «втором круге обращения». Мысль о лживости официального языка непосредственно выражена в одном из стихотворений сборника:

Говорить языком, в котором слово «безопасность»  
пробуждает ужас, слово «правда» является  
названием газеты, слова «свобода» и  
«демократия» подчинены по службе  
генералу полиции;  
как случилось, что мы начали  
играть в это? В игрушки слов? В эти каламбуры,  
оговорки, перевороты смысла,  
в эту лингвистическую поэзию?

(«N.N. НАЧИНАЕТ ЗАДАВАТЬ СЕБЕ ВОПРОСЫ»)

В 1974 г. цензура на пять лет запретила публиковать Бараньчака (все же он печатался под псевдонимом Барбара Ставичек

в католическом еженедельнике «Тыгодник Повшехны»). В 1976 г. он был одним из организаторов КОРа и нелегального журнала «Запис», в связи с чем был лишен работы в Познаньском университете. В начале 1981 г. ему удалось уехать в США, где его ждала кафедра польской литературы в Гарвардском университете. Последующие сборники стихов Бараньчака выходили либо в Польше — «Триптих из бетона, усталости и снега» (1980), либо за рубежом — «Атлантида и другие стихи» (Лондон, 1986), «Открытка из этого мира» (Париж, 1988). Нелегально в Польше были изданы переводы Бараньчака из русской поэзии — «Поздние стихи О. Мандельштама» (1979), «Стихи и поэмы И. Бродского» (1979). Много и успешно Бараньчак переводил также английских и американских поэтов (Шекспира, Джона Донна, Дилана Томаса, Эдуарда Каммингса и др.).

Близкую Бараньчаку поэтическую программу сформулировали его ровесники, лидеры группы «Тераз» («Теперь»), поэты Юлиан Корнхаузер (р. 1946) и Адам Загаевский (р. 1945) в своих статьях, собранных в книге «Непредставленный мир» (1974). Это был своего рода программный манифест, содержащий резкую критику современной поэзии за ее эстетизм, бегство от действительности, нежелание видеть общественные конфликты. Свою программу они стремились воплотить в поэтическом творчестве, издав сборники стихов: А. Загаевский — «Коммюнике» (1972), «Мясные магазины» (1975), «Поехать во Львов» (1985), «Полотно» (1990); Ю. Корнхаузер — «Будет праздник и для лентяев» (1972), «На заводах мы притворяемся грустными революционерами» (1973), «Пожиратели картошки» (1978), «Чрезвычайное положение» (1978), «Принципиальные трудности» (1979).

Говоря о программе «Новой волны», разумеется, надо иметь в виду, что с течением времени пути поэтов, стартовавших с близких позиций, расходятся. Остается в прошлом общая программа, расширяются поэтические горизонты, обретается ярко выраженный индивидуальный облик.

Уже в первых книгах стихов проявилось своеобразие таланта Э. Липской, которая сформировалась вне поэтических групп. Она дебютировала в 1967 г. томиком «Стихи». Следующие ее поэтические книги выходили в 1970, 1972, 1974, 1978 гг. лишь с указанием их очередности: «Вторая книга стихов», «Третья книга стихов» и т.д. Затем она издала сборники стихов «Живая смерть» (1979), «Речь идет не о смерти, а о белом

шнурочке» (1982), «Камера хранения темноты» (1985), «Зона ограниченного постоя» (1989). Смерть, дом, мир глазами детей — вот излюбленные мотивы поэзии Э. Липской. Ее поэзию пронизывают катастрофические настроения, неустроенность и неуверенность в жизни («*Даже рак в моей ткани неуверен в завтрашнем дне*»). Уверенным можно быть лишь в смерти, которая в стихах Э. Липской парадоксально выступает спасительницей от жизненных катаклизмов:

Не спасли меня катастрофы,  
Хотя переезжали меня поезда и автомобили  
(...)  
Ничто меня не спасло.  
Живу.

(«УЧИТЬ СМЕРТИ»,  
СВ. «ПЯТАЯ КНИГА СТИХОВ», 1978)

К поэтам «Новой волны» можно также отнести Кшиштофа Карасека (р. 1937), автора сборников «Час ястребов» (1970), «Дрозд и другие стихи» (1972), «Частная история человечества» (1979); Рышарда Крыницкого (р. 1943), издавшего «Акт рождения» (1969), «Коллективный организм» (1975), «Растет наша жизнь» (1978, Париж), «Не поддавшиеся небытию» (1989), и многих других поэтов. Программные лозунги «Новой волны»: искренность, непосредственность и правдивость, обращение к широкому кругу читателей и в связи с этим к языку этого круга — далеко не всегда находили адекватное воплощение в художественной практике. Но поэты «Новой волны» дали сигнал о противоречиях и конфликтах между общественной ситуацией и образом, который создала о ней пропаганда, а также между личной и общественной моралью.

В то же время некоторые молодые поэты этого же поколения, не соглашаясь с программой «Новой волны», подчеркивали свою связь с неоклассическим течением в поэзии. К ним относятся, например, автор нескольких поэтических книг и активно действовавший в 70-е гг. литературный критик Михал Спрუსиньский (1940–1981), поэт, прозаик и критик Богдан Задура (р. 1945) — автор стихотворных сборников «В пейзаже из амфор» (1968), «Морское путешествие» (1971), «Прощание с Остендом» (1974), «Малые музеи» (1977), «Высадка на сушу» (1983) и др.

В середине 70-х гг. состоялись многочисленные дебюты представителей следующего поколения поэтов, названного в критике «поколением-76». В 1974–1978 гг. было издано 140 первых поэтических сборников. Многие из дебютантов вскоре выделились из общего потока, обрели свое лицо, издали немало книг — Юзеф Баран (р. 1947), Эва Филипчук (р. 1951), Томаш Яструн (р. 1950), Бронислав Май (р. 1953), Антони Павляк (р.1953), Ян Полковский (р. 1953) и др.

Проблематику поэзии периода в целом известный критик Э. Бальцежан обозначил как «язык, память культуры, этика, воображение, биология, политика и религия»<sup>93</sup>. Границы между разными поэтическими течениями (моралисты, «лингвисты», неоклассики, поэты «свободного воображения»), установленные критикой в 60-е гг., в значительной степени потеряли свой смысл.

Следует также иметь в виду, что в 80-е гг. в стихах — откликах многих поэтов на введение военного положения резко усиливается публицистическое начало. Эмоциональный протест против насилия содержится в стихотворениях, изданных за рубежом либо в нелегальных издательствах в стране, З. Херберта, С. Бараньчака, А. Загаевского, Я.М. Рымкевича, А. Мендзыжецкого, Ю. Корнхаузера, В. Ворошильского, Э. Липской и др. В. Ворошильский, несколько молодых поэтов были интернированы либо вынуждены скрываться. Этот опыт нашел отражение в их поэзии — В. Ворошильский «Зеркало. Дневник интернирования» (1983); Т. Яструн «На перекрестке Европы и Азии» (1982); «Белый дуг» (1983); Я. Полковский «Огонь» (1983); А. Павляк «Военный черновик» (1983) и т.д.

**Проза.** В прозе 70–80-х гг. прослеживаются не столько новые тенденции, сколько продолжение и обогащение тематических и стилевых линий, прочерченных в 60-е гг. Расширяются контакты писателей с мировой литературой XX в., постепенно размываются искусственные границы между литературой в стране и в эмиграции. В 70-е гг. в литературу входит много молодых писателей. Например, только в 1974–1978 гг. дебютировали первыми книгами 182 прозаика, а еще 38 опубликовали свои вторые книги. Несмотря на это, достижения в прозе этого периода (как впрочем и в поэзии, и в драматургии) связаны главным образом не с новыми именами, а с новыми произведениями уже известных писателей — Е. Анджеевского, Т. Конвицкого, Я. Ивашкевича, А. Кусьневича, В. Терлецкого,

И. Неверли, К. Брандыса, Т. Новака, В. Мысливского, С. Лема и др. Примечательной новостью, начиная с 1981 г., стала так называемая «литература военного положения», хотя в ней и не появилось сколько-нибудь значительных произведений (о ней еще пойдет речь).

Именно в произведениях известных писателей проявилась одна из важных тенденций литературного процесса, объединяющая многие проблемно-тематические и жанрово-стилевые поиски польских писателей. Ее можно определить как художественный анализ тех событий в польской истории, которые сформировали день сегодняшний, как поиски истоков и корней современной общественной жизни. Эти поиски связаны и с осмыслением корней собственного творчества, с подведением некоторых итогов в прозе писателей старшего и среднего поколений, с приходом поры творческой зрелости для многих писателей.

В новеллистике Я. Ивашкевича 70-х гг. вновь поражает присущая писателю глубина психологизма, внимание к трудноуловимым состояниям и движениям души человека. Умудренность старости, память о прошлом, которая уходит из жизни вместе с ее носителем, апология жизни, которая вступила в фазу умирания и с которой надо достойно проститься, — мотивы и последних стихов Ивашкевича, и его рассказов.

Глубоко философичны рассказы сборника «Сады» (1974). В рассказе-воспоминании о днях юности «Сны»\*, написанном в характерной для Ивашкевича элегической тональности с завораживающим музыкальным ритмом фразы, внешне все очень просто. Его героиня Лиза прощается с родным домом накануне отъезда в имение своего мужа. Этот обыденный факт приобретает в рассказе множество значений, он вызывает драматическую напряженность в отношениях юношей, Лизиных друзей, в их сердцах грусть расставания и предчувствие непоправимой утраты. Совершается неосознанное, неясное еще самим героям грустное расставание с полудетской влюбленностью, расставание Лизы с привычной жизнью, расставание больного Стася — с самой жизнью, расставание всех героев — с уходящей юностью.

В той же манере написан и рассказ «Сады». По словам самого писателя (в кратком предисловии к рассказу), «это род

\* В русском переводе «Сон-трава» в книге: Я. Ивашкевич. Сон-трава. Рассказы. М., 1980.

композиции, ландшафтов, людей, разговоров, событий — подлинных или возникших в моем воображении (...). Они весьма далеки от точности и значительно больше содержится в них *Dichtung*, нежели *Wahrheit*\*\*»<sup>94</sup>.

Символично название рассказа «Serenite». «Оно означает, — объяснял писатель, — ясность и просветленность в природе и в душе, тишину, успокоение, да, пожалуй, слово „успокоение“ подходит больше всего...»<sup>95</sup>. Герой этого рассказа, восьмидесятилетний поэт, солдат двух мировых войн, гостит у своего друга, французского физика. В парке на берегу озера он пишет письма, воскрешающие его прошлую жизнь — частицу истории его поколения и всего народа. Адресат писем — пани Агата, последняя из его сверстников, оставшаяся в живых. Эту женщину, он когда-то любил, но так и не признался ей в этом...

Лирико-философское видение мира и тончайший психологизм в полной мере присущи и рассказам «Билек» (опубликован в 1979 г.) и «Мартовский день» (опубликован в 1985 г.). В них звучит завораживающая мелодия осени, перекликающаяся с шопеновской музыкой, столь любимой Ивашкевичем. «У мазурок Шопена, — писал он в рассказе „Билек“, — есть одна внутренняя нота, которая придает им очарование осени». Рассказы Ивашкевича — о быстротекущей жизни и неумолимости смерти. Уходит в прошлое мир пана Игнация, героя рассказа «Билек», рвутся последние нити, связывающие его с жизнью: умирает Билек, лошадь, к которой он был привязан, как к человеку, исчезает из дома картина «Купание коней», с которой пан Игнаций многие годы коротал одиночество.

Незаметно появляется философская символика и в рассказе «Мартовский день». Его герой, тринадцатилетний Марчин, радуется проснувшейся от зимнего сна природе, жаворонку в небе, журчанию ручья, неудержимо мчащемуся коню, опьяненному чистым весенним воздухом — радуется жизни. Но и Марчина коснулась полоса тени, ощущение непрочности и скоротечности бытия — в этой солнечный весенний день умирает его дед, единственно близкий ему человек.

Книгой Ивашкевича, подводящей своего рода итог многообразным творческим связям писателя с русской литературой и культурой, является «Петербург» (1975). Воссоздавая облик

\* *Dichtung und Wahrheit* (нем.) — поэзия и правда (название автобиографической книги Гёте).

Петербурга разных исторических эпох, Ивашкевич пишет о нравах и обычаях, архитектуре и живописи, политике и литературе, истории и общественной мысли. Сквозь призму легендарного города на Неве Ивашкевич рассмотрел многие ключевые вопросы русской истории и культуры, их связь с судьбами Польши и поляков. Без «удивительного и волшебного» города, каким является для Ивашкевича Петербург, не было бы, по мысли автора, бесподобного взлета русской литературы в XIX в., великих творений Пушкина, Достоевского, Блока и других русских художников, которые составляют гордость мировой литературы, а также и многих выдающихся произведений польской литературы и искусства. Путешествие Ивашкевича в Петербург совершается в историческом времени, а облик города раскрывается как в размышлениях автора о его истории и в описаниях городских пейзажей, так и — прежде всего — через интерпретацию творчества других писателей, живших в Петербурге и писавших о нем: Радищева, Пушкина, Мицкевича, Достоевского, Блока, Виткевича, поэтов блокадного Ленинграда времен войны. Разные перспективы видения города создают своеобразный «стереоскопический» эффект, целостный образ Петербурга, который сам становится героем повествования и на который проецируются раздумья и переживания автора.

В 70-е гг., наряду с «Петербургом», внушительный цикл эссеистских, художественно-документальных, мемуарных книг Ивашкевича пополнили «Мои путешествия в Польшу» (1977), «Путешествия в Италию» (1977). В них сочетаются элементы исторического и социологического исследований, зарисовки пейзажей и быта, литературно-критические и искусствоведческие наблюдения. В них в полной мере проявились громадный жизненный опыт и эрудиция писателя, знание и понимание людей и проблем культуры, а также характерные черты эссеистики Ивашкевича: свободное обращение с материалом, доверительно-интимное обращение к читателю. Путешествия Ивашкевича по дорогам и городам — это и путешествия по страницам истории и культуры России, Польши, Италии, и путешествия по дорогам памяти. Они полны глубоких обобщений и ассоциаций, мудрых раздумий над человеческим бытием, над жизнью Польши и ее частицей — жизнью самого писателя.

Существенно для «Путешествий» Ивашкевича не только то, что они имеют прямой и переносный смысл. Существенна в них попытка, по словам Ивашкевича, «разговора с читателем

и скромного осуществления дерзкого, заветного моего желания оставить после себя след на польской земле»<sup>96</sup>. «Путешествия» Ивашкевич называл синтезом всего своего творчества. И в «Петербурге», и в «Путешествиях в Италию» Ивашкевич беспрестанно проводит сопоставление культуры иных стран с уникальной культурой своей страны и в то же время чувствует, по его выражению, «нити, соединяющие столь далекие края, поля плодородной Украины, красные поля под Сиеной, бесплодные пески Стависко и розовые равнины западной Сицилии; я почти слышу, как все это звучит одним мягким аккордом. Все это объединено человеческим трудом и моим бедным разумом, который вдруг видит все в одной общей раме»<sup>97</sup>.

С этими книгами Ивашкевича связана волновавшая писателя проблема будущего прозаических жанров. Дальнейшее развитие прозы он видел не только в совершенствовании жанра романа, который считал неисчерпаемым, но и в упрочении позиций «невывышенной» прозы, литературы «человеческого документа» — дневников, воспоминаний, эссе и т.д.

Большие художественные и познавательные возможности такого рода прозы показали выдающиеся «человеческие документы», созданные в эмиграции и ставшие теперь доступными в Польше: В. Гомбрович «Дневники. 1953–1966»; Г. Херлинг-Грудзинский «Дневник, написанный ночью» (1971–1988); Ч. Милош «Порабощенный разум» (1953), «Семейная Европа. Автобиография» (1959), «Видение над заливом Сан-Франциско» (1969), «Земля Ульро» (1977); А. Ват «Мой век» (1977); Ю. Чапский «Суматоха и призраки» (1981); Л. Тырманд «Дневник 1954» (1980); Е. Стемповский «От Бердичева до Рима» (1971); К. Еленьский «Совпадение обстоятельств. О прочитанном и пережитом за 30 лет» (1981) и др.

Одним из главных достоинств этих произведений явился взгляд на польские проблемы с определенной дистанции. Польские комплексы и стереотипы рассмотрены в них на широком, прежде всего общеевропейском историко-культурном фоне, увидены как бы через отражение в зеркале иных культур.

Важной чертой этой прозы, как и произведений такого же плана в самой Польше, была провоцируемая ею в читателе, который испытывает постоянное давление политических мифов и коллективных эмоций, потребность в интеллектуальном раскрепощении, в пробуждении собственного «я» в частице толпы, лишенной индивидуального существования и оболва-

ненной пропагандой. «Дневник» Гомбровича открывается эпатажирующей читателя записью:

«Понедельник. Я.  
Вторник. Я.  
Среда. Я.  
Четверг. Я.»

Цель автора — задеть читателя своим эгоцентризмом, еще раз, на собственном примере показать, что для него, как он писал в «Дневнике» о национальном вопросе, «личность является чем-то гораздо более значимым, чем нация». Национальная проблематика, по Гомбровичу, — это «проблематика коллектива, в то время как я обращаюсь к проблематике личностной»<sup>98</sup>.

Одним из важных «человеческих документов» был «Дневник Варшавского восстания» (1970) М. Бялошевского. Он решительно взламывал устоявшиеся в официальной пропаганде и литературе представления о Варшавском восстании 1944 г., огромной национальной трагедии Польши. Бялошевского интересует не героика событий, а судьбы гражданского населения столицы, гораздо более многочисленного, чем отряды тех, кто выступил с оружием в руках. В описаниях автором своих переживаний того времени — переживаний подростка, стремившегося, как и его окружение, выжить, уцелеть в том аду, в который превратили Варшаву гитлеровцы, систематически, дом за домом уничтожая город (что фиксируется Бялошевским с топографической, можно сказать, точностью), раскрывается не представленная до тех пор в литературе часть правды о Варшавском восстании. Это — ощущение страха, безысходности, обреченности невольных участников страшного действия, неудержимо стремящегося к своему трагическому финалу. Подлинность дневниковых записей и воспоминаний автора, достоверность его переживаний и размышлений, раскрывающих новые черты жизни восставшего города, а также незаурядное мастерство писателя, использовавшего в книге живой разговорный язык варшавской улицы, сделали ее заметным явлением в польской литературе.

После «Дневника Варшавского восстания» Бялошевский издал еще ряд томов прозы — «Доносы действительности» (1973), «Шумы, клейки, нити» (1976), «Инфаркт» (1977), «Рассып» (1980). Он записывал в них наблюдения над мелочами

своей повседневной жизни, свои воспоминания и заботы текущего дня (например, в книге «Инфаркт» описывается пребывание в больнице и санатории после перенесенного инфаркта), обыденные жизненные коллизии, встречи с людьми, разговоры и пересуды. Они передают содержание и ритм жизни «простых» людей, то есть большинства населения, и подчеркивают отстраненность от так называемой «общественной» жизни, которую усиленно навязывала официальная пропаганда. Образ жизни автора и его героев — рядовых обитателей Варшавы писатель виртуозно рисует с помощью неупорядоченного, небрежного, усеченного, но живого языка повседневного человеческого общения. «Я не выбираю языка. Я улавливаю тот, который рядом. Не выбираю и районов города. Я обращаюсь к тому, что пережил сам в последнее время, к тому, что видел в поезде. Или что прочитал...»<sup>99</sup>, — говорил о себе писатель.

В 1972–1974 гг. в журнале «Одра» (книжное издание — 1977) были опубликованы «Беседы с палачом» Казимежа Мочарского (1907–1975). Запись бесед профессионального журналиста, бывшего бойца подпольной Армии Крайовой, который по ложному обвинению сидел в одной тюремной камере с гитлеровским военным преступником, генералом войск СС Юргеном Штроопом, обернулась большим реалистическим документальным романом.

Штрооп руководил ликвидацией восстания в Варшавском гетто весной 1943 г., когда было убито и репрессировано свыше 71 тысячи человек. На примере жизни Штроопа Мочарский постарался ответить на вопрос, какой исторический, психологический, социологический механизм сплотил часть немцев в банду убийц, стремившихся установить свой *Ordnung* во всем мире. Штрооп страшен и зловещ своей обыденностью, монструозной «нормальностью». Он проще, примитивнее многих из своих литературных двойников, которым писатели часто приписывают сложные психологические глубины. Мочарский почти не комментирует высказываний Штроопа, он подводит читателя к самостоятельному выводу о том, что военных преступников типа Штроопа штамповала нацистская машина власти, вбивавшая в сознание ограниченных, тупых и в сущности безвольных исполнителей примитивные и безнравственные идеологические формулы, принципы беспрекословного подчинения власти, преклонения перед силой: «Власть всегда права», «Должен быть порядок», «Приказ есть приказ»,

«Честь — это верность» (фюреру и нацизму), «Война — биологический отсев нации», «В политике нет морали» и т.д. К тому же перед ними открывались неограниченные привилегии и возможности личного обогащения за счет убийств, уничтожения и ограбления целых народов.

Без особого преувеличения можно сказать, что важнейшие художественные достижения в польской прозе 60–80-х гг. связаны с парабеллетристическими (как их называют в польской литературной критике) жанрами — эссе, автобиография, дневник и т.д. Причин потребности в этих жанрах как у самой литературы, так и у ее читателей, у которых они пользуются огромным успехом, много. Их вряд ли можно объяснить только модой или «усталостью от фабулы» (такое объяснение встречается в литературной критике). Скорее всего, дело в поисках писателями новых оснований для развития литературы, которые они ищут в укорененности замыслов своих произведений в собственной биографии, часто весьма подретушированной, мифологизированной, дополненной вымышленными эпизодами. Таким образом достигается необходимая степень обобщения и возведение частного опыта в некий исторический символ.

Границы между жанрами «невымышленной» литературы условны, весьма подвижны и трудноуловимы, особенно между эссе и «человеческими документами», предназначенными для прижизненной публикации. Надо иметь в виду и частое взаимопроникновение элементов сюжетной и документальной прозы.

Такое стирание границ между рассказом и эссе характерно, например, для творчества К. Брандыса еще с 60-х гг. Эта линия была продолжена писателем и в последующих книгах — «Замысел» (1974), «Недействительность» (1978). Брандыс стал литературным героем четырех томов своего дневника «Месяцы» (1978–1987), в котором запечатлены размышления писателя о политических и культурных событиях в стране с конца 70-х гг., побудивших его присоединиться к демократической оппозиции коммунистическому режиму, а также воспоминания о личной жизни.

Показательно признание писателя: «У меня внутреннее сопротивление написанию романа, поэтому я охотнее пишу о себе самом. О том, что я пережил, и о том, что происходит. Мне кажется, что сегодня именно «Я» писателя более связывает его с читающей публикой, которую интересуют дневники и для которой автор становится литературным героем»<sup>100</sup>.

Дневник писателя является несущей конструкцией романа Е. Анджеевского «Месиво» (о нем еще пойдет речь). Важным документом эпохи являются и книги-дневники писателя «Изо дня в день. Литературный дневник 1972–1979» (книжное издание 1988), «Игра с тенью» (1987).

Автобиография положена в основу многих значительных произведений: Т. Ружевича «Приготовление к авторскому вечеру» (1971); М. Кунцевич «Фантомы» (1971), «Натура» (1975) и «Диапозитивы» (1985); А. Кусьневича «Смесь нравов» (1985); А. Рудницкого «Краковское предместье на десерт» (1986) многих других.

И. Неверли в книге «Остатки от пиршества богов» (1986, нелегальное издательство «Нова») припомнил красочные эпизоды своего детства и юности, которые он провел в России в переломные для нее революционные годы (попав в Россию в 1915 г., Неверли бежал в Польшу в 1924 г., спасаясь от ссылки на Соловки). Эпизоды эти — из жизни будущего писателя в Симбирске, Пензе, Киеве — вписаны в большой контекст истории русской революции, последствия которой драматическим, а то и трагическим образом сказались на судьбах сотен миллионов людей.

Автобиографический характер имеет и книга Неверли «Беседа в саду 5 августа» (1978) — в день, когда в 1942 г. директор детского дома, врач и педагог Януш Корчак со своими воспитанниками погиб в гитлеровском лагере смерти. Книга и посвящена воспоминаниям о Корчаке, с которым Неверли работал в 1936–1939 гг.

В конце своего жизненного пути И. Неверли издал роман «Сопка голубого сна» (1986). Это красочная история жизни польского революционера, сосланного в 1906 г. в Сибирь на четыре года каторги и вечное поселение (и вернувшегося в Польшу в 1923 г.). Ссылный поляк проявляет необычайную твердость духа, становится первоклассным охотником, настоящим хозяином сибирской тайги, обретает уважение окружающих, любовь, верных друзей и главное — духовную независимость.

Дальнейшие тома воспоминаний из цикла «Полвека» в 1978–1987 гг. опубликовал Е. Путрамент. В них содержится много любопытных (хотя и субъективно трактуемых) фактов, деталей, анекдотов из «коридоров власти» и Союза польских писателей. Можно назвать также «Мемуары» (1976) М. Хороманьского; «Другие сферы» (1979) Х. Ворцеля; двухтомный

«Дневник моих книг» (1978 и 1983) Р. Братного и книги многих других писателей.

Большой читательский успех имел «Дневник» З. Налковской. В 1970 г. была издана его часть — «Дневник военных лет». Дневник Налковской ближе всего к автобиографическому роману, тема которого — человеческая судьба в годы военных испытаний — раскрывается в мыслях, чувствах, поступках писательницы — законодательницы мод в предвоенных варшавских салонах, в годы оккупации вынужденной зарабатывать на хлеб, продавая папиросы в табачной лавке, стареющей женщины, нелегко переживающей свои личные неудачи. Но прежде всего человека, принадлежащего своему народу, готового разделить с ним любую судьбу, остро чувствующего народную трагедию, на фоне которой бледнеют личные горести.

В дни ежедневных массовых казней на улицах Варшавы, тотальной ликвидации восставшего гетто, расстрела Варшавского восстания 1944 г., в трудные годы лишений, отупляющего физического труда, неоднократных поисков жилища продолжался интенсивный духовный труд писательницы. От одиночества, от разочарования в человечестве она искала спасения, искала непреходящих гуманистических ценностей в свершениях человеческого разума, запечатленных в научных и философских трудах, в художественной литературе. Как самый дорогой экспонат своего «маленького музея жизни» она переносит с собой во время вынужденных переселений полку с любимыми книгами — французских философов и моралистов XVII–XVIII вв., Достоевского и др. «Уже четыре года, — записала Налковская 14.X.1943 г., — я не слышу радио, не вижу театра или кино, не участвую в жизни какого-либо коллектива. Нет собраний, докладов, нет еженедельников или ежемесячников, выходит лишь одна газета на польском языке. Жизнь проходит в слухах, нашептанных новостях, повседневных ужасах и страхах. В этой тишине, в молчании действительности книга приобретает огромное значение...»<sup>101</sup>.

Дневник был для Налковской не только средством «удержания мчащейся и навсегда исчезающей жизни» и не только складом наблюдений и размышлений, которые вошли в ее будущие послевоенные книги, но и возможностью «найти себя». Приводимые в дневнике факты, портреты людей, зарисовки и их моральная оценка создают целостную картину духовной жизни высокоинтеллектуальной и нравственной личности.

Всего в 1975–2001 гг. было издано шесть томов «Дневника» З. Налковской, охватывающих жизненный и творческий путь писательницы с 1899 по 1954 г.

Особо следует сказать об автобиографических произведениях Т. Конвицкого: «Календарь и клепсида» (1976), «Восходы и заходы луны» (1982), «Новы Свят и окрестности» (1986), «Вечерние зори» (1991), «Памфлет на себя» (1995). Именно в них наиболее рельефно проявились особенности того направления в современной польской прозе, которое польский критик Р. Ныч определил как «ильвическое» (от латинского *silva gerum* — дословно: лес вещей). Оно восходит к старопольским семейным книгам, в которых время от времени записывались домашние события, расходы, заметки о соседях, погоде, природе и др.

Современные «ильвы» ускользают от точных жанровых определений, они существуют в гибридных, дезинтегрированных формах, в них подчеркнут скорее процесс написания, а не его итоги, в них переплетаются высокое и мелочное, надежды и сомнения, предчувствия и прогнозы, правда и выдумка — в целом создающие индивидуальную форму отношений человека с миром.

О своих намерениях Конвицкий говорил так: «Теперь имеется большой спрос на литературу факта. Для моего творчества таким фактом являюсь я сам, и в то же время оно в целом является формой бегства. Бегства в конструкцию, в абстрагированный мир. При всем том я страшный обманщик. Я лишь притворяюсь, что я — этот „факт“, поскольку спрос на факт висит в воздухе»<sup>102</sup>. Свою книгу «Календарь и клепсида» Т. Конвицкий называл «лже-дневником» и «автобиографическим апокрифом».

Конвицкий родился в Новой Вилейке, учился в Вильно в гимназии, в 1944–1945 гг. был в партизанском отряде Армии Крайовой, действовавшим на территории Виленщины и Белоруссии. Эти жизненные обстоятельства во многом определили тип его художественного сознания, сформировавшегося как на стыке разноликих национальных языков и соответствующих им национальных образов мира, так и на стыке времен: безвозвратно уходящего в прошлое быта польских «кресов» (бывших восточных окраин Польши) и наступления нового их бытия в составе советских республик.

Этнический, религиозный, культурный конгломерат региона стал для Конвицкого «малой родиной», воспоминания о

которой образуют магнетическое ядро многих, если не большинства, его произведений. Эти произведения характеризует, по словам самого писателя, «настойчивый поиск смысла в собственной биографии, поиск гармонии, порядка»<sup>103</sup>. В разных своих произведениях писатель создает варианты одной и той же биографии, символической биографии своего поколения, утратившего идиллическую Аркадию детства.

Над сознанием Конвицкого тяготеет жестокий опыт военных лет, ставший уделом молодых воинов Армии Крайовой, дезориентированных ходом истории и вошедших в жизнь с ощущением личного поражения. К этому присоединяется чувство враждебности современной польской жизни, лишенной подлинной свободы, воспринимаемой в полусне, в гротескной оболочке, противопоставленной чувственно-конкретным картинам прошлого, которые наполнены символическими значениями.

Прошлое, молодость — вот куда устремляются мысль и мечтой писатель и его герои — в мир, в котором, кажется, существовали еще общепринятые нормы морали, человечности, справедливости. Помещенные в иное пространство писатель и его герои теряют точку опоры, теряют свою этническую и культурную идентичность.

На примере автобиографических произведений Конвицкого хорошо просматривается такая важная структурная особенность современной польской литературы «человеческого документа», как его подчеркнутая обращенность к адресату, к читателю. А также поставленная автором задача «разыгрывания» в тексте подлинных или вымышленных фактов своей биографии и воспоминаний о них.

Польский исследователь Малгожата Черминьская справедливо считает, что поворот польской мемуаристики от ранее присущих ей форм «свидетельства» и «интроспекции» к игре с читателем, к вызову, брошенному читателю, впервые осуществлен В. Гомбровичем. Его «Дневник» в сущности являет собой «растянутое на десятилетия письмо, обращенное к современникам и потомкам»<sup>104</sup>. «Вызов», по мнению М. Черминьской, отличается от «свидетельства» и «интроспекции» прежде всего тем, что вместо соотношения «я — мир» или «я — я» ставит на первом плане соотношение «я — ты».

Разумеется, мысль об адресате всегда присутствовала в «человеческом документе»: нередко в нем появлялось и прямое

обращение к адресату. Однако Гомбрович был первым писателем в польской литературе, который принципиально ввел адресат в структуру текста.

Стратегия игры с читателем, допускающая мистификации и провокации, осуществленная Гомбровичем в «Дневнике», оказала влияние на многих польских авторов. Это относится к дневникам Конвицкого, Анджеевского, Херлинга-Грудзиньского, К. Брандыса и других писателей. Стремление к соучастию в процессе авторских размышлений читателя привело не только к возрождению «сильвических» форм, но и к смене традиционного адресата: происходит поворот от элитарного читателя к массовому. «Я целиком из вас», — писал Конвицкий в «Календаре и клепсидре», обращаясь к читателям<sup>105</sup>. «Я похож на всех вас, умных и глупых, великих и малых, святых и грешников»<sup>106</sup>, — продолжал он в «Новом Свете и окрестностях».

«Человеческий документ», а также эссе, в которых возникают взятые из жизни (или сконструированные) образцы человеческого поведения, моральные ситуации, а авторы открыто размышляют об истории, искусстве, литературе, о диалектике исторических и обыденных фактов, играют в польском литературном процессе 70–90-х гг. XX в. авангардную роль. Накапливаются в них изобразительные «мощности» для возвращения на новом витке к литературе вымысла, ибо вымысел, видимо, все-таки является самой оптимальной и высшей формой художественной интерпретации, поскольку способен представить одновременно необходимую для приближения к истине множественность точек зрения на мир и человека.

Не случайно поэтому обращение Конвицкого, наряду с автобиографической прозой, к жанру романа. Ряд его романов связан местом действия с излюбленной писателем Виленщиной — «Хроника любовных событий» (1974), «Подземные реки, подземные птицы» (1984, подпольное издание), «Бохинь» (1987).

Конвицкий говорил о романе «Бохинь»: «Это доведенная до крайности мистификация, мифологизация Виленщины. После нее я могу начать писать только о Силезии (...). Поэтому я прощаюсь с Литвой»<sup>107</sup>. Действие романа происходит в Богом забытой литовско-белорусской деревеньке в 70-е гг. XIX в., десять лет спустя после национально-освободительного восстания 1863 г., в «грустное время, унылую эпоху, безнадежную минуту бесстрастной истории». В скромной усадьбе Бохинь

хозяйствует Михал Конвицкий — участник восстания, подвергшийся царским репрессиям (у него конфисковано имение). Вместе с ним живет его дочь красавица Хелена (романная бабушка писателя Тадеуша Конвицкого), которая мечется между отцом и женихом — графом Плятером, владельцем усадьбы Бохинь. Неожиданно в ее жизнь вторгается еврей Илья Ши́ра, тоже бывший участник восстания, бежавший из сибирской ссылки и долго скитавшийся по миру. Невозможная по понятиям обитателей Бохини и ее окрестностей любовь между благородной шляхтянкой и евреем, казалось, побеждает все препятствия. Но отец Хелены, узнав о беременности дочери, убивает Илью. Играя со своей гипотетической генеалогией, писатель перебрасывает мостик от, казалось бы, далекой эпохи в XX век, поближе к современности. Он наделяет некоторых персонажей всем известными фамилиями: жандарма с рябоватым лицом, ищущим в округе заговорщиков, зовут Виссарион Иосифович Джугашвили; Илья служил кучером в Симбирске у школьного инспектора Ильи Николаевича Ульянова, отца весьма милого ребенка Володи; появляются в романе восьмилетний мальчик Пилсудский и некий лесной демон — убийца «с черными усиками» Шикльгубер. Тем самым подчеркивается игровая, мифотворческая сторона романа. «Бохинь» — очередной, вряд ли законченный (несмотря на уверения писателя) этап болезненного расставания с мифом Виленщины как недостижимой Аркадии. Конвицкий использовал в романе свой опыт эссеиста: в нем рассеяны высказывания писателя по поводу создания своего произведения и прямые обращения к читателю, экспонирующие личность создателя романа.

В прозе Конвицкого сформировался и другой тип романа на современную тему. В 1977 г. в нелегальном издательстве «Нова» был опубликован его роман «Польский комплекс» (лишь через десять лет он вышел в государственном издательстве), а в 1979 г. в Лондоне увидел свет роман Конвицкого «Малый апокалипсис» (в Польше в 1979–1988 гг. было восемь нелегальных изданий романа).

В этих романах писатель препарирует состояние психики польского общества середины 70-х гг., комплексы и стереотипы, владеющие умами, используя не только излюбленную им ироническую интонацию, но и карикатуру, гротеск, сюрреалистические средства. Полууправдоподобная фабула в романах имеет переносный, «параболический» смысл. В «Польском комплекс-

се» действие происходит в очереди перед ювелирным магазином за золотыми кольцами советского производства. Тадеуш Конвицкий, главный герой романа, встречается с целым рядом лиц, представляющих различные слои населения — и различные комплексы, порожденные драматической историей страны и ее сегодняшней подчиненностью «старшему брату». Это, в первую очередь, комплекс свободы и суверенности, комплекс «невидимой неволи». В его культивировании повинно само общество, ибо, по словам размышляющего героя-повествователя, «наш режим в состоянии агонии поддерживаем мы сами».

В «Малом апокалипсисе» к писателю Тадеушу К. однажды утром приходят два представителя оппозиции с предложением «устроить вечером самосожжение перед зданием ЦК партии», где как раз начинается очередной съезд партии, чтобы разбудить в обществе чувство протеста против режима. Тадеушу К. не удается отвертеться и целый день он кружит по городу в поисках бензина. Перед читателем открывается гротескная панорама Варшавы. Словно в кошмарном сне герою видятся разрушенные дома, какие-то митинги и демонстрации, сцена затяжного поцелуя польского и советского секретарей братских компартий, отряды милиции, тайные и явные агенты, следящие за всеми и каждым. Конвицкий высмеивает и бессмысленный ритуал, исполняемый властями, и общество, безвольно принимающее установившиеся отношения, и продажную, поглупевшую, склонную к фразе и патетическим жестам интеллигенцию, как проправительственную, так и оппозиционную.

Значительных произведений, посвященных жизни современной Польши, в 70–80-е гг. появилось немного. Одна из очевидных причин этого — невозможность сказать правду из-за вмешательства цензуры. Именно поэтому около десяти лет в государственном издательстве нельзя было опубликовать современный роман Е. Анджеевского «Месиво», который увидел свет лишь в 1979 г. в подпольном издательстве «Нова», а в 1982 г. с купюрами и в официальном издательстве.

Анджеевский стремился осуществить давнюю мечту критики: написать большой роман о современном обществе, хотя в итоге его роман — о невозможности целостного изображения современных процессов. «Месиво» — роман сложной конструкции. Исходным замыслом писателя было описать свадьбу известного актера с дочерью высокопоставленного чиновника, тоже актрисой. Свадьба (а также банкет, прием) — традицион-

ный для польской литературы прием, который позволяет свести в одном месте в одно время представителей разных общественных слоев, подслушать их мысли и разговоры — и обращение к нему необыкновенно расширяло контекст, в котором читатель неизбежно осмыслял эту историю.

Но Анджеевский описывает свадьбу, которая не состоялась. Поэтому в первой части романа повествование ведется в сослагательном наклонении. Во второй части представлены герои романа, их прошлое, их взаимные связи, в третьей выясняются причины, по которым свадьба не состоялась. Интегральной частью романа являются дневниковые записи писателя, которые он вел, завершая роман в 1970 г. В дневнике «ревизуется» уже написанный текст, рисуются нереализованные проекты сюжета, набрасывается черновик возможных диалогов героев и в то же время передается мрачная атмосфера общественной жизни тех лет: арест группы молодежи за распространение эмигрантской печати, смерть писателя Павла Ясеницы, оболганного самим Гомулкой, и т.д.

Важной частью «Месива» является и биографический словарь персонажей романа. Их биографии дают представление о многовариантных, но всегда драматичных польских судьбах на протяжении нескольких десятков лет.

Главный герой романа писатель Адам Нагурский, который олицетворяет мир культуры, противопоставленный в романе миру политики, ответственному за дезинтеграцию людей, отравленное общественное сознание, продажность художников. Представители этих миров должны были соединиться в общем торжестве — свадьбе. Но свадьбы нет и не может быть. И хотя между двумя мирами существуют многие взаимные связи, подлинные партнерские отношения невозможны. У этих групп разные родословные, разные судьбы, разные комплексы и несущественные надежды.

Адам Нагурский — один из немногих персонажей, пользующийся уважением и симпатией своего окружения. Он — второе «я» Е. Анджеевского. Как и у автора романа, его новые произведения не издаются, власти интригуют против него, молодой читатель к нему равнодушен. Присутствует в романе, как уже говорилось, и первое «я», сам писатель Е. Анджеевский. Жизненная драма автора и его персонажа отражает осознаваемое ими психическое, моральное, интеллектуальное крошево польской общественной жизни конца 60-х г.

«Месиво» — многозначное название. Это не только определение польской жизни, но и определение романной формы, или, точнее, бесформенности романа. Шедевра, приходит к выводу сам писатель, из романа не получилось и не могло получиться: «Как может из этого морального месива возникнуть большое искусство?».

К современной польской действительности Анджеевский обратился и в повести «Апелляция», вышедшей в Польше в 1983 г. (ранее была опубликована в Париже в 1969 г.). В ней пациент клиники для нервнобольных, бывший милиционер и директор госхоза, пишет письмо-жалобу на имя первого секретаря ПОРП. Слепо выполнявший все самые нелепые указания властей, он в конце концов сломался психически и теперь жалуется на преследование его со стороны тридцати тысяч агентов и некоего электронного мозга. И в этой трагифарсовой повести Анджеевский прибегает к приему удостоверения описываемой ситуации: к повести приложен дневник писателя, который также лежал в этой клинике, где и познакомился с прототипом своего рассказа.

В значительно большем масштабе использовал мотив психоза на историко-политической почве Ежи Кшиштонь (1931–1982) в объемной, на тысячу страниц трилогии «Безумие» (1979). Ее герой, сорокалетний журналист Кшиштоф, репортер польского радио, рассказывает об истории своей болезни, о пребывании в психиатрической лечебнице и выздоровлении. «Привязанный к мачте» (так называется второй том трилогии) больничной койки герой совершает свою одиссею, как он называет историю своей болезни. Мир мучительных видений, агрессивно атакующих больной мозг, помноженный на безумие окружающих товарищей по несчастью, впечатляюще воспроизведен в романе. Путешествие Кшиштофа по разным отделениям больницы, из палаты для тяжелобольных, привязанных ремнями к койкам, через другие палаты, где постепенно меняются методы лечения, а также его свободно изливающийся поток сознания, в котором мелькают разнообразные факты, события и люди из польской и мировой истории, представлены в романе как путешествие по кругам ада, с самого его дна ко все более высоким сферам сознания и ориентации во времени и пространстве.

«Безумие» — это не только достоверное описание истории психической болезни героя, но и основательно продуманная

история болезни польского общества и болезни человеческой цивилизации вообще. «Ради Бога, от чего ты собираешься меня лечить? Разве вылечишь действительность? Все то, что происходит вокруг меня? Разве у твоего коновала есть для этого таблетки?» — обращается герой к жене еще до помещения в больницу. В его болезненных видениях концентрируются разнообразные события польской политической истории, возникают ее герои из разного исторического времени, сцены войны, драмы послевоенной жизни, традиционные польские мифы и стереотипы, восходящие к эпохе романтизма, а также грозные приметы современной цивилизации, все «эти реакторы, спектрометры, спектрографы, акселераторы, синхротроны, компьютеры...».

Тенденция к осознанию «польских судеб» в XX в., к осмыслению недавней польской истории проявилась не только в столь своеобразных произведениях, как «Месиво» Анджеевского или «Безумие» Кшиштопя. В 70-е гг. появилось немало масштабных эпических полотен, преследующих эту цель. Однако они по большей части не удалась их авторам.

В 1970 г. вышел в свет последний незавершенный роман М. Домбровской «Приключения мыслящего человека». В дневнике писательницы, приложенном к роману, содержится любопытное признание: «Форма романа мне опротивела — другой выдумать не могу, никому не перепрыгнуть через себя». В этом высказывании Домбровской отразились поиски ею формы, наиболее адекватной грандиозному замыслу создать эпопею польской жизни XX в. Но оно, как и сам роман, свидетельствует и о попытке отхода польской прозы от традиционной эпике. Домбровская, стремясь, по ее словам, «выскользнуть из старой эпической шкуры», широко использует в романе подлинные материалы и документы: письма, дневники, опубликованные ранее воспоминания, печать периода гитлеровской оккупации и т.д. Иногда она их перерабатывает, но часто просто «вклеивает» в роман документы в подлинном виде. Однако Домбровской не удалось достичь ни целостности видения польской истории XX в., ни подлинности в изображении отдельных событий (например, Варшавского восстания 1944 г., трактуемого в духе официальной идеологии тех лет).

Большой интерес читателей и критики вызвал, однако, не роман М. Домбровской, а ее «Дневник» за 1914–1965 гг., изданный в пяти томах в 1988 г. (более полное издание в семи

томах — 1996–2000 гг.). Страницы «Дневника» рисуют впечатляющую картину трудной идейной и эмоциональной жизни писательницы и времени, в котором ей довелось жить.

В ином ключе, но тоже с использованием нетрадиционных решений, приемов «литературы факта» попытался показать судьбу человека как вместилище истории Польши XX в. Е. Брошкевич в романе «Десять заповедей» (в двух частях: «Долго и счастливо», 1970; «Не прелюбодействуй, не укради», 1971).

Герою этого романа с символическим именем Ян Лях довелось побывать во множестве переплетов. Роман складывается из «напылов» воспоминаний героя, составляющих в целом занимательный рассказ — автобиографию. В одиссее героя романа, как в сказочном зеркале, отражается «польская судьба», крутые повороты национальной истории XX в. (не случайно Ян Лях — ровесник века, год рождения 1900), разнообразные потрясения, драмы и трагедии, явившиеся уделом поляков. Объединенные в судьбе одного героя, они приобретают большой символический смысл, ибо герой буквально и в огне не горит, и в воде не тонет, и, главное, сохраняет веру и «упрямую, постоянно оживающую надежду» на осуществление мечты свободной и достойной жизни для всех.

В конце 70-х гг. Брошкевич издал двухтомное произведение иного плана — психологический роман «Доктор Твардовский» (1977–1979), в котором реальная жизнь и неправдоподобные, даже фантастические допущения смешаны в еще большей степени. Для характеристики психики современного интеллигента в романе использованы фаустианские мотивы. Его герой, талантливый молодой ученый-историк, добивается выдающихся успехов в разных областях ценой продажи своей души дьяволу, принявшему облик скромного адъюнкта. Зловещие козни современного Мефистофеля довели было героя до безумия и психиатрической больницы. Однако в конечном итоге они терпят крах, ибо в судьбы героев вмешивается повествователь Е.Б., который не позволяет злу одержать верх над добром.

Большинству появившихся в те годы «панорамных» романов-эпопей присущи поверхностность в изображении событий, публицистичность, сглаживание и даже искажение сложных моментов истории. Это относится, например, к двухтомному роману-эпопее (по определению самого автора) Ежи

Есеновского (1919–1992) «Перед другим берегом» (1974) о борьбе поляков на фронтах Второй мировой войны, к вышедшей в 1975 г. трилогии Яна Лысаковского (р. 1926) «Солдаты», «Партизаны», «Ковали», повествующей об участии членов рабочей семьи Ковалей в событиях военных лет и в послевоенной жизни Польши, к роману Яна Пежхалы (1921–2003) «Неопалимая купина» (1972), рассказывающему (как и у Брошкевича) о «ровеснике века», к трехтомному роману Е. Пуграменты «Избранники» («Бегство», 1978; «Возвращение», 1979; «До сих пор», 1983) и т.д.

Выделяется в этом ряду диалогия Халины Аудерской (1904–2000) «Польский шлях» (1974) и «Бабье лето» (1975). В диалогии Аудерской имитируется магнитофонная запись монолога главного героя, полесского крестьянина Шимона Дрозда. Мобилизованный в польскую дивизию имени Т. Костюшко на территории СССР, он участвует в боевых действиях, а после войны поселяется на возвращенных Польше Западных землях.

В 1980 г. Аудерская издала двухтомный роман «Меч Сирены», посвященный героизму жителей Варшавы в годы войны и в дни Варшавского восстания 1944 г.; в 1983 г. — исторический роман «Дракон в гербе: Королева Бона» — о правлении польских королей Зыгмунта Старого и Зыгмунта Августа в XVI в.

Для большинства романов, повествующих о недавнем прошлом, характерен широкий тематический и хронологический охват, но центральное место в них занимают события второй мировой войны, борьба польского народа с немецким фашизмом как важнейший фактор, определивший послевоенное развитие страны и повлиявший на формирование общественного сознания. При этом обращает на себя внимание большое разнообразие художественных средств, используемых писателями. Диалогия Е. Брошкевича, например, построена как воспоминания главного героя, свободно оперирующего временем, а сам образ героя откровенно условен и символичен; Х. Аудерская использует как бы «протокольную запись» рассказа своего героя; у других авторов встречается «всезнающий» повествователь — у Е. Есеновского, Я. Лысаковского, у Леона Вантулы (1928–2005) в романе «Тишина после колокольного звона» (1973) об освобождении Силезии от гитлеровцев в последние годы войны и т.д.

С темой войны связан и успех книги Е. С. Ставиньского «Записки молодого варшавянина в день рождения» (1977), важной

в разнообразном творчестве известного писателя и киносценариста. После ряда книг сатирической и даже сюрреалистической направленности на темы современного быта (романы «Не заходя в порты», 1970; «Дневник путешествия по трем морям и одному океану», 1973; сборник рассказов «И будет у него дом», 1976) писатель вернулся к герою своих прежних произведений, представителю поколения, встретившего войну в свои неполные двадцать лет.

«Записки молодого варшавянина» — роман, стилизованный под дневник. Он рассказывает о четырех днях из жизни героя, днях его рождения, совпадающих с важными событиями в жизни польского народа (канун мюнхенской сделки в 1938 г., сдача Варшавы в 1939 г., гитлеровский террор в 1943 г., агония Варшавского восстания в 1944 г.).

Несмотря на все поражения и неудачи, выпавшие на его долю, герой сохраняет человеческое достоинство. Подобного героя мы встречаем и в романе Ставиньского «13 дней из жизни пенсионера» (1982), в котором картины польской жизни в 1979 г. сочетаются с ретроспективными сценами лет гитлеровской оккупации Польши.

О своей деятельности в польском кино (и шире — в польской культуре) Ставиньский красочно рассказал в двух томах воспоминаний «Блокнот сценариста» (1979 и 1983 гг.).

Примером использования беллетристами опыта документальной литературы является роман Т. Холуя «Личность» (1974). Судьба главного героя романа Вацлава Потурецкого, учителя и поэта, организатора подпольной группы патриотов левых убеждений, отражает реальную судьбу известного литературного критика марксистской ориентации Игнация Фика, погибшего в 1942 г. в застенках гестапо. Дело не только в использовании писателем фактов из жизни И. Фика, а в принципиальном обращении автора к приемам «литературы факта». Холуй создал роман «документальный» по видимости, состоящий из монтажа вымышленных документов — отрывков из воспоминаний, дневников, статей и даже стихотворений героев, выписок из архивных дел и хроник, научных исследований историков и других «источников».

Внимание читателей привлек и роман Вацлава Билиньского (1921–1999) «Конец каникулам» (1979), основное действие которого происходит накануне гитлеровского вторжения в Польшу — в августе 1939 г. и лишь в эпилоге звучат первые выстрелы

и падают первые убитые. В судьбе молодого учителя немецкого языка, мечтавшего написать книгу об Э.Т.А. Гофмане и погибшего от немецкой пули, отражается участь многих поляков, захваченных врасплох фашистской агрессией.

К редко встречаемой теме — переживаниям молодого поляка, родившегося в немецкой Силезии и призванного на службу в вермахт в годы Второй мировой войны — обратился Януш Красиньский (р. 1928) в романе «Сын Валленрода» (1980).

Лишь в 1986 г. в подпольном издательстве «Маргинес» был издан роман писателя-эмигранта Влодзимежа Одоевского (р. 1930) «Все завезет, заметет...» (впервые издан в Париже в 1973 г.). В романе — на примере вражды двух семей — даны потрясающие картины польско-украинского взаимного уничтожения в 1943–1944 гг. на Подолье. Трагическая страница истории военных лет становится символом крушения жизненных основ — взаимопонимания между людьми.

Важное место в прозе о военных годах заняла тема массового уничтожения еврейского населения в Польше, судьба которого как бы конденсировала трагизм человеческого существования во время войны.

В романе Богдана Войдовского (1930–1994) «Хлеб, брошенный мертвым» (1971) запечатлена жизнь и гибель Варшавского гетто в 1940–1942 гг. В его основе — факты из биографии писателя, который сам прошел через гетто и который назвал свою книгу (во вступлении к роману) «обрывком свидетельства». Рассказ ведется от имени десяти-двенадцатилетнего мальчика Давида Фреме, который вспоминает отдельные эпизоды, детали, разговоры, поступки людей. Герой — свидетель смертей, болезней, голода, самоубийств, проституции, предательств, стремления выжить любой ценой. Девальвации моральных ценностей противостоит отец Давида, который добровольно присоединяется к своей жене, обреченной на смерть. Самому Давиду удалось бежать и укрыться на «арийской» стороне.

Тема гетто была продолжена Войдовским в сборниках рассказов «Маленький человек, немая птичка, клетка и мир» (1975) и «Кривые пути» (1987), один из рассказов которого — «Старый доктор» — посвящен Янушу Корчаку.

Грусть о навсегда утраченном мире, своеобразном мире еврейского быта и еврейской культуры в Польше, который был стерт с лица земли войной, определяет тональность большинства произведений Ю. Стрыйковского. «Я ставлю памятники

тому народу, который вдруг исчез, народу, который участвовал в создании всего того, что есть на этой земле... Это имеет значение для целостного понимания развития польской культуры»<sup>108</sup>, — говорил о своем творчестве писатель.

Лучший, пожалуй, роман Стрыйковского — «Austeria» («Корчма», 1966; в 1982 г. по этому роману Е. Кавалерович снял известный фильм под тем же названием). В корчме небольшого галицийского местечка близ русской границы в день начала Первой мировой войны евреи в ожидании казачьих погромов обсуждают возможность бегства и спасения. Но не от их решения зависит их судьба. Центральная фигура романа — старый корчмарь Таг в диалоге с местным ксендзом формулирует главную мысль романа о невозможности победить зло, о безжалостности судьбы и истории к человеку, жизнь которого — высшая ценность в мире.

Герой романа «Сон Азрила» (1975), достигший в жизни успеха и богатства, возвращается в родное еврейское местечко, которое он когда-то покинул. Возвращается, чтобы убедиться, что прежний мир исчез, как исчезли и люди, его творившие. Умирает старый раввин, погибает под колесами паровоза и сам герой.

Иной характер имеет роман «Пришелец из Нарбоны» (1978). Это тоже роман о трагической судьбе евреев, но из времени испанской инквизиции XV в., которая изничтожала еврейскую общину. Евреи поднимались на вооруженную борьбу. Стрыйковский не случайно посвятил роман «Повстанцам Варшавского гетто» — аналогии с современной историей евреев в Польше очевидны.

Роман «Большой страх» (1979) — с выразительным названием — посвящен событиям во Львове в 1939–1941 гг., времени массовых арестов и депортации за Урал представителей польской интеллигенции, в том числе, не в последнюю очередь, еврейского происхождения.

В «библейской» трилогии «Ответ» (1982), «Царь Давид жив!» (1984), «Иуда Маккавей» (1986) героями являются Моисей, Давид и Иуда Маккавей, которые олицетворяют, однако, всех защитников и исповедников добра, противостоящих гонениям со стороны несправедного зла. В романе «Эхо» (1988) Стрыйковский продолжил нить романа «Голоса из темноты» (1956), описывая процессы ассимиляции и эмиграции евреев, порождающие индивидуальные драмы и приводящие к окончательной утрате некогда существовавшего мира.

В поэтике Стрыйковского выделяются два элемента: диалог и внимание автора к детали, которой он придает обобщающее и символическое значение. Об этом сам писатель говорил так: «Диалог заменяет у меня почти все — и действие, и характеристику персонажей, и внутренний монолог. Диалог выполняет все функции, необходимые в прозе»<sup>109</sup>; «Деталь должна быть синтезом»<sup>110</sup>.

«Писателем умерших», «стражником огромного кладбища» назвал себя Генрик Гринберг (р. 1936), автор многих произведений, посвященных Холокосту, перипетиям жизни польских евреев в до- и послевоенной Польше и в эмиграции. Проза и поэзия Гринберга, вынужденного эмигрировать в США в 1967 г., публиковались за рубежом, а с 1987 г. и в Польше (сборники рассказов «Кадиш», 1987; «Семейные очерки», 1990, и др.).

В творчестве многих других писателей также часто встречается еврейская тема: в романах Анджея Щиперского (1924–2000) «Начало» (Париж, 1986, в Польше 1989), Марии Нуровской (р. 1944) «Постскриптум» (1989) и «Письма любви» (1991), Я.М. Рымкевича «Um schlagplatz» (1988, нелегальное издание), в высоко оцененных критикой произведениях дебютантов 80-х гг. — романах Павла Хюлле (р. 1957) «Вайзер Давидек» (1987) и Петра Шевца (р. 1961) «Уничтожение» (1987) и т.д.

А. Рудницкий в сборнике лирических этюдов-воспоминаний «Краковское предместье на десерт» (1986) наряду с размышлениями о современниках, коллегах по литературному цеху и о самом себе вновь обратился к трагедии еврейского народа, к судьбам погибших и уцелевших, к безвестным и знаменитым, как, например, лауреат Нобелевской премии Исаак Башевис Зингер. Этот мотив присутствует и в книгах А. Рудницкого «Народная забава» (1979), «Всегда играющий театр» (1987) — об известной актрисе и руководителе еврейского театра в Варшаве Изе Каминьской.

Эта же тема нашла отражение в воспоминаниях Ю. Хэна «Новолипки» (1991), в автобиографии А. Сандауэра «Я был» (1991, издана посмертно). Мировую известность получила книга Ханны Крааль (р. 1937) «Успеть перед господом Богом» (1977) — ее беседы — выстроенные с большим чувством композиции — с единственным оставшимся в живых членом руководства Варшавского гетто кардиохирургом Марекком Эдельманом, который и в те годы, и после войны спасал человеческие жизни. Без всякого пафоса рассказывает Эдельман о восстании в гетто, обреченном на поражение.

Польским евреям посвящены и сборник репортажей и очерков Краалль «Гипноз» (1989), и ее роман с элементами «литературы факта» «Жиличка» (вышел в 1985 г. в Париже и в нелегальных польских издательствах).

Не менее обширен круг авторов, обратившихся к более отдаленной польской истории либо к другим историческим сюжетам. В жанре широко понимаемого исторического романа польская проза достигла существенных результатов, при этом многие авторы искусно проводили аналогии между прошлым и настоящим, стремились к параболе, к историческим обобщениям. История становится своеобразным комментарием к современности.

Несколько романов опубликовал в 70–80-е гг. Т. Парницкий — «Тождественность» (1970), «Преображение» (1973), «Выхожу один безоружный» (1976), «Дары из Кордовы» (1981), «Раздвоение личности» (1983) и другие. Как и его прежние сочинения, их можно отнести к исторической фантастике (по определению самого писателя). Например, в романе «Муза дальних странствий» (1970) автор исходит из предположения, что в национально-освободительном восстании 1830 г. победили польские повстанцы. Необычная трактовка писателем истории, открывающей, по его мнению, возможность вариативного толкования событий, осталась прежней, но обогатилась автобиографическими и автотематическими рефлексиями повествователя, подлинность которых, впрочем, тоже ставится под сомнение. Все дальше отходя от фабулы и описания, Парницкий широко использует диалоги и монологи персонажей, их исповеди, воспоминания, записки и письма, в которых они безрезультатно ищут самоопределения.

В 70-е гг. признание читателей и критики завоевывает проза А. Кусьневича. Один из ее центральных мотивов — кризисные явления в европейской культуре XX в. Особое место в ней занимает родной край писателя — Восточная Галиция, принадлежавшая в начале века Австро-Венгрии. Ее крах описывается Кусьневичем во многих романах.

Действие романа «Король обеих Сицилий» (1970) происходит в разных уголках Австро-Венгерской империи в один день и в тот час, когда убийство эрцгерцога Фердинанда в Сараево послужило сигналом к началу Первой мировой войны. Убийство эрцгерцога, убийство молодой цыганки в местечке на румынской границе, любовь одного из героев к своей сестре —

линии повествования, предвещающие гибель империи, застывшей в летаргическом состоянии, а вместе с ней — отмирание целой эпохи, ее культуры, нравов и обычаев.

Минувший мир воскрешает писатель и в романе «Зоны» (1971). Первая часть романа переносит читателя в страну детства героя, на польско-украинскую окраину габсбургской империи, где в мирно сосуществующих национальных сферах общежития и культуры зарождаются взаимное отчуждение и ненависть. В последующих частях романа описывается дальнейшая судьба главного героя, вплетенная в исторические события. В романе не выдерживается хронологическая последовательность этих событий, на первом плане — психологическое время, последовательность, в которой те или иные события воскрешаются в памяти повествователя.

Представление о проблематике этого цикла романов Кусневича и художественной манере писателя может дать один из лучших его романов — «Урок мертвого языка» (1977, экранизирован в 1979 г. режиссером Янушем Маевским). В нем мысль о распаде, увядании в годы Первой мировой войны эстетствующей интеллигенции, потерявшей ощущение реальности окружающего мира и социальные и нравственные ориентиры, воплощена не только и не столько в судьбе, сколько в анализе и самоанализе извращенного и изощренного сознания главного героя.

Действие романа (если можно говорить о действии в романе, в котором почти ничего не происходит, а о предшествующих событиях в жизни героя читатель узнает из его мысленных обращений к прошлому) относится к лету-осени 1918 г., к концу войны — и к концу определенной эпохи. В захолустном местечке Австро-Венгрии умирает от туберкулеза молодой поручик австрийской армии Альфред Кекеритц, присланный сюда для надзора за расположенным неподалеку лагерем русских военнопленных. История умирания чахоточного Кекеритца вместе с отжившей свой век империей Габсбургов — так можно определить фабулу романа. Но его содержание неизмеримо богаче.

Писателю удалось создать психологически убедительный тип возвышенного эстета и вместе с тем мародера и убийцы. Кекеритц — рафинированный ценитель изящных искусств, меломан, любитель поэзии, собиратель икон, гравюр и литографий, хрусталя, старинного фарфора и статуэток, которые он вылавливает из военного моря грязи и крови, не гнушаясь прибегать к вымогательству и насилию. В основе его поступков ле-

жит убеждение в том, что принадлежащим к касте избранных, к касте аристократов духа «все дозволено».

Кекеритц равнодушен к чужой смерти, даже к убийству. А главное для него — смерть должна быть эстетически оформлена и доставлять ни с чем не сравнимое эстетическое переживание. Созерцая через оптический прицел карабина прекрасное телосложение военнопленного юноши, который, по-видимому, бежал из лагеря, и испытывая сладострастное желание, он совершает выстрел.

Интерпретация образа Кекеритца осложнена тем, что параллельно с аморальными поступками героя и его (не сразу очевидной) философией культа силы и красоты для избранных в романе раскрывается разнообразный мир тонких ощущений, переживаний и рефлексий героя, стоически относящегося к близкой собственной смерти. Но именно этим Кекеритц, в конечном итоге, еще более страшен. Он как бы оправдывает себя тем, что он убивает не в силу каких-то присущих ему темных инстинктов, жажды крови и тому подобных примитивных побуждений. Его ощущения сублимируются в интеллектуальной сфере, им движет сознательное желание эстетически пережить наяву мифологическое предание. Он живет не столько в реальном, сколько в иллюзорном мире эстетского индивидуализма, перекладывая свои поступки на язык декадентского мифологизма, как бы освобождаясь тем самым от всякой за них ответственности.

Особое место в болезненном воображении Кекеритца занимает образ Дианы Эфесской, с фарфоровой фигуркой которой он неразлучен. Диана Эфесская — олицетворение богини не только плодородия и охоты, но и смерти, поэтому она так волнует сознание Кекеритца. В Диану, преследующую Актеона в согласии с древним мифом, и перевоплощается Кекеритц, когда совершает убийство прекрасного юноши-беглеца.

Роман Кусьневича об умирании определенного типа личности и породившей его эпохи является в то же время романом-предостережением перед уже неоднократно предпринимавшимися попытками воскрешения «мертвого» языка.

В романе «Состояние невесомости» (1973) воображение героя, бредящего на больничной койке после инфаркта, возникает видение прошлого Польши: разделы Польши, восстание Т. Костюшко, наполеоновские походы. В этих событиях действует и герой-повествователь, «пришелец» из XX в. Такое

фантастическое допущение помогает писателю показать многогранный облик трудной, противоречивой истории Польши, в которой были и шляхетские раздоры, погубившие страну, патриотизм и угодничество, просвещенность и гуманизм многих представителей шляхты и их жестокость в расправе с украинскими крестьянами-«бунтовщиками», козни пруссаков и т.д. — все то, что определило в конечном итоге судьбу страны, за которую надо нести ответственность.

От исторической проблематики Кузьневич отошел в романе «Третье царство» (1975). Его действие происходит в 1969 г., открывшем полетом американских астронавтов на Луну путь в новое, космическое царство, а в центре его — конфликт поколений, конфликт между немецким адвокатом, бывшим коммунистом и узником Дахау, ныне защищающим в суде бывших фашистов, и его сыном, радикальным леваком. Бесшабашное стремление к установлению равенства и справедливости, показывает Кузьневич, как правило перерождается в принуждение и насилие.

Роман «Витраж» (1980) складывается из отдельных сцен и картин, запечатлевших Францию времен гражданской войны в Испании и первых лет Второй мировой войны. Его герой, писатель Морис де Лионкур, выходец из среды французских и польских аристократов, ищет в истории и в искусстве ответ на вопрос о своем месте, месте художника в водовороте политических событий современности. Поиски эти безрезультатны, ибо попытки «не принимать ни в чем участия», признать частицу правды за каждой из сторон, выбрать «меньшее зло» оборачиваются, как это он сам понимает, потаканием большому злу, неверием в человечество, творческим бессилием.

Две последние книги Кузьневича стилизованы под воспоминания. В книге «Смесь обычаев» (1985), написанной в жанре гавенды, рассказчик, за которым угадывается сам писатель, воскрешает в памяти свое детство перед Первой мировой войной, годы учения в межвоенной Польше, начало дипломатической карьеры, совпавшее с началом Второй мировой войны. В книге «Обращение в веру» (1987) в центре воспоминаний рассказчика, обладающего аристократической родословной, — канувшая в лету еврейская среда его родного города в Галиции.

Признанным мастером исторической прозы в 70-е гг. становится В. Терлецкий. На историческом материале он ставит «вечные», непреходящие вопросы человеческого бытия, которые

каждый раз преломляются в данной исторической ситуации. Внимание к детали, отсутствие многословных характеристик и описаний, бесстрастный тон повествования, подчеркнутая роль диалога создают в произведениях Терлецкого специфическую насыщенную эмоциональную атмосферу, втягивающую читателя, заставляющую его вместе с героями сопереживать происходящее, осмысливать и оценивать события и поступки. О главном в художественном почерке Терлецкого можно сказать, что писатель насыщает историю психологией, а психология его героев исторически обусловлена и морально окрашена.

Терлецкий стремится сломать устоявшиеся стереотипы, мешающие постичь сложную правду истории и современности. «Наше общественное сознание, — писал он, — в большой мере формирует легенда. Мы думаем об истории легендами, в создании которых участвовала проза и XIX в., и начала нынешнего. Нужно проверить эти легенды, еще раз взглянуть на прошлое рассудительно и объективно»<sup>111</sup>.

В обширном творчестве Терлецкого выделяются два цикла произведений: о польском национально-освободительном восстании 1863 г. и о первом десятилетии XX века, времени нарастания национального и социального протеста на польских землях. Вслед за первым романом из цикла о 1863 г. — «Заговор» (1966) о последних днях жизни одного из руководителей восстания Стефана Бобровского, который погиб на дуэли, подстроенной его политическими противниками, в 1970 г. выходит роман «Две головы птицы». Героем этого романа является последний начальник повстанцев в Варшаве Александр Вашковский. Попав в руки царских жандармов, он поддается изощренным доводам следователей о бессмысленности сопротивления поляков российским властям и выдает им тайну повстанческой кассы.

Из нескольких новелл, образующих целое, складывается роман «Возвращение из Царского Села» (1973), посвященный неоднозначной фигуре противника восстания маркиза Александра Велепольского, который был в годы январского восстания 1863 г. главой правительства Королевства Польского. Идейным оппонентом Велепольского в романе выступает писатель Юзеф Игнацы Крашевский (биография Крашевского послужила основой для более позднего романа Терлецкого «Тернии и лавр», 1989). Действуют в романе «Возвращение из Царского Села» и другие исторические лица — граф Замой-

ский, русский наместник в Королевстве Польском генерал Людерс и другие. И в этом романе, и в изданном десятью годами позже «Причитании» (1984) (о попытке группы заговорщиков после поражения восстания создать тайное национальное правительство) центральные проблемы — это механизм осуществления власти, насилие, измена, жертвенность, мужество. Терлецкий писал о своих произведениях, посвященных январскому восстанию: «При их написании я не думал о том, чтобы напоминать факты. Я думал о верности и измене. Без исторического контекста вопросы, которые я пытался поставить, теряют всякий смысл»<sup>112</sup>.

Большинство произведений Терлецкого строится как расследование — не столько криминальной истории, которая лежит в основе сюжета, сколько истинных побуждений к тем или иным действиям и поступкам героев. Расследование это не всегда дает результат, ибо мотивы поступков бывают весьма неоднозначны и неочевидны как для героев, так и для автора.

В «Черном романе» (1974) расследуется история убийства русским офицером известной варшавской актрисы. Эта история действительно произошла в конце XIX в. в Польше (и была темой рассказа И. Бунина), но Терлецкий перенес ее в начало XX в., около 1910 г. Из показаний — горячечного бреда главного героя романа, который вслед за убийством любовницы должен был покончить с собой, но не решился на это, вырисовывается несоединенность двух психологических миров Виктора и Марии, русского и польки.

В начале XX в. происходит и действие романа «Отдохни после бега» (1975). Фабула романа основана на реальном происшествии в известном польском Ясногурском монастыре в Ченстохове. История монаха-убийцы Мацоха (в романе Терлецкого он назван Сикстом) могла бы послужить неплохим материалом для детективного или просто бульварного романа. Налицо все компоненты такого романа: преступная любовь, ревность, убийство, шантаж, кража... У Терлецкого они вроде бы и сохранены, но писателя интересует — в традиции прозы Ф.М. Достоевского, несомненно оказавшего влияние на польского писателя — социально-психологическая и нравственно-философская подоплека внешне банальной истории.

Дело Сикста рассматривается в романе в контексте политической истории Польши начала XX в., когда наступило усиление русификаторской политики царизма. Следствие об убийстве в

монастыре ведет специально приехавший из Петербурга высокий чиновник Иван Федорович, главный герой романа. Его рефлексии и эмоции и являются главным объектом пристального писательского внимания. Автору удалось изображение глубоко многомерного мира личности русского интеллигента.

Ивана Федоровича интересует не сам факт преступления, а правда о человеке, о глубинных внутренних причинах и побуждениях, приведших Сикста к безнравственному поступку (фиктивное замужество любовницы) и к убийству. Невероятная тщательность в изучении внутреннего мира Сикста имеет в романе психологическую мотивировку. Вопросы любви и смерти неудержимо притягивают самого Ивана Федоровича — он несчастлив в любви и неизлечимо болен.

Но болен не только Иван Федорович — болен мир, его окружающий, и герой остро чувствует это. В этом мире невозможно свободное проявление любви, оно опутано сетью условностей и предрассудков, а в стенах монастыря принимает и вовсе уродливые формы. Не любовь привела Сикста к преступлению, наоборот, она возвышает его. К безнравственной сделке, а затем и к убийству его толкнули невозможность нормальным, естественным путем преодолеть религиозные установления, представления о вмешательстве божественной и дьявольской силы в дела человеческие. Иван Федорович осознает и то, что трагедия несчастного Сикста, хотя и опосредованно, связана с системой представляемой им государственной власти, которая имеет лишь одну цель — не допустить каких-либо перемен. Но сам он неспособен к бунту, к действию во имя изменения жизненных устоев, калечащих человеческие чувства и жизни. Герой Терлецкого смертельно устал, и отдохновение все чаще видится ему лишь в смерти, после бесплодного бега жизни.

Из других произведений В. Терлецкого отметим романы «Тень карлика, тень великана» (1983), в котором современный писатель пытается создать драму о последних днях жизни Льва Толстого, но ему это не удается: он не может проникнуться идеей служения обществу, владевшей русским писателем; «Писака» (1984), в котором создан психологический портрет писателя, умершего полвека тому назад, но волновавшие его проблемы, в частности польско-еврейских отношений, актуальны и сегодня; «Лестница Иакова или путешествие» (1988) из истории польско-русских отношений XVIII в., выдержанный в форме авантюрно-просветительского романа с элементами

философской притчи и гротеска; роман «Убей царя» (1992) — о заговоре против Александра I в 1825 г., а также сборники рассказов «Растет лес» (1977), «Три криминальных этюда» (1980) и др.

Незаурядное явление в прозе 70-х гг. и исторический роман В. Залевского «Последний привал» (1979). Это лучшая книга в творчестве известного писателя, до того издавшего в 70-е гг. романы о современной жизни «Солнечное сплетение» (1972) и «Черника» (1975) — о неудачно сложившихся людских судьбах.

В «Последнем привале» писатель по-новому подошел к теме национально-освободительного восстания 1863 г. в сравнении с имеющейся обширной литературой о восстании. В романе на материале польской истории поставлены такие морально-философские проблемы, которые актуальны и для последующих поколений поляков, вплоть до сегодняшнего дня, которые во многом могут объяснить генеалогию национального польского самосознания. Герой романа молодой шляхтич-повстанец Петр накануне окончательного поражения восстания тайком возвращается в родной дом. В лесах еще действуют последние повстанческие отряды, но гибель их предрешена. Вокруг горят усадьбы и деревни, подожженные пьяными казаками-карателями, над многими семьями нависла угроза конфискации имущества и ссылки в Сибирь; свирепствует эпидемия тифа, на деревьях висят повешенные повстанцы...

В родном доме его принимают радостно и взволнованно, казалось бы, с открытым сердцем, но постепенно выясняется, что повстанец в сущности мешает с трудом налаженному быту обитателей усадьбы, которые благополучно, хотя и не без лишений, просуществовали трудное время и стремятся продержаться и дальше. К тому же его семья, хотя и чтит в нем героя, вовсе не разделяет его убеждений, впрочем, убеждений двухлетней давности, когда Петр вопреки воле отца ушел из дома в лес. Нынче же и сам Петр на распутье, и ему еще предстоит сделать выбор...

Накануне восстания Петр исповедовал идеологию действия, которое «не только уничтожит русскую неволю, но и поднимет оружие против несправедливости, нищеты и унижения народа».

Действительность оказалась совсем иной. Польский крестьянин не поддержал шляхетского восстания. В болезненных

воспоминаниях Петра возникают картины не только героизма, но и подлости в лагере повстанцев, кровавые и жестокие сцены: изнасилование женщины, подозреваемой в предательстве, убийство противника восстания старика-аристократа, повешение крестьянина, который много лет служил «в солдатах» в русской армии, бегство предводителя восстания за границу...

Залевский написал роман не столько о восстании, сколько о душевных терзаниях одного из его участников. Петр пытается понять, что же с ним произошло, кто он — герой, борец за правое дело или дезертир, приспособленец. Перед ним открываются две возможности. Одна из них — это перспектива «позитивного» сотрудничества с угнетателями, другая — «романтическая» перспектива продолжения борьбы, заведомо обреченной на поражение. Петр не может и не хочет принять ни одной из них. Хотя восстание обернулось бессмысленной (в данном историческом времени) кровавой трагедией, но он не предал его, а перспектива каждодневной кропотливой борьбы за существование представляется ему не менее бессмысленной, чем романтический бунт. В тифозной горячке героя искушают с разных сторон, ведут спор за его душу реальные люди, видения, его собственные мысли. Моральная дилемма Петра так и остается нерешенной, как остается неясной и дальнейшая судьба героя, но это для писателя не столь важно. Главное, что его герой отвергает обе перспективы, предоставленные ему историей, свое несогласие с существующим порядком вещей. Залевского, как это следует из сложного повествования, насыщенного реальными и сновидческими размышлениями Петра, интересует не описание перипетий героя, а реконструкция процесса его мышления, трагической раздвоенности его сознания, соотносенной с возможностями исторической эпохи.

Исторический роман в письмах «Почтовые вариации» (1972) — одна из лучших книг К. Брандыса. Важные вехи польской истории за двести лет, начиная с 1770 и кончая 1970 годом — Барская конфедерация, восстания Костюшко 1830 и 1863 годов, начало социалистического движения и деятельность царской охранки, переворот Пилсудского в 1926 г., наконец, события марта 1968 г. — освещаются в переписке представителей нескольких поколений семьи Заберских. Мастерски стилизованные в духе соответствующей эпохи письма Заберских сгруппированы попарно, и каждый из пишущих высту-

пают дважды — в роли отца и в роли сына, выступает в двух, кардинально разнящихся между собой стадиях своей жизни. В каждом из поколений индивидуальные характеры и поступки героев зависят от общественно-политических обстоятельств, и в каждом из поколений романтические юношеские порывы сменяются к старости прозаическими житейскими заботами.

В романе «Царские врата» (1975) Анджея Стойовского (р. 1933), автора нескольких романов и повестей из жизни Польши XVIII в., рассматривается история Дмитрия Самозванца, его появления в Польше и похода на Москву, как часть более общего замысла — присоединения России к латинскому миру. По форме роман самообвинительное донесение в инквизиционный суд иезуита, участника и свидетеля событий. Повествователь (а вместе с ним и автор) приходит к пессимистическому выводу о невозможности понять смысл истории и человеческих деяний. «Можно было бы утверждать, что мы поняли, каким образом и почему все происходило — и что происходило. Сначала нам нужно было бы знать все о нас самих. Но если бы мы столько знали, мы были бы самим Богом. Он же в неизмеримой мудрости своей, в милосердии своем избавил нас от этого знания. Мы отворачивали лица, закрывали свои головы, заслоняли глаза перед правдой. И это хорошо»<sup>113</sup>, — заключает свой рассказ иезуит.

Сенсацией стал поздний дебют Эустахия Рыльского (р. 1945) книгой из двух повестей «Станкевич. Возвращение» (1984). В литературу уверенно вошел зрелый писатель со своей проблематикой, со своим нетипичным для польской прозы героем — обрусевшим поляком, со своим ровным, спокойным, «холодным» стилем повествования — в традициях классической польской и русской прозы (И. Бунин, Л. Толстой, Я. Ивашкевич). Значительную часть первой повести, в которой действует полковник царской, а затем белой армии Станкевич, занимает ретроспекция. Восстанавливается биография героя, выходца из польской шляхты. На глазах десятилетнего мальчика в 1864 г. казаки-каратели зарубили его отца, участника польского национально-освободительного восстания. Много лет спустя Станкевич встречает старика-крестьянина, бывшего казака, который убил его отца, и расстреливает его. А наутро, попав в плен к красным, умирает и сам. Похоронили их в одной могиле...

Герой «Возвращения» — тоже царский офицер, Максимилиан Регойский, из семьи, разбогатевшей во время восстания

1863 г. Участник «белого» движения в России, свидетель и участник зверств и убийств, он опустошает свою душу, терпит моральное поражение. Вернувшись в Польшу, он не может найти своего места в жизни — «никуда не возвращаешься, если идешь ниоткуда, а он как раз и прибыл ниоткуда...».

Душевная опустошенность «лишних» людей XX в. — героев Рыльского, выкорчеванных историческими бурями из родной почвы, превратила их в равнодушных циников, опасных, однако, для других людей.

К историческому сюжету, овеянному романтической символикой, обратился и А. Браун в романе «Валленрод» (1990). Название романа восходит к романтической поэме А. Мицкевича «Конрад Валленрод», воспевшей патриотический подвиг литовского юноши, который возглавил Орден крестоносцев — врагов своей родины, чтобы погубить его. В основу романа Брауна положена легендарная судьба Яна Виткевича, который участвовал в молодежном патриотическом кружке, был сослан в Сибирь, сделал в России блестящую дипломатическую карьеру, выполнял важные поручения в Персии и Афганистане. Однако в душе он оставался польским патриотом и всячески стремился столкнуть Россию с Англией, надеясь изменить судьбу своей родины. Виткевич, как и герой романа Брауна, Викторovich, погиб таинственной смертью в Петербурге в 1839 г.

Исторический роман тесно смыкается с исторической эссеистикой, которая продолжала успешно развиваться. Как и прежде, большой популярностью пользовались исторические эссе М. Брандыса. В 70-е гг. он издал огромный цикл «исторических репортажей» под общим названием «Конец мира легкой кавалерии» — «Достойные ветераны» (1972), «Неспокойные годы» (1972), «Революция в Варшаве» (1974), «Уставшие герои» (1976), «Небожественная комедия. Огонь и пепел» (1979). В этом цикле писатель показал жизненные пути поляков, которых судьба привела в гвардейский полк Наполеона. Книги М. Брандыса, основанные на архивных документах, воспоминаниях, письмах, ставят актуальные и сегодня вопросы о генеалогии польской интеллигенции, о поисках ею самоопределения, о мере ее ответственности перед историей.

Заметным явлением в эссеистике стала книга Я. Ю. Щепаньского «Перед неизвестным трибуналом» (1975). В одном из рассказов-эссе сборника обрисована ситуация в оккупированной Варшаве, в которой герой во имя верности долгу — под влия-

янием «Лорда Джима» Дж. Конрада — возвращается на проваленную явку и погибает. Проблема морального выбора занимает писателя и в других эссе: о подвиге ксендза Максимилиана Колбе в гитлеровском концлагере, о банде Мэнсона и др.

«Эмиграция в прошлое», «бегство от современности» — так определяли некоторые критики обращение огромного числа писателей к разным жанрам исторической прозы, к различного рода историческим сюжетам. Действительно, литература современной темы уступает исторической прозе и по количеству, и по глубине раскрытия поднимаемых проблем. Попытка Е. Анджеевского в «Месиве» создать большой современный роман, обернувшаяся признанием невозможности его создания, элементы современной действительности в «панорамных» романах о польской истории XX в., заостренная, часто гротескная критика бездарности правящих страной и распада общественных и межличностных связей (романы Т. Конвицкого и некоторых других писателей) запечатлели лишь отдельные фрагменты многослойной жизни польского общества.

Фрагментами ее зарисовки, прежде всего быта городских низов и провинциальных нравов ограничились и писатели, создавшие в 70–80-е гг. свои произведения в традициях «малого реализма» 60-х гг.: А. Аугустын, А. Твердохлиб, дебютанты 70-х гг. — Филипп Байон (р. 1947), Ян Павел Краснодембский (р. 1947), М. Нуровская и др. Общим для них является внутренне опустошенный герой, его неприспособленность к жизни, растрата духовных сил в будничных распрях и дразгах, а также отсутствие у них стремления к синтезу, к обобщающей метафоре. В то же время такого рода проза прочитывалась и как скептический комментарий к официальной пропаганде успехов.

В этом ряду выделяется собственным видением мира (а также опытом и талантом) М. Новаковский, который, как и в 60-е гг., в своих рассказах воссоздал пестрый мир варшавского предместья: мелких авантюристов и жуликов, завсегдатаев пивнушек и забегаловок, бунтующих против засилья бюрократов и приспособленцев. Со временем тематический круг рассказов М. Новаковского расширяется, в них появляются новые герои — рыбаки, крестьяне, в жизни которых писатель вычленяет экзотические для него стороны (сборники рассказов: «Стилет», 1971; «Закрытая система», 1972; «Смерть черепахи», 1973; «Где дорога на Вальне?», 1974; «Князь тьмы», 1978; «Парень с голубем на голове», 1979; «Кто это сделал?», 1981). В 80-е гг. Новаковский

безжалостно, хотя и несколько прямолинейно, с большой долей сарказма разоблачает цинизм представителей власти («Рапорт о военном положении», 1982; «Гриша, я тебе скажу...», 1986; «Волки приходят со всех сторон», 1987, и др. — все эти книги впервые были изданы в подпольных издательствах либо за границей и лишь в 1990 г. легально в Польше).

Близок Новаковскому Казимеж Орлось (р. 1935). Известность получила его повесть «Чудесный притон» (издана в 1973 г. в Париже и лишь в 1989 г. в Польше) — реалистически-сатирическая зарисовка жизни польской провинции, разоблачающая злоупотребления властью местного партийного начальства.

Ряд писателей — совершенно разных, впрочем, по политическим и эстетическим взглядам и привязанностям — объединяет внимание к внесоциальным, «вечным» этическим проблемам, стремление к анализу человеческой психики с использованием более или менее традиционных реалистических средств художественного изображения: сборники рассказов и повестей Я. Ю. Щепаньского «Риф» (1974), «Кипу» (1978), «Автограф» (1979), «Три красные розы» (1982); К. Филиповича «Что есть в человеке» (1971), «Смерть моего антагониста» (1972), «Когда приходит сильнейший» (1974), «Свет и звук» (1975), «Кот в мокрой траве» (1977), «Концерт f-moll и другие рассказы» (1982) и др.

Центральная проблема всего творчества С. Дыгата — проблема «маски», автоматизма, стереотипов поведения человека — стала главной и в его последнем микроромане «Вокзал в Мюнхене» (1973). В нем повторяются и варьируются главные мотивы романа писателя «Боденское озеро» (1946) и повести «Карнавал» (1968). Плотность изображения достигается здесь смешением временных пластов. Начало действия — конец 60-х — 70-е гг. Герой повести, польский писатель, в ожидании варшавского поезда на мюнхенском вокзале, наблюдая вокзальную суету, вспоминает разные события своей жизни. Ему припоминается флирт тридцатилетней давности с молодой француженкой Леонтиной во время войны, в немецком лагере для интернированных иностранцев в Констанце на Боденском озере. Как и Сюзанна в романе «Боденское озеро», Леонтина в «Вокзале в Мюнхене» экзальтированно влюблена в «страдалицу Польшу», а заодно и в ее представителя, не скупящегося на красивые возвышенно патриотические фразы о «польской судьбе».

Создавая выразительный образ антигероя, Дыгат не только находит новые ракурсы проблемы «маски», психологически достоверно анализирует поведение человека и его реакции на различные явления действительности, но и дает острые сатирические зарисовки негативных явлений этой действительности в Польше 60–70-х гг. Наблюдая на мюнхенском вокзале делегацию польских актеров, участников кинофестиваля, герой размышляет о своих соотечественниках, о своей писательской карьере. Эти размышления написаны в духе лучших традиций польской сатирической и иронической прозы. Через героя-повествователя писатель осуждает карьеризм, конформизм, лицемерие в его окружении, высмеивая в то же время и самого героя — его притворство, неспособность сбросить однажды надетую маску и быть самим собой.

В 80-е гг. завершился творческий путь Б. Чешко. Нравственные ориентиры, поиски которых так характерны для всего творчества писателя, в микроромане «Наводнение» (1975) он находит в мудрости старых рыбаков, живущих в согласии с ритмом постоянно обновляющейся природы. Действие происходит в рыбацком поселке, отрезанном от всего мира наводнением. Повествователь — литератор, случайно оказавшийся в поселке, и его приятели, старые рыбаки — «дядьки», как он их называет, ведут неспешные беседы. Над всем царит неподвижность, вызванная отчасти разливом воды, остановившим всякую деятельность, но также и отливом надежды у героев повести на какие-либо изменения в их жизни.

Герой пытается воспротивиться всеохватывающей пассивности, но его сознание захлестывает, словно разлившаяся вода, волна воспоминаний о своих неудачных попытках изменить жизнь окружающих его людей. И все же герой способен, иронически относясь к убеждениям старожилы поселка в безнадежности бытия, противопоставить их бездеятельность судорожной погоне молодых за материальными благами, культу вещей, неискренности. А некоторые из «дядьков» являются для Чешко образцом и мерой порядочности.

Из подобного типа наблюдений и размышлений над человеческими судьбами, над жизнью природы возникают и рассказы сборника «Колокольчики» (1975), с ярко выраженным личностным, авторским началом. Лишь часть из них (и то в минимальной степени) беллетризована, подкрашена вымышленными ситуациями и диалогами. Свои «колокольчики» —

истории из жизни — Чешко называл гавендами — подражанием устному рассказу. В гавендах Чешко — беседах писателя с читателем большое место занимает тема взаимоотношений человека с природой. Но в безмятежные, казалось бы, описания рыбной ловли, охоты на дичь и зверя, тонкие, графические зарисовки вышагивающих по полю аистов или улетающих на зимовку журавлей, во многие другие красочные и сердцем прочувствованные картины родной земли врываются тревожные воспоминания о страхах и опасностях военных лет, о драмах сегодняшнего дня.

В 70-е гг. ряд значительных произведений был создан в русле так называемой деревенской прозы. Разумеется, выделение ее из общего литературного потока в достаточной степени условно, поскольку многие ее представители переросли рамки, в которые их заключала литературная критика. Но именно эта проза в 60-е, а затем и в 70-е гг. забила тревогу в связи с девальвацией нравственных ценностей в обществе. Центральные проблемы деревенской прозы — сохранение сформированных веками моральных устоев, их значение для дальнейшего национального развития, нравственные основы народной жизни, взаимозависимость человека и природного мира, конфликтные отношения между городом и деревней, между народными обычаями и цивилизацией.

Яркое явление в ней — произведения Т. Новака. Многие из них стилизованы под дневники, рассказы и воспоминания крестьян. Но для Новака жизнь деревни не отгорожена плетнем от общенародной жизни. «Герой этой литературы, — писал Новак о деревенской прозе, — является для меня представителем всего народа»<sup>114</sup>.

В романе «Черти» (1971) Новак создал образ деревенской женщины — старостихи Ядвиги. Это яркий и самобытный характер, в котором воплощены лучшие черты людей труда — доброта и человечность, мудрая рассудительность, опирающаяся на многовековой опыт народа. По форме роман представляет собой дневник старой полуграмотной крестьянки, дополненный и поправленный сельским органистом и «подготовленный к печати» автором, который включил в текст книги еще и записи народных преданий, легенд и обрядов, найденных им «на чердаке» деревенского дома. Таким образом, повествование выдержано в духе фольклорного сказания, с использованием укрепившихся в крестьянском сознании народно-

фольклорных и религиозных, языческих и библейских мифов, образов, легенд, преданий. Такое мифологическое восприятие реальной жизни оправдано в романе особенностями психического склада героини-рассказчицы, соотносящей окружающий мир со своими верованиями и представлениями.

Образ старостихи Ядвиги жизнен и в то же время символичен. Ядвигу считают своей матерью многие жители села — она была повивальной бабкой при их рождении (мифологический мотив «матери племени»). Как настоящая мать и правительница, она заботится о своих детях — молодежи села. В годы войны она встала во главе партизанского отряда, научила крестьянских парней воевать, а когда война окончилась, она отправила двенадцать из них учиться в город (эта тема получила развитие в следующем романе Новака — «Двенадцать», 1974). Она принимает решение о разделе помещичьей земли между батраками и бедняками и прокладывает первую борозду на бывшем помещичьем поле. На старостихе вымещают свою злобу «черти» — бандиты. Они избивают старую, немощную, полуслепую женщину, заставляя ее проделать «путь на Голгофу» — пройти босой по острым черепкам разбитой посуды из помещичьей усадьбы. Но «черти» обречены на поражение — против воплощаемого ими зла восстал народ, светлые силы добра.

В романах «Двенадцать» и «Пророк» (1977) Новака волнуют судьбы людей, находящихся на полпути между селом и городом, у которых, как образно писал В. Шукшин, «одна нога на берегу, другая в лодке»<sup>115</sup>. В романе «Пророк» характерные для всего творчества писателя фольклорные мотивы предстают в пародийном, карикатурном виде. Герой романа Ендрусь бежит из деревни, мечтая о легкой городской жизни. Ендрусь, от лица которого ведется повествование, как и его приятель Франусь, порывает всякие связи с родной деревней. Тем самым они выламываются из прежних общественных отношений, а приняв городское мещанство, его паразитический образ жизни за подлинные ценности, деградируют нравственно.

Новак тонко показывает изменения в психологии и сознании героя — тот постепенно вытравляет в себе черты крестьянина-труженика и превращается в мещанина-нувориша, превыше всего ценящего золото, драгоценности, автомобиль, виллу и т.п. Примечательно отношение героя к труду. Порвав с нормами крестьянской жизни, Ендрусь презирает всякий труд, особенно физический. На многих страницах романа дается гротескное опи-

сание усилий героя, стремящегося уничтожить всякие следы физического труда на своих руках. В презрительном отношении к труду и кроется главная причина морального падения героя. В романе нет навязчивого авторского осуждения героя. Он саморазоблачается в процессе рассказа о своей жизни. Это саморазоблачение достигает кульминации в заключительной сцене романа: встретившись с матерью, сын стыдится ее деревенского вида, ее неловких манер и речей, ее деревенского гостинца.

Последний роман Новака «Во все горло» (1982) — это история странствующего нищего, слепого ярмарочного певца, одного из последних хранителей традиций плебейской культуры, песни которого звучат эпитафией этой культуре. Как и в других романах писателя, в нем разлита поэтическая стихия, которая берет начало в лирике Новака-поэта и которая существенно сказывается на структуре романа: описание реальной жизни смещается в сторону мифологической стилизации (в романе «Во все горло» — истории военных лет), художественной реконструкции и актуализации мифов.

В 70-е гг. расширяется тематический и проблемный диапазон одного из зачинателей деревенской прозы в 60-е гг. — Ю. Кавальца. В романе «Переплывешь реку» (1973) писатель рассказал о сложных путях отстаивания нравственных ценностей прошлого для настоящего и будущего. Роман посвящен строительству, в котором участвуют вчерашние крестьяне из разных концов Польши. Крестьянских парней привели на стройку желание заработать, наивные мечты возвыситься над своим прежним окружением, пройти по своей деревне «погородскому», «в шляпе и с тростью». Но не все они находят свое место в огромном и страшноватом городском мире. Благая цель писателя показать, что уважение к труду, с детских лет привитое крестьянским сынам, — это плодородная нравственная почва для дальнейшего развития общества, не избавила роман от излишней дидактичности и мелодраматизма в изображении личной жизни главного героя.

В повести «Серый ореол» (1973) воссоздается время земельной реформы 1945–1946 гг., когда «земля была на втором месте после Бога» для крестьян. Повествование ведет сын главного героя-крестьянина, решившегося занять бывшую помещичью землю и повешенного за это бандитами. Картина прошлого восстанавливается с помощью протокольных записей суда над убийцами героя, которые изучает его сын.

Для этой повести Кавальца, как и других его произведений, характерна своеобразная стилистика, неторопливый, в духе крестьянской речи темп рассказа, многочисленные ритмические повторы отдельных фраз, содержащие важные, по замыслу автора, суждения и сведения, отсутствие хронологической последовательности в изложении событий. Некоторые критики усматривали в стиле писателя влияние У. Фолкнера. Сам автор так определял источники своей стилистической манеры: «Мне казалось, — говорил он, — что мой ритм отражает ритм земли... Я старался уловить элегический тон, напевность, присущие крестьянской речи и песне»<sup>116</sup>.

В лучших произведениях Кавальца утверждается необходимость удержать ценный нравственный опыт прошлого и в то же время отказаться от косных консервативных традиций, от бездумного любования патриархальностью. В некоторых своих произведениях писатель не избежал, однако, мифологизации деревни и ее культуры, лобового противопоставления непорочной якобы деревни городу, этому Молоху, развращающему и пожирающему попадающих в него крестьян. Так, нет никаких сомнений в нравственном превосходстве деревни над городом у героя повести Кавальца «Чертополох» (1977), выходца из деревни архитектора Гурного, мечтающего создать город-деревню без бетона, стекла и стали, город, который «догонит деревню».

В 70-е гг. все больше внимания Кавалец уделяет проблеме «человек и природа». Рассказ «Большой праздник на стройке» (из сборника «Большой праздник», 1974) написан как притча, напоминающая людям о зависимости их существования от природы, предостерегающая их от неразумных действий, угрожающих естественным биологическим процессам. Искусственное дерево, на котором сидит искусственная птица — вот печальный итог деятельности человека по покорению природы в рассказе Кавальца.

В рассказе «Прощание с горой» (1979) природа выступает у Кавальца как метафора человеческой судьбы, символ извечного стремления человека к действию и самосовершенствованию. В бесхитростном повествовании о мечтах двух немощных стариков в последний раз в жизни подняться на гору, в их воображаемом подъеме на эту гору раскрывается их жизненная мудрость, жизнелюбие и гуманизм, проистекающие из органической связи с природой, неизменным спутником праведной жизни деревенских стариков.

Испытанием на человечность может быть не только отношение к неживой природе, но и к животным. Его выдерживает герой рассказа «Не успеешь испугаться» (из сборника «Не успеешь испугаться», 1980). В нем исследуется психология крестьянина, вырвавшего и продавшего коня. Узнав, что его коня отправляют на бойню, он всячески пытается его спасти. В этом рассказе, как и во многих других («Прощание с горой» и т.д.) содержится и философский подтекст — мысль о случайности и бессмысленности смерти всего живого.

В гротескном ключе к проблеме «город-деревня» обратился Эдвард Редлинский (р. 1940). В повести «Коноплянка» (1973) учительница из города приезжает в медвежий угол — затерявшуюся в непроходимых болотах деревню, где царят обычаи столетней давности, где даже использование косы вместо серпа считается революционным новшеством. Редлинский пародирует традиционный и даже стереотипный для польской прозы мотив (например, у С. Жеромского — рассказ «Непреклонная», у В. Маха — роман «Агнешка, дочь Колумба»): учительница выполняет просветительную миссию в темной деревне, жертвуя личным счастьем. Героиня Редлинского просто учит детей и вовсе не намерена посвятить себя деревне, которую покидает без сожаления, отработав положенный срок. Деревня для нее экзотична, как африканский буш. Деревенские жители узнают от нее о достижениях цивилизации. Наибольшее впечатление на повествователя — крестьянина Казюка производит неизвестная ранее в деревне позиция учительницы и ее друга в любовной сцене, которую подсматривает Казюк. Концентрация предрасудков деревенской жизни, призванная высмеять идеализацию этой жизни, в том числе и в произведениях «деревенской прозы», придает повести остросатирический и гротескный характер и в сочетании с диалектизмами польско-белорусского пограничья, которыми насыщен язык Казюка, делает ее исключительно смешной. Но за комизмом ситуаций в повести проступает ностальгия по утраченной естественности крестьянской жизни и мысль писателя о том, что в столкновении деревенской и городской систем культуры архаический крестьянский уклад обречен на поражение. Ведь если «в днище бочки пробить пусть даже совсем маленькую дырку, то разве вода удержится?» — философски замечает один из героев книги.

Пьеса и кинофильм были сделаны и по повести Редлинского «Выдвижение» (1973), тоже гротескной. В ней жители

деревни вначале под влиянием городского интеллигента забрасывают все свои привычные дела и начинают читать книги, смотреть телевизор, философствовать. Затем, когда оказывается, что городские гости жаждут примитива, крестьяне прячут книги, маскируют канализацию и электрические столбы и превращают свою деревню в заповедник древнего быта и старинных обычаев.

В дальнейшем Редлинский отошел от деревенской темы, издал книгу-коллаж «Никиформы» (1982) — из заявлений, прошений, жалоб, записок из тюрьмы, меню, уличных стихов и т.п., а затем язвительную книгу о польских эмигрантах в Америке репортажно-дневникового характера «Долорадо» (1985).

К средствам сатиры и сюрреалистического гротеска обратился в изображении повседневной жизни польской деревни и Богдан Мадей (р. 1934) — в рассказах сборника «Мазь для крыс» (Париж, 1977; Варшава, 1983).

К концу 70-х гг., несмотря на появление новых произведений (в том числе романов Яна Марии Гизгес «Пронзи тень», 1974; Зыгмунта Тшишки «Камыши», 1979, и т.д.), деревенская проза, казалось, исчерпала себя. В ней начали повторяться уже «отработанные» темы и сюжеты. Однако в 1984 г. появился роман Веслава Мысливского (р. 1932) «Камень на камень», единодушно принятый критикой (и читателями) как философский роман, синтезирующий главную проблематику деревенской прозы — закономерности исторического развития, рост крестьянского сознания, прочность нравственных устоев народного восприятия жизни, изменяющихся, но не отмирающих бесследно вместе с уходящим укладом жизни.

Мысливский неоднократно подчеркивал свое убеждение в том, что «в литературе история человечества всегда является историей личности», что «в каждом „я“ помещается человечество»<sup>117</sup>. В романе «Камень на камень» ему удалось воплотить это убеждение в полнокровном образе главного героя.

Историческую судьбу польского крестьянина олицетворяет в романе Шимон Петрушка, основательный, трудолюбивый человек, чтущий заветы отцов, уважающий хлеб, землю, мать, родину. В романе изображена «протяженная» человеческая судьба, которая при всей ее очевидной для читателя исторической и социальной обусловленности и типичности предстает как судьба сугубо индивидуальная. В романе нет прямого по-

каза исторических и политических событий. В нем — без хронологической последовательности — раскручивается лента воспоминаний Шимона Петрушки. Но различные части повествования, словно камни в постройке, плотно пригнаны друг к другу. Каждая глава воспоминаний героя имеет самостоятельное значение, но в целом роман масштабен по охвату событий, сформировавших образ мышления и психологию современного польского крестьянина.

Жизнь Шимона охватывает полвека истории Польши — это война, освобождение страны, рождение новой власти, послевоенная миграция из деревни в город и другие события. Мысливский выступает против стереотипов, сложившихся в деревенской прозе. Один из них — нутряная любовь крестьянина к земле. У Мысливского крестьянская привязанность к труду на земле вынужденна, это жизненная необходимость, а не некое полумистическое чувство. Для Шимона, да и для других крестьян — это обязанность, долг, от которого нельзя и недостойно уклоняться, хотя труд на земле тяжел и неблагодарен.

Шимон — характер героический, жизнь научила его, что, как бы ни складывалась судьба, нельзя ей безвольно поддаваться, хотя все, что с ним случалось, он воспринимает как естественный ход жизни. Стойкость и даже стоицизм характера позволяет Шимону сносить тяжелые удары судьбы. А их выпало на его долю немало. Семь раз он был ранен, воюя в партизанском отряде, дважды чудом спасся от расстрела после войны, его воз со снопами пшеницы попал под колеса машины, мчавшейся по шоссе. Но невзгоды не сломили его. Истоки душевной силы и мудрости героя — в его полной сопричастности трудовой крестьянской жизни, в глубоко народном восприятии мира.

В заключающем роман монологе Шимона — средоточие его позиции защитника основных жизненных ценностей, священных понятий, существующих в каждом языке: «Мать, дом, земля. Например, земля. Знаешь, что такое земля? (...) Землю и крот роет, в землю деревья уходят корнями, в ней роют окопы в войну. Из земли родники бьют, и пот людской впитывается в землю. И на этой земле, а не какой-нибудь другой, родится каждый человек. И когда уходит из дому, всегда берет с собой в узелке горсть родной земли...»

В отличие от деревенской в литературе не сложилось течение «городской» или «производственной» прозы, хотя в 70-е гг. появилось немало произведений на темы производ-

ственного труда, современных управленческих конфликтов, нравственных проблем мира «директоров» — организаторов производства и т.п. По художественному уровню эти произведения заметно уступают многослойному массиву книг о Второй мировой войне и ее последствиях, историческому роману и деревенской прозе.

Человек в критических обстоятельствах, в ситуациях «решающего выбора» — тема романов А. Брауна «Испытание огнем и водой» (1975) и «Бунт» (1976), рассматривающих проблему трудового долга, общественной и личной ответственности человека за свои поступки. В обоих романах Брауна моральные устои героев являются мерилем ценности личности, ибо человека, по Брауну, характеризуют его поступки, его позиция в событиях, принадлежащих как жизни индивидуума, так и общественной истории.

В сложном стечении обстоятельств (во время пожара на танкере, строящемся в гданьской верфи) принимает вынужденное решение главный герой романа «Испытание огнем и водой» инженер Стефан Роман. Решение это объективно верное, но в результате все же гибнут люди. Героя терзает вопрос — правильно ли он поступил, все ли сделал для спасения людей. Именно совесть побуждает Романа, оправданного юридически, но не в собственных глазах, уйти с верфи. Во второй части романа герой, работая механиком на том самом танкере, во время дальнего рейса к берегам Кубы получает новый шанс проверить самого себя, свою готовность к самопожертвованию во имя людей.

В постановке Брауном нравственной проблематики заметно влияние Джозефа Конрада (этому писателю Браун посвятил книгу «По следам Конрада», 1972). Схема конрадовского «Лорда Джима» — компрометация героя, а затем его моральная реабилитация, обретение героем веры в себя — определяет движение романа, которому присущи остросюжетность, приемы сенсационного репортажа, детектива.

В романе «Бунт» — та же конрадовская проблема «моральной реабилитации героя», та же нравственная активность героя, которому также приходится действовать в исключительных обстоятельствах. Приключенческая фабула романа — история капитана Смоляжа, который в 1952 г. в сложных условиях «холодной войны» и провокации Гоминьдана пытается доставить в Польшу сухогруз, купленный в Гонконге.

В прозе 70-х гг. выделился ряд произведений, получивших в критике условное название «директорский роман», т.е. произведения о руководителях коллективов. Излюбленной темой многих «директорских» романов и повестей являются разные варианты карьеры делового человека, как правило выходца из низов, трудными путями приобретающего знания, опыт и, наконец, занимающего ответственный пост руководителя. Общий недостаток этих произведений — описательность, стремление авторов к некоему протокольно-документальному, подробному изображению всяческих препятствий на пути героя, что часто исключает авторское осмысление изображаемого, авторскую позицию и интерпретацию жизненных конфликтов.

Некоторые произведения этой прозы смогли в 70-е гг., хотя бы поверхностно, уловить волюнтаристские методы в управлении народным хозяйством страны, которые явились одной из причин экономического и политического кризиса в Польше в 80-е гг. К ним относится роман В. Билиньского «Катастрофа» (1976). В нем властный директор большого промышленно-строительного комбината вступает в конфликт с рабочим коллективом.

В 1983 г. Билиньский в романе «Объяснение» более открыто и публицистично поставил вопрос об ответственности за социально-экономический кризис в стране в начале 80-х гг. В этом вопросе тщетно пытается разобраться герой романа, бывший крупный партийный руководитель. Прежде чем покончить жизнь самоубийством, он пишет обширное объяснительное письмо, в котором приходит к выводу о том, что в общественной катастрофе есть некая доля вины его и ему подобных. Однако основная причина деморализации героя в романе сводится к пагубному влиянию его жены, мещанки, которая всеми силами пыталась обогатиться.

Как и «Катастрофа» Билиньского, завышенную оценку в официальной критике 70-х гг. получили «директорские» романы Эдмунда Низюрского (р. 1925) «Эминенции и баллабанции» (1975) — о бескомпромиссном инженерере Збигневе Баллабане, разоблачающем разгильдяйство и приписки на стройке; Ежи Вавжака (р. 1936) «Линия» (1971) — о честном партийном руководителе, «На встречу дня» (1973) — об инженерере-металлурге, завоевавшем доверие сталеваров, «Вход через секретариат» (1978) — о волевом организаторе производства, и ряд произведений других писателей.

Производственный роман удалось оживить Тадеушу Сеяку (1949–1994). Три его романа составили цикл, объединенный местом (Познаньское воеводство) и временем действия (вторая половина 70-х гг.), одним и тем же типом героя — молодым представителем технической интеллигенции. Герою Сеяка не удается карьера. Конструктору-новатору Павлу Качмареку из романа «Офицер» (1981) завистники мешают внедрить изобретение; запутывается в своих авантюрных экспериментах по установлению границы безнаказанности власти воевода Роман Ратайчак в романе «Проба» (1984); требовательного и знающего инженера Стефана Зандецкого рабочие, подстрекаемые вчерашними партийными бонзами, вывозят на тачке с завода (роман «Пустыня», 1987).

Герои Сеяка — жертвы системы общественных отношений, в которой процветают демагоги, конформисты и подхалимы. Но главное достоинство его романов — в способе разоблачения безнравственности и цинизма руководителей «социалистического» производства: с помощью преимущественно языковой самохарактеристики персонажей Сеяк сумел мастерски передать и официальный язык, тот специфический новояз, на котором привыкли изъясняться «аппаратчики» разных уровней, и неприглаженную, часто вульгарную речь производственников.

Роман Сеяка некоторые критики относят к так называемой «горячей прозе» — произведениям, повествующим о событиях, связанных с общественно-политическим кризисом в Польше в начале 80-х гг., с введением в стране военного положения. Вряд ли это оправданно, так как при всем скептицизме Сеяка по отношению к польской действительности 1970-х гг. он не преследовал однозначных политических целей, что характерно для подавляющего большинства произведений 80-х гг. о современности.

Как уже было отмечено, ситуация в общественной и литературной жизни в стране резко изменилась в 1980 г. с возникновением «Солидарности» и обострением политической борьбы. Партийно-правительственное руководство Польши всеми способами пыталось сохранить ускользающую власть над обществом, шло на разные компромиссы. В частности, оно вынуждено было закрыть глаза на широкое распространение литературы «второго круга обращения».

«Был год 1980, народилась „Солидарность“ и прямо на улицах продавались книги Гомбровича, Милоша, Херлинг-а

Грудзиньского, Солженицына, Оруэлла. Даже тот, кто не увлекался литературой и не интересовался специально политикой, должен был прийти к выводу о том, что знания, полученные в школе либо в вузе ПНР, нуждаются в пополнении»,<sup>118</sup> — пишет о том времени критик Ян Томковский. Относительная свобода литературной жизни продолжалась недолго — всего шестнадцать месяцев, до введения военного положения в декабре 1981 г. Но эти месяцы, по верному замечанию того же Томковского, «сделали невозможной для власти дальнейшую идеологизацию общественной и художественной жизни. В 80-е годы компромисс между партией и художественными кругами был уже практически невозможен. Все стоящие писатели, актеры, журналисты оказались на противоположной стороне баррикады»<sup>119</sup>.

После введения военного положения деятельность подпольных издательств еще более активизировалась. Нелегально издавались не только многие произведения польских авторов, но и переводы художественных и публицистических текстов западноевропейской, американской, русской литературы. Русская литература в этих изданиях была представлена М. Булгаковым, И. Буниным, А. Ахматовой, О. Мандельштамом, Н. Мандельштам, В. Шаламовым. Практически впервые через «самиздат» польский читатель познакомился с творчеством А. Галича, Венедикта Ерофеева, В. Войновича, Э. Севелы. На «Архипелаг гулаг» Солженицына была даже проведена подписка. Неплохо была представлена чешская литература — рассказами Б. Грабала, драмами В. Гавела, романами М. Кундеры. Творчеству Кундеры была даже посвящена нелегальная научная конференция, материалы которой были изданы отдельной книгой в Лондоне.

На военное положение польская литература откликнулась десятками сотен стихотворений, песен, сатирических куплетов, а также репортажами с места событий, дневниками и записками интернированных литераторов, рассказами и повестями. Из прозаических произведений, получивших наибольшую известность, можно отметить рассказы М. Новаковского «Рапорт о военном положении» (две книги — 1982 и 1983 гг.), Януша Гловацкого «Мощь хиреет» (1981), Т. Конвицкого «Подземная река, подземные птицы» (1984), Я. М. Рымкевича «Польские разговоры летом 1983 г.» (издан в 1984 г. в Париже и в том же году в подпольном издательстве «Нова»), А. Щипер-

ского «Из дневника военного положения» (1984), К. Орлоя «Пустыня Гоби» (1982), Я. Андермана «Без дыхания. Конеч света» (1983), Я. Бохеньского «Состояние после инфаркта» (1987), А. Мандальяна «Операция: Карфаген!» (1985), М. Нуровской «Другой жизни не будет» (1987) и ряд других. В них выразился эмоциональный протест против насилия власти над обществом, и они являются по сути дела документальными свидетельствами времени, не претендующими на более развернутую картину и художественный анализ общественной жизни. Соответственно не нужен был уже тот своеобразный литературный язык, который выработался в долгом противостоянии цензуре, своего рода шифр, прекрасно понимаемый читателями: широко распространенная ранее поэтика намека, иносказания, исторического костюма.

Для большинства этих произведений характерно отвержение официально признанных ценностей, отрицание коммунистической идеологии, своеобразное «негативное сознание». Польская критика назвала их проявлениями «антисоциалистического реализма», у которого много общего с его антагонистом — социалистическим реализмом, прежде всего тенденциозность и публицистичность как главное средство воздействия на читательские убеждения, однозначная интерпретация явлений, частое использование элементов поэтики памфлета в описании противоположной стороны конфликта. Меняется лишь адресат памфлета и краска. Ведь, как остроумно заметил А. Сандаур, «лак может быть и красного, и черного цвета»<sup>120</sup>.

Помимо общих черт в поэтике, социалистический и антисоциалистический реализм, по словам польского критика П. Чаплиньского, «объединяет еще одно: ни тот, ни другой не создали шедевров»<sup>121</sup>. В самом деле, прозаические произведения 80-х гг. «второго круга обращения» о современности — это политико-публицистические однодневки, в лучшем случае — публицистический вариант политического романа, оставшийся документом своего времени — времени напряженной политической борьбы. Обществу требовалась литература, укрепляющая патриотический дух, бескомпромиссно отвергающая любой диалог с властью, напоминающая о традициях польских национально-освободительных восстаний, жертвенности и героизме, не считающихся с возможностью поражения. И такую «духоподъемную» литературу оно получило.

Схематизма и канонов вывернутого наизнанку социалистического реализма не избежали и известные, талантливые писатели. Изменившаяся общественно-политическая ситуация в стране заставила даже такого мастера, как Т. Конвицкий, отказаться от критики польского общества, от иронического и сатирического обличения «польских комплексов» (в романах 70-х гг.). Хотя в книге «Подземная река, подземные птицы» писатель вроде бы и компрометирует своего героя, литератора-графомана, в духе своей прежней издевки над национальными мифами (герой понапрасну скрывается от ареста и переносит разные страдания — его никто не преследует), военное положение рисуется им в соответствии с распространенной схемой, как очередная оккупация Польши, как очередное польское восстание:

«— Они хотят победить народ, но это не удастся. Они пытаются польский народ посредине Европы вновь загнать в тюрьму.

— Так было уже много раз.

— О чем вы говорите? — сверкнул очками советник.

— Восстания и поражения. Эйфория и депрессия...»<sup>122</sup>.

«Рапорт о военном положении» М. Новаковского — это калейдоскоп зарисовок из быта варшавян в дни военного положения: столкновения молодежи с полицией, задержания и обыски, разговоры в очередях, автобусах и трамваях, высказывания знакомых и незнакомых людей — таксистов, пенсионеров, студентов, служащих, деятелей подполья. Сценки из жизни складываются в целостную картину общества, объединенного духом сопротивления и готовности к борьбе, несмотря на отдельные проявления трусости и конформизма.

Новаковский проводит резкую разграничительную черту между «ними» и их милицией, палками, газами и водометами, а также танками — и остальным обществом. Военное положение для него — это «оккупация», «фашизм», а деятели «Солидарности» напоминают ему «революционеров на старых гравюрах и дагерротипах», «боевиков ППС», участников подпольного Сопротивления времен гитлеровской оккупации Польши. Их противник представлен отталкивающим образом: «меховая шапка, красная морда. Монгол». Часто используются такие определения, как «змея», «крыса», «гиена» и т.п. В этой связи П. Чаплинский отметил еще одну общую для тенденциозной прозы соцреализма и публицистической прозы «второго круга обращения» черту: «Через тридцать лет в

польской литературе встретились „чудовища“, „гады“ и „змеи“ из производственных романов со „змеями“ и „крысами“ прозы военного положения».<sup>123</sup>

В книге А. Щиперского «Из дневника военного положения» записаны впечатления автора о пребывании в лагере для интернированных, а также его раздумья о польских судьбах. Я. Гловацкий (р. 1938, с 1981 г. в эмиграции в США, автор остроумных фельетонов и популярных юмористических рассказов — сборники «Новый танец ла-ба-да», 1970; «Охота на мух и другие рассказы», 1974; «My sweet Raskolnikow», 1977, и др.) опубликовал повесть «Мощь хиреет» (1981). В ней в сатирико-ироническом ключе — от имени наивного простачка-рабочего — изображены события августа 1980 г. на Гданьской верфи (начало широкой забастовочной волны). Будни лет военного положения в уже отмеченном патетическом духе противостояния «мы–они» описаны М. Нуровской (романы «Чехарда», 1983; «Другой жизни не будет», 1987), Богуславой Лятавец («Тьма», 1989), другими авторами.

Менее политизирован роман Я. Бохеньского с символическим названием «Состояние после инфаркта» (1987, нелегальное издательство «Нова»), который, впрочем, вряд ли можно считать художественной удачей автора. Герой романа, лежащий в больнице после инфаркта, фиксирует в дневнике как перемены в своем состоянии, так и доходящую до него информацию о событиях за стенами больницы. Однако писателю не удалось добиться полноценного совпадения обоих планов повествования и тем самым задуманного метафорического обобщения.

В 1980 г. в подпольном издательстве «Нова» вышла первая книга интеллектуальных дневников К. Брандыса «Месяцы. Воспоминания о современности», охватывающих период 1978–1979 гг. Позднее под общим названием «Месяцы» регулярно издавались дневники писателя за следующие годы (1980–1987). По словам автора, «Месяцы» не являются ни дневником, в котором отмечаются каждодневные события и мысли, ни мемуарами, в которых создается собственная биография. «Это особая повествовательная конструкция, невымышленное повествование о чьей-то жизни»<sup>124</sup>.

В центре внимания Брандыса — актуальная политическая и идеологическая проблематика, которой жило тогда польское общество. Освещение этих проблем с позиций эмигранта (в 1980 г. Брандыс эмигрировал во Францию) не вызвало, однако,

одобрения многих критиков, считавших оценки Брандыса поверхностными. Подчеркивая дух сопротивления тоталитарному режиму, возобладавший в Польше после 1956 г. («На август 1980 г. польская литература работала четверть века»<sup>125</sup>), Брандыс вынужден неловко оправдывать собственные идеологические и соцреалистические заблуждения: «Мне нелегко оценить человека, каким я тогда был — одного из тех, убежденных вопреки самому себе в том, что Разум содержится в истории и Истина сама осуществится во времени»<sup>126</sup>.

На фоне как правило пафосно обличающей коммунистический режим прозы «второго круга обращения» глубиной рефлексии, самоиронией и юмором, а также изысканностью стиля выделяется книга Я.М. Рымкевича «Польские разговоры летом 1983 г.» (1984, нелегальное издательство «Нова»). Жанр этого произведения трудно определить однозначно. В нем сплавлены элементы документального репортажа и вымысла, исторического эссе и автобиографии, литературно-критического исследования и традиционного романа, включены в него и стихи автора, известного поэта.

Действие книги происходит летом 1983 г. в пансионате, где несколько отдыхающих интеллигентов, в том числе герой-повествователь, писатель «пан Маречек», постоянно обсуждают политико-патриотические проблемы, волновавшие тогда поляков. Вперемежку обсуждаются и будничные заботы времени военного положения, и прошлое Польши с его многочисленными национально-освободительными порывами, не достигавшими цели, польские комплексы и стереотипы, будущее страны, определяемое сегодняшним днем. Мысль о том, что история совершается на наших глазах, что ее важнейшая составная часть — это современные события, а ее смысл проявляется в поведении и судьбах отдельных людей и общественных групп, определяет весь ход раздумий пана Маречека об участии личности (и себя самого) в истории и в истории культуры. «Фрагмент польского духа — «Солидарность», — думает пан Маречек, — и я в этом фрагменте, в своем, разумеется, небольшом масштабе, со своими мыслями, со своей болтовней и писаниной, со своими взносами в пятьсот злотых — и я по-своему способствовал созданию этого фрагмента, и я горжусь этим, я имею право гордиться».

Пан Маречек вспоминает серое воскресное утро 13 декабря 1981 г. (день введения военного положения) на Mokotowska улице, взволнованную толпу людей перед зданием «Со-

лидарности», листовки, истеричный плач какой-то женщины, телеоператоров NBC, когда он «вдруг понял, что на его глазах совершается история, что он является свидетелем такого события, которое будет помниться и описываться в течение многих веков... совершается, впрочем, не впервые — такие серые холодные утра постоянно повторяются в истории его города...». Обращение к истории вызывает видение «буро-зеленых казаков на кучых лошадях, их мохнатых папах и длинных пик».

Как ни пытался Я.М. Рымкевич снизить иронией пафосность своего повествования, но и ему не до конца удалось это сделать. Ощущая себя частицей варшавской очереди, толпящейся «за ботинками и мясом», его герой заявляет: «Я возмущался вместе с этими бабами, вопил и проклинал вместе с ними, толкался среди них и ругался с ними, я жил и чувствовал вместе с ними, это была Польша и я был поляком. Это звучит патетично? Это было патетично — это наше стояние в очереди за ботинками, мясом, сыром и подштанниками».

В целом в прозе «второго круга обращения» 80-х гг., посвященной главным образом современным событиям (за исключением нескольких книг, а также изданий эмигрантской прозы, написанной, как правило, раньше), описание и интерпретация мира ограничивается описанием политического конфликта с резким отрицанием какого бы то ни было диалога с политическим врагом — носителем коммунистической идеологии. Это не могло не сказаться на художественной стороне произведений, что осознавали многие авторы. Т. Конвицкий, например, в 1986 г. заметил: «Подобно тому, как существовала конъюнктура проправительственная, так возможна и конъюнктура антиправительственная. Обе вредны для литературы. Я скажу даже нахально: одинаково вредны»<sup>127</sup>.

Более академично сформулировал эту мысль известный литературовед Г. Маркевич: «На отвоеванном плацдарме свободы [речь идет о литературе «второго круга обращения». — В.Х.] усиливалась идеологизация и даже актуализированная политизация культуры... Политическая борьба, перенесенная на территорию художественного творчества, имеет свои законы, а точнее обязательства — однозначность, использование контрастов без „светотеней“, что чаще всего неблагоприятно сказывается на этом творчестве»<sup>128</sup>.

Заслуги литературы «второго круга обращения» в Польше в 70–80-е гг. бесспорны. Прежде всего они — в распростране-

нии в стране произведений писателей-эмигрантов, в создании нескольких значительных романов в 70-е гг. (Т. Конвицкий, Е. Анджеевский) и ряда других произведений, а также в том, что эта литература способствовала объединению оппозиционных сил в культуре. Воздействие же польского «самиздата» на широкий круг читателей (в том числе за пределами Польши, в Советском Союзе) было исключительным явлением в рамках всего социалистического лагеря (даже по сравнению с российским «самиздатом», который предшествовал польскому, но масштаб которого был относительно меньшим).

В то же время органические слабости этой литературы тоже очевидны. Исходя из потребностей политической борьбы, она ограничила, особенно в 80-е гг., свои функции агитационно-пропагандистскими и неизбежно превратилась в литературу «короткого дыхания», оставшись, главным образом, свидетельством определенного этапа в истории страны и ее культуры.

Не менее политизированной была и официальная «горячая проза» о современности. Её бестселлером стал на какое-то время роман Р. Братного «Год в гробу» (1983). Этот и следующий роман писателя «Продолжение следует» (1986) — памфлет и даже пасквиль на деятелей «Солидарности» и на тех представителей польской культуры и литературы, которые встали на сторону движения «Солидарность». Кое-какие экстремистские настроения и поступки героев Братный высмеивает удачно, однако его идейная позиция а также репортажный способ повествования и повышенное внимание к эротической стороне жизни героев не позволили писателю показать суть конфликта и проникнуть в психологию людей, показать глубинные мотивы их решений и действий.

Большинство писателей, вступивших своими текстами в политическую борьбу против «Солидарности», гонялось за сенсационной фабулой и ограничивалось изображением сцен суетности малозначительных героев, не обремененных интеллектуальными рефлексиями, хотя они и представляли, как правило, интеллектуальную среду. Идейно-художественный анализ кризисных событий в Польше произведениям «горячей прозы» не удался, хотя появилось их немало: В. Сокорский «Нельзя повторить» (1984 г., в этом романе в причинах кризиса пытается разобраться ушедший в отставку министр культуры), Мариан Ковальский (р. 1936) «Перед занавесом» (1984), Яцек Краковский (р. 1950) «Собственными глазами или Дневник кризиса»

(1984), А. Минковский «Воскрешение Пудрыция» (1984) и многие другие. Художественным уровнем из этого ряда выделялся роман Юзефа Лозиньского (р. 1945) «Охотничьи сцены из Нижней Силезии» (1985), в котором скептически оценивались обе стороны общественно-политического конфликта.

Как бы оборотной стороной ангажированной политической прозы и своеобразным протестом против распространенного убеждения о необходимости исполнения литературой гражданской повинности явилась проза так называемой «художественной революции». По мнению ведущего теоретика (и автора термина) этого течения Генрика Березы (р. 1926), «художественная революция» в польской прозе началась в середине 70-х гг., с приходом в литературу большого отряда молодых писателей. Береза связывает ее со стремлением этих писателей к революции в области форм и техники повествования, прежде всего в языке. Художественная революция, по его словам, заключается «главным образом в том, что мертвая красота нормы заменяется живой красотой творения в языке»<sup>129</sup>, в том, что, порывая с традициями повествовательной прозы, молодые писатели «стремятся к полному освобождению вымысла от условных правил наивного миметизма, к полной его фантастичности».

Такого рода тенденции намечались и в творчестве разных писателей старших поколений, которые охотно использовали деформирующие представленный мир гротескные и пародийные формы, экспериментировали со способами передачи языковой стихии — как, например, Э. Редлинский, Я. Гловацкий, Т. Сеяк в рассмотренных выше произведениях. К ним относится и Петр Войчеховский (р. 1938). В его романах («Череп в черепе», 1970; «Высокие покои», 1977; «Воздушная картина», 1988, и др.) предложены разные варианты нереального мира и неопределенного времени, в которых происходит действие, хотя поведение героев и согласуется с законами психологии. Гротеск, абсурд, черный юмор использовал в своих романах «Человек эпохи» (1971) и «Манипуляция» (1975) И. Иредыньский и другие авторы.

В творчестве же большой группы молодых писателей, дебютировавших в 70-е, а затем и в 80-е гг., эти тенденции проявились в крайних, заостренных формах, приобрели самодовлеющее значение. Поощряемое и программируемое Г. Березой и некоторыми другими критиками, их творчество привело на практике к потере гносеологической и нравственной функций литературы, к отрыву от читателя. Это с горечью констатиро-

вала польская критика (Я. Блоньский и др.), тем более, что многие из представителей течения, несомненно, талантливы.

С десяток романов и несколько книг для детей издал дебютировавший в прозе в 1974 г. Ян Джеджонь (1937–1992), писатель с исключительно богатым сказочно-поэтическим воображением, рисующий невероятные сцены и ситуации, словно взятые из сновидений. Вершиной «джеджонизма» считается его роман-трилогия «Караморо» (1983) — история призрачного города, жители которого обязаны приносить кровавые ритуальные жертвы. Роман Кристины Сакович (р. 1950) «Любовные сцены, любовные сцены» (1986) тоже из области сонных видений. В нем настолько все запутано (например, то ли уже идет атомная война, то ли еще нет), что это дало повод одному из критиков определить роман как «недосмотренный сон сумасшедшего».

Конструкцией свободного полета воображения является трилогия Марека Слыка (р. 1953) «В борще приключений» (1980), «В бульоне осложнений» (1982), «В крупнике решений» (1986) — игра автора со временем и местом действия и языком героев. Герой романа Анджея Пастушка (р. 1948) «Спокойной ночи» (1980) писатель Кортеедала называет свои книги «мозгом пьяного на сцене» и так характеризует свое положение в мире: «Тридцать два года я жил в своей норке и был свидетелем разложения, хаоса, полной бессмыслицы. Мир пьян и нет выхода: мы едем куда-то и нельзя выскочить из этого пьяного мира».

Один из ярких представителей этой волны — Анджей Лученьчик (1946–1992), которого критика назвала «певцом смерти», ибо писателя привлекла технология смерти — убийства, самоубийства (сборник рассказов «Когда открывается дверь», 1985; повесть «Звездный князь», 1986). В новелле «Игра в шахматы», например, описываются переживания тюремного врача, который ассистирует при исполнении смертного приговора через повешение, а в рассказе «Ночной трамвай» — в традициях фильмов ужаса — выведен убийца-любитель, который по вечерам исполняет три своих обязательных «сеанса»: убивает своих жертв ножом, шелковой лентой и пулей из пистолета.

Хаотична и проза Романа Высоглёнда (сборник рассказов «Вентиль», 1985; повесть «Москва через три дня», 1986), в которой полностью смешиваются время и пространство. Например, в рассказе «Исаак Бабель и Эди Л. на пути в Цветущую страну» Бабель беседует с вымышленным попутчиком об исторических и современных событиях.

Как уже было сказано, многие из представителей прозы «художественной революции» обладают незаурядным писательским талантом — назовем здесь еще имена Януша Андермана (р. 1949), Марека Солгысика (р. 1950), Дариуша Битнера (р. 1954). Поэтому их творчество в совокупности внесло в польскую прозу кое-что из многообразия повседневности, идею распознавания мира в самом себе, простор фантазии авторов, элементы новаторской техники повествования. Некоторые критики причисляют этих писателей к постмодернизму, подчеркивают раскованность повествовательной структуры и многообразие фиксации языковых ситуаций в их творчестве. Апологеты этой прозы видят ее достоинство в том, что, как писал Лешек Бугайский, она «пронизана убеждением, что перед нами нет будущего, что в системе перманентной угрозы и зыбкости всех возможных структур не стоит думать о том, что будет дальше... Она не программирует человека и не хочет морализировать, она страдает вместе с ним, полная страха и отчаяния в действительности, в которой она видит все меньше смысла»<sup>130</sup>.

Другие критики обращали внимание на то, что и в тех случаях, когда в этой прозе совершается прорыв к конкретной действительности, окружающая жизнь пропускается повествователем или героем исключительно через призму весьма ограниченного субъективного сознания, сторонящегося даже простой констатации общественных связей личности. Герой этой прозы родом из М. Хласко. Это аутсайдер, отчужденный от мира взрослых, неприспособленный к нему, не принимающий его. Но Хласко использовал реалистическую поэтику и был убедителен для читателя. У новых же молодых писателей устраняется автор-повествователь и фабула, произвольно смещаются пространственно-временные отношения. Это либо монтаж различных пластов разговорного языка и фрагменты диалога случайных людей, либо это метафорическая креационистская, вымышленная проекция авторских представлений о «вечных» проблемах с резко выраженным кризисным катастрофическим мироощущением, которое вызвано не только социально-политическими причинами, но и кризисом цивилизационных норм в мире вообще.

Я. Блоньский верно заметил: «беда в том, что вымученные, наполовину гротескные миры, выстроенные ими, редко бывают интересными или хотя бы складными. Отцедив языковые экстравагантности, читатель быстро распознает обыкновенные юношеские мечтания и банальные фрустрации, приправленные бытовой (или словесной) провокацией». В целом же, по

словам критика, «никто из этой компании гениев не дождался читательского успеха или по меньшей мере признания»<sup>131</sup>.

В 70–80-е гг. продолжалась творческая деятельность всемирно известного писателя С. Лема. Научная фантастика Лема развивается, можно сказать, по спирали — в каждом новом произведении писатель обращается к ранее поднятым проблемам, заново их осмысляя. Главная из них — столкновение человеческой ограниченности с бесконечным миром космоса и времени. Она раскрывается в разных тематических вариантах: познаваемость мира, возможность контакта человечества с другими цивилизациями, человек и машина и т.д. С годами в творчестве Лема все более усиливается философское начало, и ранее присущее этому удивительному фантасту-мыслителю, что приводит к эссеизации его прозы, к ограничению фабулы, к поискам новых жанровых форм.

Что лежит в основе нашего мира? Детерминизм или «статистический веер» возможностей? Ответ на этот вопрос Лем пытался дать в повести «Расследование» (1959) и вернулся к нему в романе «Насморк» (1972). Его действие происходит не в отдаленном будущем, как в большинстве произведений Лема, а в наши дни. Фантастический допуск в романе незначителен. Это упоминание об экспедиции на Марс, которая уже не выглядит невероятной. Это описание изощренных устройств римского аэропорта, защищающих пассажиров от террористов, которые технически возможны и сегодня. Не выглядит фантастичным и допущение Лема о зловещем изобретении, убийственно воздействующем на психику человека. Элементы фантастики в романе органично сплавлены с реальностью современного мира и подчеркивают уродливость процессов, в нем происходящих.

Острсюжетный роман имитирует детектив. В нем расследуется таинственное преступление, перебираются возможные причины преступления, даются ложные следы и, наконец, решение загадки, которая оказывается, правда, не столько детективной, сколько научной. В рассуждениях одного из героев романа доктора Сосюра выстраивается ключевая для Лема «статистическая» концепция мира, согласно которой в хаотическом человеческом движении происходит сгущение случайных факторов, которые возможно выявить лишь благодаря случайному стечению обстоятельств.

В романах «Осмотр места происшествия» (1982), «Мир на земле» (1987), в которых мы вновь встречаемся с героем

«Звездных дневников» (1957) космическим путешественником профессором Ионом Тихим, продолжается гротескная линия творчества Лема. В первом из них дается довольно пессимистическая оценка шансов личности на свободную и счастливую жизнь в разных вариантах общественного устройства. В «Мире на земле» гонка вооружений парадоксальным образом открывает перед землянами мирную перспективу: запрограммированная на самоусовершенствование военная техника выходит из-под контроля человека и самоуничтожается.

В большинстве беллетристических произведений Лема над фабулой преобладает дискурс. Это относится и к названным выше романам, и в еще большей степени к роману «Голем XIV» (1981) — о суперкомпьютере восьмидесятого поколения, который по своему интеллекту неизмеримо превосходит создавшего его человека и олицетворяет собой новый, кибернетический этап эволюции Разума. Роли человека и машины меняются, люди выступают слушателями поучающей их машины.

В романе «Фиаско» (1987) вновь появляется герой прежних произведений Лема, выдержанных в «реалистической» конвенции, — пилот Пиркс. В нем развита одна из излюбленных тем романов-предостережений Лема — тема космического контакта. Земляне во что бы то ни стало заставляют вступить в контакт жителей планеты Квинта. Благородное, казалось бы, намерение пришельцев-землян устранить распри враждующих между собой жителей Квинты порождает трагические недоразумения, а «железная» человеческая логика — логика борьбы — приводит к уничтожению пришельцами планеты Квинта и гибели их самих. Долгожданная встреча двух высокоцивилизованных миров оборачивается трагедией.

Изошренная фантазия Лема породила и такие жанровые формы, как сборник рецензий на несуществующие книги («Совершенный вакуум», 1971) или сборник предисловий к выдуманному автором книгам («Мнимая величина», 1973) и рассказ о них («Библиотека XXI века», 1986). С их помощью в научную фантастику вводятся новые ситуации, которые не показаны, а лишь пересказаны и предсказаны. Например, в предисловии к пятитомной «Истории битичной литературы» (от слова *бит* — единица информации) речь идет о литературе, созданной искусственным разумом, а в предисловии к «Экстелопедии» — об энциклопедии, толкующий слова в их будущем значении («Мнимая величина»).

Но к каким бы жанрам и формам ни обращался Лем, главным для него были поиски предназначения человека во вселенной. «Героем моих книг, — говорил писатель, — является познание в смысле гносеологии, эпистемологии...» Произведения Лема не только множат предостережения человечеству, они заставляют думать о социальных и нравственных последствиях движения человечества в будущее по неведомым путям.

**ДРАМА.** В сценических произведениях рассматриваемого периода преобладает стилистика «поэтической драмы» с присущими ей метафоричностью, фрагментарностью, гротеском, ассоциативностью. Она утвердилась еще в 60-е гг. во многом благодаря произведениям Т. Ружевица и С. Мрожека, хотя в 70-е гг. именно в их творчестве происходит движение от последовательного авангардистского экспериментаторства к использованию более широкого спектра изобразительных средств, в том числе традиционного театра (например, элементов фавулы).

Большую дискуссию в прессе (и критику со стороны костела) вызвала драма Ружевица «Непорочный марьяж» (1974), смело нарушившая табу в польском обществе на эротику. Действие драмы происходит на рубеже XIX и XX вв. в шляхетской усадьбе. Две подрастающие девушки из почтенной семьи переживают свои интимные проблемы, связанные с половым созреванием и замужеством. У них возникают бесстыдные видения и ассоциации. При материализации этих видений на сцене, а также в характеристиках других героев драмы (Отец — «бык», гонящийся за кухарками и горничными, Дед — фетишист, фригидные Мать и Тетка, жертва невинности Бенямин и др.) драматург не пожалел натуралистических красок.

Драма, с одной стороны, обнажает «биологическую» природу человека, часто скрытую под маской условностей, с другой — как бы передразнивает моду на эротизм, присущую эпохе *fin de siècle*. «Драма тела» сопряжена в «Непорочном марьяже» с драмой культуры, с господствующими в обществе до сих пор пошлыми представлениями о чувственности как о чем-то низменном и постыдном. Протест против нравственного лицемерия общества аккумулируется в заключительной сцене драмы: героиня срывает с себя и бросает в огонь один за другим предметы одежды, срезает волосы «под мальчика» и заявляет своему несостоявшемуся мужу, что она является его

братом (то есть что она тоже является личностью, человеком, а не вещью для удовлетворения мужских страстей).

В драме Ружевича «В расход» (1979) также перекрещиваются натурализм и поэтичность. Эта драма восходит к личному опыту поэта, который в 1944 г. был в лесном партизанском отряде Армии Крайовой и видел много крови и грязи, смертей и ненависти. Драма дегероизирует миф о партизанах, показывая их не в ореоле борьбы и мученичества (как это было принято в литературе), а в безнадежном ожидании исхода войны и социальной справедливости. В картины грязного, неустроенного быта партизан, простых деревенских людей, которые конфликтуют с панами из близлежащей усадьбы и целью которых является «как-нибудь прожить, что-нибудь пожрать, как следует выпить и потрепаться о бабах», вплетена история Валюся. Валюсь — примитивный парень, который в своей жизни прочитал лишь одну книгу, да и той не помнит названия. Ему приходится расплачиваться за чужие грехи: за грабеж, организованный двумя его напарниками, которым удалось улизнуть, партизанский суд приговаривает Валюся к расстрелу. Приговор приводят в исполнение его же товарищи, один из которых заявляет: «Мне так все равно. Приказ есть приказ. Отец не отец, брат не брат...» Бездушное догматическое правосудие перемалывает человека, а равнодушная к судьбе отдельной личности машина истории катится дальше, подкарауливая все новые жертвы.

В драме «Мышеловка» (1982) Ружевич смонтировал эпизоды из жизни и творчества Франца Кафки. Эпизоды эти, отчасти достоверные, отчасти вымышленные, в драме перетасованы, расположены в «поэтическом», а не в последовательном порядке. Они раскрывают впечатлительность писателя, его страхи и комплексы. «Моя „Мышеловка“, — писал Ружевич, — говорит о том, что нам сказал и продолжает говорить после своей смерти Кафка»<sup>132</sup>.

Ружевич всегда причислял Кафку к своим любимым писателям (наряду с Достоевским и Чеховым). В его творческой биографии он увидел воплощение процессов дегуманизации и отчуждения в обществе. Творец одинок в толпе, он чужой и непонятный даже близким. Мыши грызут его рукописи, он боится оказаться запертым в душном шкафу, полном мышей, — словно в камере пыток. В жизнь обывателей вторгаются безликие каратели в черной униформе, бросают людей в лагеря и убивают. Черная стена поглощает всех действующих лиц драмы...

Кафка с гениальной прозорливостью запечатлел эти процессы, когда они еще только набирали силу. Ружевиц знает о бессилии человека перед анонимными, вырвавшимися из-под контроля общественными механизмами, о «мышеловке» истории, в которой на его глазах погибли миллионы людей, неизмеримо больше своего предшественника. Тем более скорбно и трагично звучит его драма — предостережение современникам об опасности в очередной раз угодить в ловушку.

В 70-е гг. совершается поворот в творческой эволюции С. Мрожека. Сам драматург писал в этой связи в 1973 г., что «контрастные, конфликтные и напряженные ситуации, максимально «приправленные гротеском и комизмом»<sup>133</sup>, ему надоели. В драме «Эмигранты» (1974) совершенно реалистическим образом сопоставлены судьбы двух польских эмигрантов, живущих в захудалой гостинице в каком-то городе Западной Европы. Один из них, АА — интеллигент, который эмигрировал по политическим убеждениям в поисках большей свободы мысли и высказывания. Другой, ХХ — чернорабочий, из крестьян, приехал за рубеж на заработки. АА пишет книгу о «невольнике, то есть о самом себе». Для написания этой книги он покинул родную страну, но «бежав из нее, он перестал быть рабом», а книга потеряла свой смысл. И лишь встреченный им ХХ, ранее «раб государства», а ныне невольник собственной жадности, раб вещей, представляется ему теперь идеальным героем возможной книги.

Герои «Эмигрантов» по сути дела участвуют в нескончаемом философском споре о границах свободы личности. Финал пьесы со сценой взбунтовавшегося ХХ, предпринявшего неудачную попытку самоубийства, подводит к выводу: нет ни абсолютной свободы, ни рабства в чистом виде. Остается только храп ХХ, рыдания АА и его мечта о создании «доброе и разумное сообщества людей», мечта недостижимая, потому что трудно, если не невозможно, достичь взаимопонимания людей в современном мире.

В ряде других пьес 70-х гг. на разном сюжетном материале варьируются проблемы, уже бывшие предметом художественного анализа писателя: «Бойня» (1973) — о выхолащивании современного искусства; «Горбун» (1975) — об одиночестве и неприкаянности человека в обществе; «Ватцлав» (1979) — аллегорическая история из XVIII в., в которой звучит горькая ирония над иллюзорными стремлениями человека отыскать ценностные ориентиры в окружающем мире, и др. В драме

«Пешком» (1980) действие происходит в последние дни войны. На заброшенном полустанке встречаются беженцы, представляющие разные слои общества. Они тщетно ждут поезда, который повезет их то ли в светлое, то ли в темное будущее. Но поезд вообще проходит мимо...

Искусно вскрывается механизм манипулирования общественным сознанием в драме «Посол» (1982). С помощью типичного для Мрожека приема — логическое рассуждение выявляет смысл абсурдной идеи — показано, например, как искусственно создается «образ врага»; государства, которое представляет посол, уже нет, но оно должно существовать в сознании народа соседней страны как враждебное, чтобы держать народ в ненависти к соседям и в повиновении.

Драмы Мрожека многозначны. Это и затрудняет, и облегчает их прочтение, поскольку допускает возможность их истолкования в разных плоскостях: бытовой, философской, социальной, национально-патриотической и т.д. Герои многих драм Мрожека выступают как модели и национального польского и европейского исторического сознания. О «польских судьбах» в драмах Мрожека, представленных, например, в «Эмигрантах» и в более поздних — «Портрет» (1985) и «Контракт» (1986), можно говорить и в прямом значении, и в расширительном: Польша и Запад, место Польши в Европе.

Примером этого может быть драма «Контракт». Ее исходный пункт достаточно невероятен: один из постояльцев респектабельного швейцарского отеля изобретает экстравагантный способ ухода из жизни — нанимает платного убийцу. Именно это «экспериментальное» обстоятельство позволяет автору вскрыть тайные пружины действия персонажей и их национально-историческую обусловленность. В споре героев драмы Магнус выказывает себя защитником старых европейских традиций, «традиционного стиля и вообще традиционных ценностей», которые, впрочем, прекрасно совмещаются с предательством и эгоизмом, а также с полным равнодушием к судьбам других людей и народов: «Меня с души воротит от всех этих славянских неврастений и прибалтийско-карпатских комплексов. Твоя историческая дефективность меня не волнует, она мне омерзела и осточертела», — заявляет будущая жертва будущему убийце, который представляет страну, расположенную «на востоке от Запада и на западе от Востока». Он хочет выбиться в люди, «принять участие в жизни европейских

высших сфер», избавиться от предписанной ему Европой роли провинциального варвара и от комплекса неполноценности.

В драме идет все тот же мрожековский спор о свободе личности и ее нравственной основе. Эта основа обнаруживается у Мориса, несмотря на весь его примитивизм, наглость и жадность. Слуга оказывается способным на барский жест, который компенсирует его предыдущие унижения — он отказывается от огромного состояния в пользу Магнуса. Поступок Мориса как бы искупает его прегрешения и дает ему шанс обрести духовную свободу в будущем.

Мрожек вновь безжалостно высмеивает расхожий и поверхностный, хотя и не беспочвенный миф о польском национальном характере, над созданием которого потрудились не только романтическая литература, но и ее бесчисленные эпигоны. «Пылкие натуры, шальные идеи, в общем — это наша романтическая традиция, атаки улан, «Очи черные»...» — со скрытой иронией говорит о себе Морис. Пародийная игра Мрожека с романтизмом, с одной стороны, показывает сегодняшнюю нежизнеспособность романтизма как способа мышления, философии, мировоззрения, с другой — активизирует внимание того читателя, которому доступно понимание переключки двух эпох польской культуры.

Драматургия 70-х гг. — за немногими исключениями — стоила изображения актуальной повседневности, предпочитая метафорический способ отклика на явления современной жизни, анализ вневременных экзистенциальных ситуаций, гротескное заострение поставленных проблем, рассматриваемых по преимуществу в этической перспективе. После введения военного положения в стране в 1981 г., раскола в обществе и художественной среде драма переживала не лучшие свои дни. Большинство сценических произведений, публиковавшихся как в легальной печати (прежде всего в журнале «Диалог»), так и в нелегальной, обладали приметами быстротекущей жизни — интернирование представителей оппозиции, «чистки» в учреждениях, судебные процессы, политические убийства, эмиграция и т.д., но они грешили публицистичностью, демагогией, псевдоромантическим пафосом и, как и «горячая проза», не выдержали испытания временем.

«Мои пьесы, — писал видный представитель «метафорической» драмы И. Иредыньский, — являются моделями ситуации или проблемы (...). Это вымышленные миры, действия, происходя-

щие нигде и повсюду, фантомы, сказки, которые материализуются с помощью актеров, света, сцены»<sup>134</sup>. Во всех драмах Иредыньского рассматривается проблема насилия. В созданных драматургом замкнутых микромирах — будь то санаторий («Сама кротость», 1971), лагерь хиппи («Третья грудь», 1973), группа людей, терроризируемых бандитами («Приятная песенка», 1975), и др. — идет жестокая борьба за лидерство, за господство над окружением в силу присущего человеку инстинкту насилия, без каких-либо психологических или социальных мотивировок. Исключение составляет, пожалуй, драма «Дача» (1979), в которой прослеживается моральное падение героя, предавшего идеалы молодости в обмен на деньги и жизненный комфорт и страдающего из-за этого.

Не останавливаются перед насилием, интригами и обманом для достижения своих целей герои многих «современных комедий» (по определению автора) Ярослава Абрамова-Неверли (р. 1933). Реалистическая основа этих комедий («Вытяжка в небо», 1971; «Клик-клак», 1972; «Дажбор», 1974; «Прыжок перед собой», 1977; «Маэстро», 1984, и др.) не всегда органически сочетается с гротескными красками в изображении персонажей и даже элементами сюрреализма. Как правило, Абрамов сталкивает в своих пьесах представителей разных поколений либо прежних комбатантов, которые уличают друг друга в содеянном зле, которому они не могли или не хотели противостоять.

В гротескной и сатирической тональности выдержаны пьесы-моралите Я. Гловацкого («Меч», 1977; «Золушка», 1979; «Охота за тараканами», 1982, и др.), Э. Редлинского («Выдвижение» и «Коноплянка» — по его известным романам, «Пустотки», 1980). Переосмысление мифов и историко-литературных мотивов характерно для нескольких драм Я. М. Рымкевича (имитация Кальдерона в пьесе «Княжна наоборот», 1973, и др.; использование приемов польской романтической комедии в «Уланах», 1975, и драм С.И. Виткевича в «Усадьбе на Нарве», 1975, и т.д.), а также для произведений известного переводчика Шекспира и других английских авторов Ежи Сито (р. 1934) — «Страсть доктора Фауста» (1971) и «Осуждение доктора Фауста» (1972). В исторической драме Сито «Полонез» (1979), поставленной на сценах многих театров, действие происходит накануне второго раздела Польши, противостоять которому бессильны примирившиеся с ходом истории, эгоистичные герои драмы, включая Т. Костюшко.

К польской истории обратился и Томаш Лубеньский (р. 1938), автор нашумевшего эссе «Драться или не драться?» о польских повстанцах (1978). Проблематика этого эссе легла в основу наиболее известной его драмы «Становище» (1979) о надеждах и планах поляков, в том числе А. Мицкевича, в годы Крымской войны 1853–1856 гг. На исторические сюжеты написаны также драмы В. Терлецкого, Владислава Завистовского (р. 1954) и ряда других авторов.

Успешно выступил как драматург и В. Мысливский. Содержание его драм соотносится с его прозой. Деревня в годы оккупации, с трудом сохраняющая нормы крестьянской нравственности — тема драмы «Вор» (1973); время раздела помещичьих земель после войны рисуется в драме «Ключик» (1978) с ярко выписанным главным героем — ключником графского дворца, раздвоенное сознание которого не позволяет ему встать на ту или другую сторону. В драме «Дерево» (1989) старый крестьянин, сидящий на дереве и разговаривающий с живыми и мертвыми, пытается помешать бульдозеристам прокладывать новое шоссе, которое нарушит покой природы.

\* \* \*

В литературе 70–80-х гг. ведущие позиции продолжали занимать писатели старшего и отчасти среднего поколения. Большинство из них вступило в литературу еще до войны либо в конце 40-х — первой половине 50-х гг. В конце своего творческого пути — а в это двадцатилетие многие из них уходят из жизни — они подводили итоги, осмысляя истоки и пути развития современной общественной жизни и собственного творчества. Осмысление это совершалось по большей части в «невывышенной» прозе — в эссе, в автобиографических записках, дневниках, мемуарах.

Попытки писателей «новой волны» — представителей молодого поколения внести в литературу новую проблематику, связанную с их жизненным опытом, и новые художественные ориентиры увенчались лишь частичным успехом. Он сопутствовал тем из них, кому удалось совместить интересовавшие их в первую очередь эстетические поиски, языковые эксперименты с этическими проблемами времени — защита прав личности, человеческого достоинства в государстве тоталитарного типа, сопротивление политическому и идеологическому диктату. Воплощение этих проблем в разных

литературных родах писателями разных художественных ориентаций определило облик литературы рассматриваемого периода в целом.

К концу века исчерпал себя конфликт между реализмом и модернизмом, определявший динамику развития литературы на протяжении большей части XX в. Стало очевидным, что авангардизм и модернизм — это не радикальный разрыв с классическим наследием, а одна из важнейших линий его дальнейшего развития.

Важной чертой рассмотренного периода явилось стирание границ между литературой, создаваемой в стране, и литературой эмиграции, которое произошло во многом благодаря созданию нелегального «второго круга обращения» литературы, альтернативного официальным издательствам. После введения в стране военного положения резко усилилось неприятие большинством талантливых писателей политики властей и ее защита в официальной литературе. Появилось много произведений, в которых описание мира слишком часто сводилось, однако, к описанию идеологического конфликта с противоположных позиций и не принесло значительных художественных результатов.

В целом же и в 70-е, и в 80-е гг. появилось много выдающихся произведений, обогативших польскую и мировую культуру. Доказательством высочайшего уровня поэзии явилась литературная Нобелевская премия Ч. Милоша (а позднее и В. Шимборской). Новые замечательные произведения были созданы Я. Ивашкевичем, Т. Ружевичем, С. Мрожеком, С. Лемом, Т. Конвицким, Зб. Хербертом, давно получившими мировую известность, а также целым рядом других прозаиков, поэтов, драматургов.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 *Odrodzenie*, 1947, N 11.
- 2 *Koźniowski K. Historia co tydzień*. Warszawa, 1977. S. 31.
- 3 *Odrodzenie*, 1947, N 17.
- 4 *Ibid.*, 31, VIII.
- 5 *Kuźnica*, 1947, N 41.
- 6 *Wyka K. Pogranicze powieści*. Warszawa, 1974. S. 21.
- 7 *Pokolenie*, 1947, N 1.
- 8 *Sandauer A. Zebrane pisma krytyczne*. Warszawa, 1981, t. 3. S. 226–227.
- 9 *Tygodnik Powszechny*, 1945, N 6.

- 10 Gosk H. W kręgu «Kuźnicy». Warszawa, 1985. S. 96.
- 11 Nalkowska Z. Pisma wybrane. Warszawa, 1956, t. 2. S. 459.
- 12 Twórczość, 1945, N 2. S. 160.
- 13 Warszawa, 1946, N 1.
- 14 Цит по: Koźniewski K. Historia co tydzień... S. 145.
- 15 Цит по: Fijałkowska B. Polityka i twórcy... S.101.
- 16 Цит по: M. Fik. Kultura polska po Jałcie. Warszawa, 1989. S. 117.
- 17 Цит по: Fijałkowska B. Polityka i twórcy... S. 140.
- 18 Odrodzenie, 1950, N 6.
- 19 Twórczość, 1951. S. 114.
- 20 Kierczyńska M. Spór o realizm. Warszawa, 1951. S. 181.
- 21 Ibid. S. 139.
- 22 Andrzejewski J. Partia i twórczość pisarza. Warszawa, 1952. S. 126.
- 23 Twórczość, 1945, N 4.
- 24 Nowiny Literackie, 1947, N 1.
- 25 Налковская З. Медальоны // Современные польские повести в двух томах. Т. 1. М., 1974. С. 43.
- 26 Sztaglewska S. Dymy nad Birkenau. Warszawa, 1955. S. 10.
- 27 Borowski T. Pożegnanie z Marią i inne opowiadania. Warszawa, 1967. S. 5.
- 28 Kuźnica, 1945, N 12.
- 29 Koźniewski K. Historia co tydzień... S. 240.
- 30 Iwaszkiewicz J. Nowele włoskie. Warszawa, 1947.
- 31 Janion M. Wojna i forma // Literatura wobec wojny i okupacji. Wrocław etc. 1976. S. 197.
- 32 Цит. по: Belkot J. Rozpad i trwanie: o prozie T. Brezy. Łódź, 1980. S. 227.
- 33 Kuźnica, 1946, N 31.
- 34 Kuźnica, 1947, N 9.
- 35 Odrodzenie, 1947, N 31.
- 36 Błoński J. Stygnący popiół // Teksty, 1973, N 4.
- 37 Арцимович В. Заметки о современной польской прозе // Литературная газета, 1949, 28 июня.
- 38 Kruczkowski L. Literatura i polityka. Warszawa, 1971. Т. 2. S. 49.
- 39 Borejsza J. Na rogatkach duszy polskiej. Warszawa, 1947. S. 15.
- 40 Nowe Drogi, 1947, N 1.
- 41 Kuźnica, 1949, N 34.
- 42 Breza T. Notatnik literacki. Warszawa, 1956. S. 575.
- 43 Przyboś J. Więcej o manifest. Warszawa, 1962.
- 44 См.: Колташева И.Н. Юлиан Тувим // История польской литературы. М., 1969. С. 317.
- 45 To ja dąb. Wspomnienia i eseje o Władysławie Broniewskim. Warszawa, 1978. S. 132.

- 46 *Twórczość*, 1950, N 8.
- 47 *Wspomnienia* o K. I. Gałczyńskim. Warszawa, 1961. S. 535.
- 48 *Kunczewicz P.* Leksykon polskich pisarzy współczesnych. T. II. Warszawa, 1995. S. 179.
- 49 *Różewicz T.* Przygotowanie do wieczoru autorskiego. Warszawa, 1977. S. 96.
- 50 *Ружевич Т.* О поэзии, театре и критике // Поиски и перспективы. Литературно-художественная критика в ПНР. М., 1978. С. 284.
- 51 *Różewicz T.* Przygotowanie do wieczoru autorskiego. Warszawa, 1977. S. 33.
- 52 *Ibid.* S. 91.
- 53 *Ibid.* S. 99–100.
- 54 Цит. по: *Baranowska M.* Prywatna historia poezji // *Twórczość*, 2000. N 4. S. 111.
- 55 Цит. по: *Fik M.* Kultura polska po Jałcie... S. 179.
- 56 *Ibid.* S. 247.
- 57 Цит. по: *Fijałkowska B.* Polityka i twórcy... S. 301.
- 58 *Werblan A.* O socialistyczny kierunek działalności kulturalnej. Warszawa, 1958. S. 16.
- 59 *Ibid.* S. 53.
- 60 Цит. по: *Fik M.* Kultura polska po Jałcie..., S. 313.
- 61 *Ibid.* S. 353.
- 62 *Bukowska A.* Przemiany czasu. Kraków, 1967. S. 58.
- 63 *Mach W.* Szkice literackie w 2 t. Warszawa, 1971, t. I. S. 483.
- 64 *Wyka K.* Szkice literackie i artystyczne. Kraków, 1956, t. 2. S. 301.
- 65 *Ивашкевич Я.* Люди и книги: статьи, эссе. М., 1987. С. 40
- 66 *Żółkiewski S.* Zagadnienia stylu. Warszawa, 1965. S. 20.
- 67 *Садковский В.* Эпика Я. Ивашкевича // Поиски и перспективы. Литературно-художественная критика в ПНР. М., 1978. С. 315.
- 68 *Kultura.* 1976, N 29.
- 69 *Sadkowski W.* «Nadzy i martwi» В. Чезско // *Trybuna Ludu*, 1961, № 277.
- 70 *Парницкий Т.* История — роман — Писатель // Вопросы литературы. М., 1975, № 12. С. 266.
- 71 *Лем С.* Как достичь синтеза // Там же. С. 168.
- 72 *Przybylski R.* Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów. Warszawa, 1966. S. 159–160.
- 73 *Iwaszkiewicz J.* Rozmowy o książkach. Warszawa, 1983. S. 130.
- 74 *Nowa Kultura*, 1962, N 33.
- 75 *Буркот С.* Драматургия Тадеуша Ружевича // *Studia polonogossica.* К 80-летию Е.З. Цыбенко. М., 2003. С. 415.

- 76 Błoński J. Mrozek S. Listy 1963–1996. Kraków, 2004. S. 318–319.
- 77 Polityka, 1970, N 36.
- 78 См.: Czarnik Oskar Stanisław. Między dwoma Sierpniami. Polska kultura literacka w latach 1944–1980. Warszawa., 1993. S. 383–384.
- 79 Czachowska Jadwiga, Dorosz Beata. Literatura i krytyka poza cenzurą. 1977–1989 (bibliografia druków zwartych). Wrocław, 1991. S. VII
- 80 Czarnik O.S. Op. cit. S. 212, 217, 219.
- 81 Rogозинский Я. Ярослав Ивашкевич // Творческая интеллигенция и мировой литературный процесс. М., 1987. С. 280.
- 82 Walc J. Wielka choroba. Warszawa, 1992. S. 83.
- 83 Kultura. 1980, № 5. S. 108.
- 84 Powrót do źródeł, Rozmowa z Wisławą, Szymborską // Nastulanka K. Sami o sobie. Warszawa., 1975. S. 305.
- 85 Przybylski Ryszard. To jest klasycyzm. Warszawa, 1978. S. 181.
- 86 Цит. по: Kaliszewski A. Herbert. Warszawa, 1991. S. 6.
- 87 Barańczak S. O czym myśli Pan Cogito? // Polityka, 1974, N 17.
- 88 Твердислова Е. Папа Римский Иоанн Павел II. Литературный портрет. М., МСМХСV. С. III.
- 89 Nowe Książki. 1970. № 16. S. 965.
- 90 Błoński J. Op. cit. S. 22.
- 91 Bereza Henryk. Prozaiczne początki. Warszawa, 1971. S. 169.
- 92 «Lękać się odważnie...» Z Ewą Lipską rozmawia Krystyna Nastulanka // Polityka, 1976, N 52.
- 93 Balcerzan E. Poezja jako samopoczucie (pokolenie 76) // Teksty Drugie. 1990. N 1. S. 28.
- 94 Ивашкевич Я. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 4. М., 1978. С. 379.
- 95 Там же. С. 421.
- 96 Ивашкевич Я. Люди и книги. Статьи. Эссе. М., 1987. С. 377.
- 97 Там же. С. 417.
- 98 Gombrowicz W. Dziennik 1957–1961. Kraków, 2001. S. 72.
- 99 Sztuka wszystkożerna. Rozmowa z M. Białoszewskim // Nastulanka K. Sami o sobie. Warszawa, 1975. S. 326.
- 100 Exlibris. Dodatek do «Życia Warszawy», wrzesień 1995.
- 101 Nałkowska Z. Dzienniki czasu wojny. Wstęp, opracowanie i przypisy H. Kirchner. Warszawa, 1970. S. 300.
- 102 Nowicki S. Pół wieku czyścca. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim. Warszawa, 1990. S. 237.
- 103 Taranenko Zb. Rozmowy z pisarzami. Warszawa, 1986. S. 253.
- 104 Czermińska M. Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie. Kraków, 2000. S. 40.

- 105 *Konwicky T.* Kalendarz i klepsydra. Warszawa, 1976. S. 148.
- 106 *Konwicky T.* Nowy Świat i okolice. Warszawa, 1986. S. 54.
- 107 Цит. по: *Czapliński P.* Tadeusz Konwicky. Poznań, 1994. S. 172.
- 108 *Taranenko Zb.* Op. cit. S. 265.
- 109 *Ibid.* S. 275.
- 110 *Ibid.* S. 283.
- 111 *Terlecki W.* Powrót z Carskiego Siola. Warszawa, 1973. Tekst na obwołucie.
- 112 *Terlecki W.* Twarze 1863. Warszawa, 1973. Tekst na obwołucie.
- 113 *Stojowski A.* Carskie wrota. Warszawa, 1977. S. 340.
- 114 Tygodnik Kulturalny. 1972, N 17.
- 115 *Шукиин В.* Нравственность есть правда. М., 1979. С. 60.
- 116 *Polityka*, 1965, N 28.
- 117 *Zdanie*, 1986, N 11. S. 6, 12.
- 118 *Tomkowski J.* Dwadzieścia lat z literaturą. 1977–1996. Warszawa., 1998. S.43.
- 119 *Ibid.* S.44.
- 120 *Sandauer A.* Moje irytacje. Rozmowa z A. Sandauerem // *Kultura*. 1973, 18.03.
- 121 *Czapliński P.* Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996. Kraków, 1997. S. 36.
- 122 *Ibid.* S.29.
- 123 *Czapliński P.* Op. cit. S. 48.
- 124 *Brandys K.* Miesiące. 1982–1987. Warszawa, 1998. S. 190.
- 125 *Ibid.* S.140.
- 126 *Ibid.* S.140.
- 127 *Nowicki St.* Pół wieku czyścica... S. 301–302.
- 128 *Markiewicz H.* Troska i niewiedza // *Na Głos*, 1991, № 3. Цит. по: *Czapliński P.* Ślady przełomu... S. 38.
- 129 *Bereza H.* Bieg rzeczy. Warszawa, 1982. S. 14.
- 130 *Życie Literackie*, 1987, N 25.
- 131 *Teksty Drugie*. 1990, N 1. S. 13.
- 132 *Polityka*, 1990, N 10. S. 7.
- 133 *Mrożek S.* List na temat «Rzeźni» // *Dialog*, 1973, N 9. S. 109.
- 134 Цит. по: *Bardijewska S.* Własna przestrzeń. Warszawa, 1987. S. 172.

## КОРОТКО О ЛИТЕРАТУРЕ 90-Х ГГ.

**И**зменение общественного строя в Польше после 1989 г. — социалистического на капиталистический — вызвало существенные трансформации в культурной и литературной жизни страны.

В «реальном социализме» тяга людей к культуре была своего рода компенсацией иных ценностей, которых они были лишены. Литература, а также театр и кино были трибуной общественной жизни, с которой звучали в иносказательной, а иногда и прямой форме откровения, которые жаждала услышать публика. К. Брандыс высказал мысль о том, что литературе в бывших социалистических странах шло на пользу сопротивление, противостояние тоталитаризму. Писатели всегда писали не только для кого-нибудь, но и против кого-нибудь, и это было нервом литературной жизни. В коммунистической Польше, — писал Брандыс, — «жизнь при всей ее серости была как-то более интенсивной. Периодически приходилось жить в напряжении, которое сообщало динамику и вырабатывало мускулатуру. Смысл жизни придавали нам стычки с властью... Вот это я понимаю, это были переживания!»<sup>1</sup>.

В постсоциалистический период развития общества наступило кардинальное изменение функций литературы. Исчерпала себя парадигма «независимой» литературы, ушел в прошлое недавний героический период «Солидарности» и «второго круга обращения», когда все было ясно очерчено: «мы» — «они». Литература перестала быть знаменем борьбы с тоталитарным режимом, моральным авторитетом для читателя, произошла ее коммерциализация, изменился порядок ее финансирования, издания, распространения. В 90-е гг. высокая культура стала пользоваться все меньшим спросом, вы-

тесняться дешевыми телевизионными мелодрамами и развлекательным чтивом. Литература встала перед необходимостью найти новые формы своего существования, особенно в свете завоевания книжного рынка литературной продукцией низкого качества — примитивными по содержанию детективами, эротическими романами и т.п.

При этом следует иметь в виду, что в конце XX — начале XXI в. в польской культуре отразился процесс так называемой глобализации, т.е. создания единой экономической, финансовой и информационно-коммуникационной системы в масштабе всего мира. Одним из феноменов технико-экономического и социального развития современного мира является расцвет массовой культуры, в которой растворяются культурная самобытность и национальные традиции. В то же время глобализация парадоксальным образом усиливает поиски национальной идентичности культуры и ее корней в отечественной культурной традиции. Эта тенденция проявляется не только в «высокой» культуре, но и в некоторых произведениях массовой культуры, которая не является однородной. В потоке произведений, рекламирующих потребительские модели поведения, пропагандирующих культ силы, секс и снобизм, выделяются произведения, авторы которых в завлекательной оболочке жанра детектива или любовного романа стремятся расширить идейный и культурный горизонт читателя.

Позитивным примером современной массовой литературы могут быть произведения популярной в России Иоанны Хмелевской (р. 1932) — на русский язык переведены почти все ее книги. Только в течение пяти лет — в 2000–2004 гг. в России было издано 119 книг писательницы<sup>2</sup>. Массового читателя в ее детективах привлекают не только фабула, возможность эмоционального сопереживания разных жизненных ситуаций, требующих находчивости и небанальных решений, но и иронично-шутливый способ повествования, что в сочетании с острой наблюдательностью над человеческими слабостями, привычками, обычаями, манерами придает детективным романам Хмелевской черты юмористического и сатирического бытового романа.

В детективах Хмелевской, в мелодраматичных любовных романах Катажины Грохоли (р. 1957) возникает особый срез реальной жизни современной Польши, слабо пред-

ставленной — за редкими исключениями — в «обычной» прозе 90-х гг.

В 80 — 90-е гг. ушли из жизни писатели, во многом определявшие облик послевоенной литературы: Я. Ивашкевич, М. Яструн, Е. Анджеевский, М. Бялошевский, И. Неверли, Б. Чешко, М. Кунцевич, К. Филипович, А. Рудницкий, Т. Новак, А. Кусьневич, Ю. Мортон, Ю. Стрыйковский, А. Мендзыжецкий, М. Брандыс, В. Терлецкий, А. Сандауэр, Г. Херлинг-Грудзиньский, К. Брандыс, Х. Аудерская, А. Щиперский и т.д. Из писателей старшего поколения в 90-е гг. с романом «Чтиво» (1992) выступил Т. Конвицкий, в котором воспроизвел абсурдность и хаос современной жизни. Роман с вызывающим названием — это смесь популярных жанров детектива, мелодрамы, сатиры, исповедальной прозы. Конвицкий использовал в нем приемы постмодернистской литературы, которые являются в его романе и пародией на них.

Остался верен своим творческим убеждениям о необходимости утверждения универсальных ценностей человеческого бытия В. Мысливский в обширном лирико-эпическом романе «Горизонт» (1996) об истории жизни обыкновенной провинциальной польской семьи. В судьбах ее членов преломляются эпохальные исторические события XX века.

Адекватным для переживания непостижимого хаоса мира, в том числе информационного, оказавшегося непосильной нагрузкой для психики и чувственного мира человека, многим писателям и критикам стал видеться постмодернизм, который освобождает личность от любого рода детерминизма, а значит, и от любого рода запретов, лежащих в основании культуры как формы жизни.

Постмодернизм появился как необходимое, по-видимому, противоядие против социологического либо психологического перекоса в культуре и в литературе. Но постмодернизм отказался от веры в возможность объективного изображения действительности, от существования объективной истины вообще, от познания литературой (и культурой в целом) человека и ее воздействия на судьбы людей. А претендуя на роль универсального и глобального метода не только всей современной литературы, но и всех гуманитарных наук, он именно своим релятивизмом завел литературу как язык коммуникации в тупик. Так что вполне закономерно

на все явственнее проступающая — как тенденция и черта литературного процесса конца прошлого — начала нынешнего века — реакция на постмодернизм в виде появления произведений «постреалистической» литературы. Однако в них достаточно органично прижились многие элементы поэтики постмодернизма: смешение стилей элитарного и массового искусства, пародия, интертекстуальность, языковые игры и др.

Показательны для попыток выстроить «постмодернизм с человеческим лицом» иронические, с большой долей гротеска и невероятных предположений, романы представителя среднего поколения Э. Редлинского «Крысополяки» (1994), «Кровоистечение» (1999), «Трансформейшен или Как рулька танцевала с гамбургером» (2002), «Телефрения» (2006) — о жизни современных поляков в стране и за рубежом.

В еще большей степени черты постмодернизма проявились в прозе нового поколения писателей («поколение 1960»). В литературу входят Анджей Стасюк (р. 1960), Ольга Токарчук (р. 1962), Павел Хюлле (р. 1957), Изабелла Филипьяк (р. 1961), Мануэла Гретковская (р. 1964), Наташа Гёрке (р. 1960), Збигнев Крушиньский (р. 1957), Анна Болецкая (р. 1951), Александр Юревич (р. 1952) и др.; с поздними дебютами выступают писатели Томек Трызна (р. 1948), Стефан Хвин (р. 1949), Ежи Пильх (р. 1952), Магдалена Тулли (р. 1955), Януш Рудницкий (р. 1956), Марек Беньчик (р. 1956) и др. Характеризуя их прозу 90-х гг. в целом, вслед за ее вдумчивым исследователем И.Е. Адельгейм<sup>3</sup>, можно сказать, что эта проза — бунт поколения против традиции документировать в литературе свое время. Она избегает, как правило, злободневных польских реалий и проблем, она отражает не столько изменяющийся внешний мир, сколько записывает индивидуальные способы переживания, выживания, столкновения с миром и вырабатывает новый психологический язык, передающий эти состояния.

Читательское признание завоевали произведения П. Хюлле «Вайзер Давидек» (1987), А. Стасюка «Белый ворон» (1995), «Девять» (1999), О. Токарчук «Путь Людей Книги» (1993), «Э. Э.» (1995), «Правек и другие времена» (1996), «Дом дневной, дом ночной» (1998), М. Тулли «Сны и камни» (1995). В них немало черт, связанных с поэтикой постмодернизма, но в их основе — подлинная жизнь с ее предметами, красками, фак-

тами, живыми людьми, глубокими, невыдуманнными личными трагедиями и переживаниями.

Одна из главных тем новой прозы — вхождение нового поколения в жизнь и в литературу. Раскрывая эту тему, писатели обращаются к своему главному жизненному опыту — детству и отрочеству с ощущением утраты в зрелом возрасте свежего и цельного юношеского мировосприятия. Такого рода произведения получили определение «роман инициации» (многие романы П. Хюлле, О. Токарчук, Т. Трызны, М. Гретковской, И. Филипяк и др.).

Другой способ обретения собственного «я» — обращение к «малой родине». Внимание писателей привлекает жизнь окраин, пограничья — «кресов», где происходит стык разнообразных этнических культур, взаимодействие разных языков и разных моделей мира. На этом пространстве судьбы поляков пересекались с судьбами украинцев, белорусов, литовцев, русских, евреев, татар, немцев и других этносов. Пограничье — это и синтез, и конфликт разных культур, оно может и объединять, и разделять людей. Вот почему в литературе развиваются две противоположные тенденции: с одной стороны, мифологизация «кресов», как некоего утраченного рая, в котором сохранялись завещанные предками высокие этические нормы отношений между людьми и народами, с другой — изображение многоэтничных кресов как арены противостояния этносов, непримиримой борьбы между ними. Эта проблематика нашла свое отражение в повестях и романах А. Юревича «Лида» (1990) — о белорусском детстве писателя, О. Токарчук «Дом дневной, дом ночной» (1998) — о Нижней Силезии, А. Стасюка «Галицийские повести» (1995) и «Дукля» (1997), посвященных Бескидам, и т.д. «Кресы, — писал А. Юревич, — во многих сердцах пробуждают сантименты, нежность. Это мир первый, первоначальный. Там впервые забилося наше сердце, там открылись наши глаза. Там мы делали первые шаги, там остались следы всего того неповторимого, что случилось в нашей жизни — слова, грех, любовь, слезы, молодость родителей... Так рождаются наши внутренние индивидуальные, субъективные мифы, наша личная мифология, основанная на памяти»<sup>4</sup>. Раньше проза о кресах опиралась на собственный опыт, на живую память авторов; молодые писатели знают прежние кресы лишь по литературе и семейным преданиям, что не останавливает их перед ностальгическим их изображением, как правило, не от

собственного имени, а от лица старшего поколения. Они продолжают тему расставания с кресами, рассказывая о судьбах своих родителей, бабушек и дедушек, ощущая себя частью фамильной традиции.

Юмористические и гротескные интонации, восходящие к произведениям чешских писателей Я. Гашека и Б. Грабала, присущи прозе Е. Пильха (р. 1952) «Заговор прелюбодеек» (1993), «Песни пьющих» (2002) и П. Хюлле «Мерседес-бенц. Из писем к Грабалу» (2001), выпустившего также роман «Касторп» (2004) — вариацию на тему романа Т. Манна «Волшебная гора».

Привлекают внимание писателей, родившихся много лет спустя после войны, и военные годы, обнажившие важнейшие проблемы человеческого существования. Из ряда произведений 90-х гг., связанных с военной темой, заслуженную известность получил роман С. Хвина «Ханеман» (1995) — о жизни Гданьска до и после войны. Герой романа, гданьский немец Ханеман, чужд своим сородичам с их нацистскими иллюзиями, он привязан к любимому Гданьску и не бежит из него от наступающей русской армии. Но он чужд и полякам, установившим власть в городе. Военная и послевоенная жизнь героя воплощает трагизм и одиночество человека, бессильного перед молохом истории.

В документальной прозе бестселлерами стали книги Рышарда Капуциньского (1932–2007). Его художественные репортажи из «горячих точек» «третьего мира» — Эфиопии («Император»), Ирана («Шахиншах» — о крушении режима Реза Пехлеви) и др. — стали классикой жанра, изданы на многих языках. «Империя» (1993) Капуциньского, вышедшая в 2007 г. уже пятнадцатым изданием, посвящена краху Советского Союза — «последней империи на земле». При всем остроумии автора и стилистических достоинствах книги в ней содержится немало банальных стереотипов восприятия жизни России. Весьма критично отнесся к ним, в частности, автор глубоких наблюдений над жизнью русского Севера и раздумий о судьбах России Мариуш Вильк (р. 1955). Вильк живет в России уже более семнадцати лет (вначале на Соловках, затем в Карелии и на Кольском полуострове). В 1998 г. он выпустил сложную по жанру книгу «Волчий блокнот» (1998), в которой заметки о жизни современных Соловков переплетаются с историческими и культурологическими

отступлениями и комментариями. Русскому Северу посвящены и следующие книги писателя — «Волок» (2005), «Дом на берегу Онежского озера» (2006) и «Тропами северного оленя» (2007).

Состояние поэзии характеризует своего рода инфляция. Например, только в 2000 г. было издано свыше 800 сборников стихов. Несмотря на огромный приток в поэзию молодых (как правило, мало читаемых) поэтов, ведущая роль в поэзии принадлежит известным мастерам. С новыми сборниками стихов выступают Я. Твардовский («Небо в хорошем настроении», 1998), Я.М. Рымкевич («Закат солнца в Миланувеке», 2002), Ю. Хартвиг, А. Мендзыжецкий и др.

Со времени дебюта Т. Ружевица прошло более шести десяти лет, но по-прежнему каждая новая книга Ружевица становится событием в литературной жизни Польши. За прошедшие годы вышли в свет десятки сборников его стихов, рассказов, драм, очерков, статей, киносценариев. Имя Ружевица получило мировую известность, польская критика справедливо причисляет его к «классикам мировой литературы»<sup>5</sup>.

Поэтические книги Т. Ружевица 1990–2000-х гг. относятся к вершинным достижениям его поэзии: «Барельеф» (1991), «всегда фрагмент» (1996), «всегда фрагмент. recycling» (1998), «ножик профессора» (2001), «серая полоса» (2002), «выход» (2004). Новые стихотворения Ружевица развивают прежние мотивы его творчества, но и дополняют, и обогащают их новым опытом умудренного жизнью поэта. Свою задачу поэт видит в объяснении людям своего катастрофического видения современной культуры, ее состояния упадка и хаоса. Только с помощью созерцательно-скептической поэзии можно понять кое-что в этом мире, находясь «внутри» него. Поэт осознает свою принадлежность к великой традиции европейской культуры. Ее представителям, конфликтовавшим со своим окружением и не понятым им, он посвятил свои рефлексивные зарисовки. Героями многих его стихотворений стали Кафка, Рильке, Тетмайер, Л. Толстой, Э. Паунд, Пикассо, Беккет, Мицкевич, Словацкий, Красиньский и др.

Выводя на поэтическую сцену как бы своего двойника — будь то Л. Толстой или кто-либо другой из великих предшественников, случайный прохожий, некто совсем неопределен-

ный и т.п., — поэт все реже говорит от своего имени. Но все эти персонажи выступают в одной и той же роли, в их монологах о своей жизни (или в описаниях их жизни) звучит сходная скорбная нота о прошедшей либо утраченной жизни, о неизбежном приближении смерти:

малютка смерть  
 начинает ходить  
 созревает  
 быстро растет  
 ночью спит  
 на моем сердце  
 на губах  
 на море  
 на черном камне

(«СВЕТ ТЕНЬ».  
 ПЕРЕВОД В. КОРНИЛОВА)

Ружеви́ч — поэт диалога с современностью, которой он ставит неутешительный диагноз. Описывая состояние упадка и хаоса современной культуры, прессы, радио и телевидения, он прибегает к сатирическим, ироническим, а порой и шутивным формам. Поэт выступает от имени своего поколения, которое хранит память о нескончаемом прошлом, но его творчество запечатлело искания и метания и последующих поколений.

Ощущение единства микро- и макрокосмоса, природы и человека пронизывает философско-ироническую лирику В. Шимборской — сборники «Конец и начало» (1993), «Минута» (2002), «Двоеточие» (2005). К присущему ей удивлению невообразимо сложным устройством материального и духовного мира примешивается горечь: люди, погруженные в суетные земные хлопоты, равнодушны к мирозданию, частью которого они являются.

В 1996 г. В. Шимборской была присуждена Нобелевская премия по литературе — «за поэзию, которая с ироничной точностью позволяет историческому и биологическому контексту проявиться во фрагментах человеческого бытия».

Новые сборники стихов — «На берегу реки» (1994), «Это» (2000), издал Ч. Милош. В них доминирует драматичность признаний в невозможности честного расчета с самим

собой, мотив борьбы личности с одиночеством и угрызениями совести.

Из творчества множества молодых поэтов выделяются сборники стихов Яцека Подсядло (р. 1964) «Аритмия» (1993), «Языки огня» (1994), «И я побежал в тот туман» (2000) и Марчина Светлицкого (р. 1961) «Холодные страны» (1992), «Схизма» (1994), «Открыт впредь до отмены» (2001). В них выразительно проявился характерный для многих поэтов нового времени тип лирического героя, отвергающего гражданственную поэзию во имя частной жизни и интимных переживаний.

Гротескная пьеса из жизни России в XX в. «Любовь в Крыму» (1994) с использованием мотивов чеховских драм была создана С. Мрожеком. Подобный прием — литературная ассоциация, создающая новый контекст для героев классической драматургии, — использовал Я. Гловацкий («Фортинбрас напился», 1990; «Антигона в Нью-Йорке», 1992; «Четвертая сестра», 1999). Из более молодых драматургов обратил на себя внимание Тадеуш Слободзянек (р. 1955), который вульгарность современной жизни постарался показать с помощью фарсовой традиции средневекового народного театра (драма «Пророк Илья», 1992, и др.).

В начале XXI в. в литературу вступает следующее поколение писателей, родившихся в 1970–1980-е гг. Разочарование дебютантов 1990-х гг. в современной действительности сменяется у многих из них резким неприятием общества потребления, полным отсутствием иллюзий относительно постсоциалистической действительности. Таковы романы Славомира Схуты (р., 1973) «Отходняк» (2004); Дороты Масловской (р. 1983) «Польско-русская война под бело-красным флагом» (2002) и др.

В последние годы появилось несколько значительных прозаических произведений, созданных писателями старшего и среднего поколений: романы Збигнева Домино (р. 1929) «Польская Сибириада» (2001), Ю. Хэна «Мой друг король. Рассказ о Станиславе Августе» (2003), Э. Рыльского «Условие» (2005) из эпохи нашествия Наполеона на Москву, Я. Красиньского «Перед агонией» (2005), В. Мысливского «Трактат о лущении фасоли» (2006), Э. Кабатца «Чернорусская хроника прокаженных» (2008) и др.

Но это уже история литературы XXI века.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 *Brandys K. Miesiące. 1982-1987. Warszawa, 1998. S. 184.*
- 2 *Literatura polska w przekładach. 1981–2004. Warszawa, Biblioteka Narodowa, 2005. S. X.*
- 3 См.: *Адельгейм И.Е. Поэтика «промежутка»: молодая польская проза после 1989 года. М.: «Индрик». 2005.*
- 4 Цит. по: *Czapliński P. Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych. Kraków, 2001. S. 108.*
- 5 *Kisiel M. Dekada Różewicza // Postscriptum, 2002, Nr 1. S. 62.*

# ИЗБРАННАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

## ОБЩИЕ РАБОТЫ НА ПОЛЬСКОМ ЯЗЫКЕ

Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny. *Red. A. Hutnikiewicz i A. Lam.* T. 1–2. Warszawa, 2000.

Słownik literatury polskiej XX wieku. *Zespół redakcyjny A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk, A. Sobolewska, E. Szary-Matywiecka.* Wrocław; Warszawa; Kraków, 1992.

**1890–1918.** Obraz literatury polskiej. Seria V: Literatura okresu Młodej Polski. *Red. A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, K. Wyka.* T. 1–4. Warszawa-Kraków, 1968–1975.

*Hutnikiewicz A.* Młoda Polska. Warszawa, 2001 (wyd. 7)

*Kulczycka-Saloni J., Maciejewska L., Makowiecki A.Z., Taborski R.* Literatura Młodej Polski. Warszawa, 1997.

*Podraza-Kwiatkowska M.* Literatura Młodej Polski. Warszawa, 1997

**1918–1945.** Obraz literatury polskiej. Seria VI: Literatura polska w okresie międzywojennym. *Red. J. Kądziała, J. Kwiatkowski, I. Wyczanka.* T. 1–2. Kraków, 1979; T. 3–4. Kraków, 1993.

Literatura polska 1918–1975. *Red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski.* T. 1. 1918–1932. Warszawa, 1991; T. 2. 1933–1944. Warszawa, 1993.

Literatura polska w okresie międzywojennym. T. 1–4. Kraków, 1979–1993.

*Jarzębski J.* Proza dwudziestolecia. Kraków, 2005.

*Kwiatkowski J.* Dwudziestolecie międzywojenne. Warszawa, 2003 (I wyd. — 1990).

*Nasiłowska A.* Trzydziestolecie 1914–1944. Warszawa, 1995.

*Święch J.* Literatura polska w latach II wojny światowej. Warszawa, 1997.

**1945–2000.** *Burkot S.* Literatura polska w latach 1939–1999. Warszawa, 2002.

*Czapliński P., Sliwiński P.* Literatura polska. 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji. Kraków, 1999.

*Dąbrowski M.* Literatura polska. 1945–1995. Warszawa, 1997.

*Drewnowski T.* Literatura polska lat 1944–1989. Próba scalenia. Obiegi — wzorce — style. Warszawa, 1997.

*Jarosiński Z.* Literatura lat 1945–1975. Warszawa, 1996.

*Stabro S.* Literatura polska 1944–2000 w zarysie. Kraków, 2002.

*Stępień M.* 50 lat literatury polskiej. 1939–1989. Wprowadzenie. Kraków, 1996.

*Zawada A.* Literackie półwiecze 1939–1989. Wrocław, 2001.

## ОБЩИЕ РАБОТЫ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

**1890–1918.** *Богомолова Н.А., Медведова О.Р.* Польская литература на рубеже XIX–XX вв. // История литератур западных и южных славян. Т. 3. М.: «Индрик», 2001.

*Bumt В.В.* Литература 1890–1918 годов // История польской литературы. Т. 2. М.: «Наука», 1969.

*Bumt В.В.* Стефан Жеромский. М.: «Наука», 1961.

*Bumt В.В., Хорев В.А.* Польская литература 1890–1917// История всемирной литературы. Т. 8. М., 1994.

*Wyka K.* Статьи и портреты. М.: «Прогресс», 1982.

*Русская и польская литература конца XIX — начала XX в.* / Под ред. Е.З. Цыбенко, А.Г. Соколова. М.: МГУ, 1981.

Цыбенко Е.З. Польская литература // История зарубежной литературы конца XIX — начала XX века. 2-е изд. М.: «Высшая школа», 1978.

1918–1945. Адельгейм И.Е. Польская проза межвоенного двадцатилетия: между Западом и Россией. Феномен психологического языка. М.: «Индрик», 2000.

Базилевский А.Б. Виткевич: повесть о вечном безвременье. М.: «Наследие», 2000.

Медведева О.Р. Польская литература межвоенного двадцатилетия // История литератур западных и южных славян. Т. 3. М.: «Индрик», 2001.

Медведева О.Р. Польская литература периода Второй мировой войны // История литератур западных и южных славян. Т.3. М.: «Индрик», 2001.

Мусяенко С.Ф. Творчество Зофьи Налковской. Минск, 1989.

Мусяенко С.Ф. Реалистический роман в польской литературе межвоенного двадцатилетия (20–30-е гг. XX в.). Гродно: ГрГУ, 2003.

Станюкович Я.В. Реализм Марии Домбровской. М.: «Наука», 1974.

Хорев В.А. Литература 1918–1944 годов // История польской литературы. Т. 2. М.: «Наука», 1969.

Хорев В.А. Становление социалистической литературы в Польше. М.: «Наука», 1979.

1945–1989. Писатели Народной Польши. Редколлегия: В.В. Витт, Б.Ф. Стахеев, В.А. Хорев. М.: «Наука», 1976 (очерки о творчестве

З. Налковской, М. Домбровской, Ю. Тувима, Я. Ивашкевича, В. Брневского, Л. Кручковского, Ю. Пшибося, М. Яструна, И. Неверли, К.И. Галчиньского, Т. Брезы, К. Филиповича, С. Дыгата, Т. Холуя, В. Журковского, Ю. Кавальца, В. Маха, Т. Ружевича, В. Шимборской и др.).

Политика и поэтика. М.: Институт славяноведения РАН, 2000 (ст. В.А. Хорева, Е.З. Цыбенко, С.Ф. Мусяенко, О.В. Цыбенко о литературе 80-х гг.; И.Е. Адельгейм — 90-х гг.).

Британишский В. Речь Посполитая поэтов. Очерки и статьи. СПб.: «Алетейя», 2005.

Пиотровская А.Г. Художественные искания современной польской литературы. Проза и поэзия 1960–70-х годов. М.: «Наука», 1979.

Хорев В.А. Польская литература // История литератур Восточной Европы после Второй мировой войны: В 2-х т. Т. 1. 1945–1968. М.: «Индрик», 2000.

Хорев В.А. Польская литература // История литератур Восточной Европы после Второй мировой войны: В 2-х т. Т. 2. 1970–1980-е гг. М.: «Индрик», 2001.

1990-е. Адельгейм И.Е. Поэтика «промежутка»: молодая польская проза после 1989 года. М.: «Индрик», 2005; Постмодерн-терапия. Польская проза и литературная критика 1990-х годов // Постмодернизм в славянских литературах. М.: Институт славяноведения РАН, 2004.

Тихомирова В.Я. Польская проза о Второй мировой войне в социокультурном контексте 1989–2000. М.: Институт славяноведения РАН, 2004.

Литературы Центральной и Юго-Восточной Европы: 1990-е

годы. Прерывность-непрерывность литературного процесса (статьи И.Е. Адельгейм, В.Я. Тихомировой, О.В. Цыбенко). М., Институт славяноведения РАН, 2002.

Цыбенко Е.З. Роман Стефана Хвина «Ханеман» в контексте польской прозы 1990-х годов // Славянский вестник. Выпуск 2. К 70-летию В.П. Гудкова. М., МГУ, 2004.

## РУССКИЕ ПЕРЕВОДЫ РЯДА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПОЛЬСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ, УПОМЯНУТЫХ В КНИГЕ\*

**АНТОЛОГИИ.** Польская поэзия в двух томах. Т. 2 / Справки о поэтах Б. Стахея. Переводы под ред. Д. Самойлова. М.: «Худ. лит.», 1963.

Современная польская поэзия / Ред. и предисл. В. Огнева. М.: «Прогресс», 1971.

Польские поэты (Л. Стафф, К. Илакович, Ю. Пшибось, Т. Ружевиц, В. Шимборская). М.: «Худ. лит.», 1978.

Поиски и перспективы. Литературно-художественная критика в ПНР / Сост., вступ. ст. В. Хорева. М.: «Прогресс», 1978.

Польские поэты (А. Свирциньская, Т. Ружевиц, М. Бялошевский, А. Бурса, Э. Стахура) / Сост. и пред. А. Базилевского. М.: «Радуга», 1990.

Польская поэзия: XX век. Т. 1–3 / Ред., сост. и предисл. А. Базилевского. М.: «Вахазар», 1993–1999.

Астафьева Н., Британишский В. Польские поэты XX века. Т. 1–2. СПб.: «Алетейя», 2000.

Астафьева Н. Польские поэтессы. Антология. СПб.: «Алетейя», 2002.

Современные польские рассказы / Сост. В. Борисова, предисл. А. Марьямова. М.: «Худ. лит.», 1969.

Вечерний витраж. Рассказы / Вступ. ст. М. Слуцкиса. М.: «Худ. лит.», 1969.

Польские новеллисты / Предисл. С. Ларина. М.: «Прогресс», 1970.

Современные польские повести. Т. 1–2 / Сост. В. Борисова и

В. Хорева, предисл. В. Хорева. М.: «Худ. лит.», 1974.

Польский рассказ / Сост. В. Борисова и В. Хорева, предисл. и примеч. В. Хорева. М.: «Молодая гвардия», 1974.

Польские повести (В. Мах, В. Мысливский, Е. Вавжак) / Предисл. В. Хорева. М.: «Худ. лит.», 1978.

Сон-трава. Рассказы / Сост. И. Колташевой, предисл. В. Хорева. М.: «Худ. лит.», 1980.

Январское наступление. Польские писатели о событиях второй мировой войны / Сост. Ва. Бурича, предисл. В. Хорева. М.: «Молодая гвардия», 1985.

Современные польские повести / Сост. и предисл. В. Хорева. М.: «Худ. лит.», 1986.

Современная польская пьеса / Послесловие С. Стампфля. М.: «Искусство», 1974.

Драматургия Польши. XX век / Сост. И. Кучер и Ю. Фридштейна. Предисл. М. Зелинского. М.: «Новое дело», 2004.

**ПЕРСОНАЛИИ (ТОЛЬКО КНИЖНЫЕ ИЗДАНИЯ).** Е. Анджеевский. Соч. в 2-х тт. / Сост. С. Тонконоговой, предисл. В. Британишского. М.: «Худ. лит.», 1990.

Х. Аудерская. Варшавская сирена. М.: «Радуга», 1990.

К. К. Бачинский. Стихи / Сост. и предисл. А. Гелескула. М.: «Худ. лит.», 1978.

В. Билиньский. Конец каникулам / Предисл. Б. Стахеева. М.: «Радуга», 1984.

Е. Богушевская, Е. Корнацкий. Избранное. М.: «Худ. лит.», 1953.

Т. Боровский. Прощание с Марией / Предисл. Т. Древновского. М.: «Худ. лит.», 1989.

К. Брандыс. Как быть любимой. М., 1968.

М. Брандыс. Исторические повести. М.: «Пресса», 1993.

Р. Братный. Колумбы, год рождения 20-й / Предисл. В. Оскоцкого. М.: «Радуга», 1989.

Т. Бреза. Бронзовые врата. М.: «Прогресс», 1964; Валтасаров пир. Лабиринт / Предисл. С. Ларина. М.: «Худ. лит.», 1976; Стены Иерихона. Лабиринт / Предисл. С. Бэлзы. М.: «Радуга», 1985.

В. Броневский. Стихи / Сост. Н. Подольской, предисл. В. Хорева, примеч. Б. Стахеева. М.: «Худ. лит.», 1986.

Е. Брошкевич. Долго и счастливо. М., 1972; Образ любви: повесть о жизни Фридерика Шопена. М.: «Правда», 1989.

А. Бурса. Улыбка горлом / Сост. А. Базилевского. М.: «Вахазар», 2006.

Е. Вавжак. На встречу дня. М.: «Прогресс», 1977.

А. Вантула. Рожденные в дыму / Предисл. А. Пиотровской. М.: «Прогресс», 1978.

В. Василевская. Облик дня. Родина. М.: «ГИХЛ», 1954.

М. Вильк. Волчий блокнот. Соловецкие записки (1996–1998). Канинос (1995) / Предисл. М. Урбанека. М.: «НЛО», 2006.

С. И. Виткевич. Дюбал Вахазар и другие неэвклидовы драмы. М.: «Ва-

хазар», 1999; Метафизика двуглавого телёнка и прочие комедии с труппами. М.: «Гитис — Вахазар», 2001; Наркотики (эссе). Единственный выход (роман). М.: «Вахазар», «РИПОЛ классик», 2003; Ненасытимость. М.: «Вахазар», «РИПОЛ классик», 2004; «Прощание с осенью». М.: «Вахазар», «РИПОЛ классик», 2006.

К. Войтыла. Крипта. Избранная поэзия / Сост. и пер. А. Базилевского / Предисл. С. Аверинцева. М.: «Вахазар», 1994.

К. И. Галчинский. Фарландия или путешествие в Темноград. Поэзия, театр, проза / Ред., сост., предисл. А. Базилевского. М.: «Вахазар», «РИПОЛ классик», 2004.

Я. Гловацкий. Последний сторож. М.: «Иностранка», 2004.

Т. Голуй. Дерево дает плоды // Анджеевский А., Чешко Б., Голуй Т. редисл. В. Витт. М.: «Худ. лит.», 1975; Личность. М., 1979.

В. Гомбрович. Транс — Атлантик. М.: «Лабиринт», 1994; Фердидурке. СПб.: «Амфора», 2000; Космос. СПб.: «Кристалл», 2001; Порнография. СПб.: «Амфора», 2001.

М. Гретковская. Мы здесь эмигранты. Парижское таро. М.: «АСТ», 2004; Польша. Роман. М.: «АСТ», 2004.

К. Грохоля. Никогда в жизни. М.: «АСТ», 2003; Сердце в гипсе. М.: «АСТ», 2003; Заявление о любви. Сб. рассказов. М.: «АСТ», 2004; Я вам покажу. М.: «АСТ», 2005.

Я. Добрачиньский. Письма Никодима. М.: Изд-во францисканцев, 2002.

С.Р. Добровольский. Стихи / Пер. А. Ревича. М.: «Худ. лит.», 1982.

\* Из нескольких изданий указано, как правило, последнее либо наиболее полное.

3. *Домино*. Польская Сибиряда. М.: «МИК», 2006.

*М. Домбровская*. Ночи и дни. Т. 1–2 / Предисл. Я. Станюкович. М.: «Худ. лит.», 1964; Избранное / Предисл. Я. Станюкович. М.: «Прогресс», 1974; Утренняя звезда: рассказы. Л.: «Худ. лит.», 1989.

*С. Дыгат*. Прощание. Диснейленд. Рассказы / Предисл. В. Хорева. М.: «Радуга», 1971; Диснейленд. М.: «Pttitza», 1996.

*Е. Есеновский*. Другой берег. М.: Военное изд-во, 1986.

*С. Жеромский*. Ранняя весна / Предисл. Р. Арского. Л.: «Кубуч», 1925; История греха. Роман. М.: «Правда», 1991.

*В. Жукровский*. Повести и рассказы / Вступ. ст. Б. Стахеева. Л., «Худ. лит.», 1979; На троне в Блабоне. М.: «Радуга», 1989.

*Е. Жулавский*. Лунная трилогия. СПб.: «Северо-Запад», 1993.

*С. Зелинский*. Черные тюльпаны / Предисл. А. Ермонского. М.: «Прогресс», 1964; Калейдоскоп. Избранные рассказы. М.: «Молодая гвардия», 1988.

*Я. Ивашкевич*. Собр. соч. в 8 т. М.: «Худ. лит.», 1976–1980; Люди и книги: статьи, эссе. М.: «Радуга», 1987; Соч. в 3 т. М.: «Худ. лит.», 1988; Петербург. СПб.: «Стройиздат», 2002.

*Ю. Кавалец*. Танцующий ястреб. Повести (К земле приписанный; На солнце; Танцующий ястреб; Ищу дом). М.: «Худ. лит.», 1971; Свадебный марш. Рассказы / Предисл. В. Хорева. М.: «Известия», 1984; Повести и рассказы. М.: «Худ. лит.», 1984; Избранное. М.: «Радуга», 1986.

*Р. Капуцинский*. Черное дерево. М.: «Мик», 2002; Император Шахиншах. М.: «Европейские из-

дания», 2007; Путешествия с Геродотом. М.: «НЛО», 2008.

*Я. Каспрович*. Поэзия / Сост. С. Свяцкого. Предисл. В. Хорева. Л.: «Худ. лит.», 1983.

*Т. Конвицкий*. Дыра в небе. М., 1961; Современный сонник // *Мах В. Агнешка, дочь Колумба; Т. Конвицкий*. Современный сонник / Предисл. Б. Стахеева. М., «Прогресс», 1973; Бохинь, Хроника любовных происшествий. Малый апокалипсис / Предисл. А. Ермонского. М.: «Радуга», 1995; Польский комплекс. М.: «МИК», 2002; Зверочеловеко-морок. СПб.: «Азбука-классика», 2003; «Чтиво». СПб.: «Азбука-классика», 2003.

*З. Коссак*. Крестonosцы. Т. 1–2. М.: «EKSMO-Press», 1988.

*Я. Красиньский*. Сын Валленрода. М.: «Радуга», 1985.

*Л. Кручковский*. Пьесы. Статьи / Вступ. ст. В. Хорева. М.: «Искусство», 1974.

*А. Кравчук*. Император Август. М.: «Радуга», 1998; Нерон. М.: «Радуга», 1989.

*Я. Красинский*. Сын Валленрода. М.: «Радуга», 1985.

*М. Кунцевич*. Чужеземка. Тристан 1946. СПб.: «Северо-запад», 1993.

*А. Кусьневич*. Состояние неведомости / Предисл. А. Ермонского. М.: «Прогресс», 1979.

*С. Лем*. Собр. соч. в 13 тт. М.: «Текст», 1992–1996; Фантастика и футурология. В 2 кн. М., «АСТ», «Хранитель», 2008.

*Б. Лесьмян*. Безлюдная баллада или слова для песни без слов / Ред., сост., пред. А. Базилевского. М.: «Вахазар», «РИПОЛ классик», 2006.

*С.Е. Лец*. Почти все / Сост., предисл. Е. Фридмана. Екатеринбург: «У. Фактория», 2005.

А. *Либеры*. Мадам. М.: «НЛО», 2004.

Д. *Масловская*. Польско-русская война под бело-красным флагом. М.: «Иностранка», 2005.

В. *Мах*. Агнешка, дочь Колумба. М.: «Прогресс», 1973.

Ч. *Милош*. Так мало и другие стихотворения / Ред., сост. А. Базилевского. М.: «Вахазар», 1993; Придорожная собачонка. М.: «Независимая газета» 2002; Поработанный разум. СПб., «Алетейя», 2003; Это / Пер. А. Ройтмана. М.: «О.Г.И.», 2003;

С. *Мрожек*. Хочу быть лошадью. Сатирические рассказы и пьесы / Предисл. С. Бэлзы. М.: «Молодая гвардия», 1990; Как я сражался. М.: «Вахазар», 1995; Тестариум. Избранные пьесы и проза. М.: «Вахазар», 2001; Дневник возвращения. Рассказы. М.: «МИК», 2004.

В. *Мысливский*. Голый сад. М.: «Худ. лит.», 1978; Камень на камень. М.: «Радуга», 1987.

З. *Налковская*. Избранное / Вступ. ст. Я. Станюкович. М.: «Худ. лит.», 1979.

И. *Неверли*. Парень из Сальских степей. М., 1957; Под фригийской звездой / Предисл. А. Ермонского. М.: «Прогресс», 1977; Сопка голубого сна. М.: «Худ. лит.», 1989; В минуты роковые. М.: «Орбита», 1991.

Т. *Новак*. Черти / Предисл. А. Ермонского. М.: «Прогресс», 1976; А как будешь королем, а как будешь палачом. Пророк. Романы / Предисл. Б. Стахеева. М.: «Прогресс», 1980.

М. *Павликовская-Ясножевская*. Стихи / Сост., предисл. В. Британского. М.: «Худ. лит.», 1987.

Я. *Парандовский*. Алхимия слова. Петрарка. Король жизни. М.: «Правда», 1990.

Т. *Парницкий*. Аэций — последний римлянин / Послесл. Б. Стахеева. М.: «Прогресс», 1969; Серебряные орлы. М.: «Вече», 2007.

Е. *Пильх*. Песни пьющих. М.: «Иностранка», 2004; Безвозвратно утраченная леворукость / Предисл. П. Ятебского. М.: НЛО, 2008.

З. *Посыши*. Пассажира. М., 1965.

Е. *Путрамент*. Сентябрь / Пред. М. Игнатова. М.: «Прогресс», 1975.

С. *Пишбильевский*. Заупокойная месса. Проза. Пьеса. Эссе / Вступ. ст. Г. Рица. М.: «Аграф», 2002.

В. С. *Реймонт*. Мужики / Вступ. ст. В. Витт. Т. 1–2. М.: «Худ. лит.», 1981; «DAS», 1993; Земля обетованная / Послесл. О. Медведевой. М.: «Панорама», 1997.

А. *Рудницкий*. Чистое течение. М., 1963.

Т. *Ружевиц*. Избранная лирика / Пер. В. Бурига. Предисл. В. Хорева. М.: «Молодая гвардия», 1980; Стихотворения и поэмы / Сост., предисл. В. Британского. М.: «Худ. лит.», 1985; Три пьесы. М.: «Три квадрата», 2004; Грех: Повесть, рассказы. М.: «Текст», 2005.

М. *Русинек*. С баррикады в долину голода. М.: Изд-во иностр. лит-ры, 1948.

Э. *Рыльский*. Возвращение. Станкевич. М.: «Радуга», 1990.

Г. *Сенкевич*. Без догмата. Семья Поланецких / Вступ. ст. В. Витт. Собр. соч. в 9 т. Т. 6, 7. М.: «Худ. лит.», 1985; «Quo vadis». М.: «Панорама», 1992; М.: «Лепта», 2002; Крестonosцы / Вступ. ст. В. Хорева. М.: «АСТ», 2003.

В. *Слободник*. Стихи / Пер., сост., предисл. В. Британского. М.: «Худ. лит.», 1985.

Е. С. *Ставинский*. Избранное / Предисл. А. Ермонского. М.: «Худ. лит.», 1981.

- А. *Стасюк*. Белый ворон. СПб.: «Азбука-классика». 2003; Дукля. М.: «НЛО», 2003; Девять. СПб.: «Азбука-классика», 2005.
- А. *Стафф*. Избранная лирика / Сост. и пер. А. Эппеля. М.: «Молодая гвардия», 1971; Стихи / Сост. Н. Богомоловой. Предисл. В. Британишского. М.: «Худ. лит.», 1973.
- Э. *Стахура*. Где бы ты ни был / Сост. А. Базилевского. М.: «Вахазар», 2007.
- А. *Струг*. Новеллы и повести / Вступ. ст. В. Витт. Л.; «Худ. лит.», 1971.
- Ю. *Стрыйковский*. Пришелец из Нарбоны. М.: «Текст», 1992.
- А. *Твердохлеб*. Звезда сезона. Сборник / Предисл. Б. Стахеева. М.: «Радуга», 1986.
- В. Л. *Терлецкий*. За зверей заплачено. Тень карлика, тень исполина. М.: «Радуга», 1989.
- К. *Тетмайер*. Легенда Татр / Послесл. С. Бэлзы. М.: «Худ. лит.», 1988.
- О. *Токарчук*. Путь Людей Книги. М.: «АСТ», 2002; Правек и другие времена. М.: «НЛО», 2004; Дом дневной, дом ночной. М.: «АСТ», 2005; Игра на разных барабанах. Рассказы. М.: «НЛО», 2006; Последние истории. Роман. М.: «НЛО», 2006.
- Ю. *Тувим*. Фокус-покус или просьба о пустыне. Поэзия. Театр. Проза / Сост., предисл. А. Базилевского. М.: «Рипол-классик», «Вахазар», 2008.
- М. *Тулли*. Сны и камни. М.: «НЛО», 2007.
- Л. *Тырманд*. Злой. Роман. Т. 1–2. М.: «Радуга», 1993.
- К. *Филитович*. Микророманы / Предисл. В. Хорева. М.: «Худ. лит.», 1972; День накануне: рассказы. М.: «Иностранка», 2003.
- С. *Хвин*. Ханеман. М.: «АСТ», 2003; Гувернантка. М.: «НЛО», 2004.
3. *Херберт*. Стихотворения. Пер., предисл., примеч. В. Британишского. СПб.: «Алетейя», 2004; Варвар в саду. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2004.
- Г. *Херлинг-Грудзинский*. Иной мир. Советские записки. М.: «Прогресс», 1991; Горячее дыхание пустыни. Белая ночь любви. М.: «МИК», 2000.
- М. *Хласко*. Красивые двадцатилетние. М.: «Иностранная литература», 2000.
- М. *Хороманьский*. Певец тропических островов / Предисл. С. Ларина. М.: «Радуга», 1985.
- П. *Хюлле*. Вайзер Давидек. СПб., «Азбука-классика», 2003; Мерседес-бенц. Из писем к Грабалу. М.: «НЛО», 2004; Касторп. М.: «НЛО», 2005.
- Ю. *Хэн*. Дымка. Рассказы. М.: Польский культурный центр, 2004.
- Б. *Чешко*. Избранное / Предисл. В. Хорева. М.: «Радуга», 1986.
- Л. *Шенвальд*. Плечом к плечу. М., 1949.
- В. *Шимборская*. Соль / Пер. С. Свяцкого. СПб.: «Логос», 2005; Избранное / Пер., сост., послесл. А. Эппеля. М.: «Текст», 2007.
- Б. *Шульц*. Коричные лавки. Санатория под клепсидрой. М.: «Иностранка», 2000; Трактат о манекенах: собрание прозы. СПб.: «Inapress», 2000.
- Я. Ю. *Щепаньский*. Мотылек. М.: 1967.
- А. *Щиперский*. Начало, или Прекрасная пани Зайдеман. М.: «Текст», 2008.
- Б. *Ясенский*. Я жгу Париж: Избранное / Сост., предисл., примеч. В. Оскоцкого. М.: «Правда», 1988.

# ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

(УКАЗАНЫ ФАМИЛИИ ТОЛЬКО ПОЛЬСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ  
И ЛИТЕРАТУРНЫХ КРИТИКОВ)

- Абрамов-Неверли Я. 322  
Андерман Я. 306, 314  
Анджеевский Е. 86, 120, 124, 137-139, 142, 155, 156, 159, 162, 182, 184, 199, 200, 214, 238, 257, 265, 269, 271-274, 292, 311, 331  
Аугустын А. 187, 292  
Аудерская Х. 125, 276, 331  
Байон Ф. 292  
Балиньский С. 56, 109, 110, 112  
Бальцежан Э. 257  
Баран Ю. 257  
Бараньчак С. 124, 238, 246, 254, 255, 257  
Бартельский Л. 128, 158  
Бахуж Ю. 52  
Бачиньский К.К. 117  
Беньчик М. 332  
Береза Х. 312  
Берент В. 38, 39, 154  
Бженьковский Я. 65  
Бжехва Я. 190  
Бжоза Я. 94  
Бжозовский С. 18, 31, 33, 38  
Билиньский В. 277, 303  
Битнер Д. 314  
Блоньский Я. 156, 187, 251, 313, 314  
Богушевская Х. 87, 89, 90  
Бой-Желеньский Т. 47, 86, 101, 108, 109  
Болецкая А. 332  
Борейша Е. 129, 157, 165  
Боровский Т. 108, 117, 143-145, 147, 184  
Бохеньский Я. 182, 198, 199, 214, 238, 306, 308  
Боярский В. 116  
Брандштеттер Р. 177  
Брандыс К. 120, 127, 138, 139, 151, 152, 162, 182, 183, 185, 195, 196, 238, 258, 264, 269, 289, 308, 309, 329, 331.  
Брандыс М. 158, 182, 193, 291, 331  
Братный Р. 116, 127, 131, 139, 147, 204, 205, 266, 311  
Браун А. 158, 173, 239, 291, 302  
Браун М. 69  
Бреза Т. 120. 139. 153, 154, 159, 196, 197  
Броневский В. 70-73, 78, 79, 109-112, 114, 115, 165-167, 173. 174  
Брошкевич Е. 161, 229-231, 275, 276  
Брун-Бронович Ю. 84  
Бруч С. 69  
Брыль Э. 212, 219, 223, 235, 236, 253  
Бугайский Л. 314  
Буйницкий Т. 78  
Бунш К. 161  
Бурек Т. 194, 238  
Буркот С. 231  
Бурса А. 226  
Бучковский Л. 160  
Бялокозович Б. 52  
Бялошевский М. 219, 226, 227, 242, 243, 249, 250, 262, 263, 331  
Вавжак Е. 303  
Важик А. 65, 66, 109-111, 127, 135, 138, 163-165, 169, 173, 174, 182, 184, 242  
Вальц Я. 241  
Вандурский В. 70, 71, 73, 106, 181  
Вантула Л. 187, 276  
Ванькович М. 119, 123, 149, 181, 182, 195  
Василевская В. 92, 93, 106, 109, 111, 119  
Ват А. 62, 69, 70, 94, 109, 110, 239, 261  
Вежиньский К. 56, 58, 109, 112, 115, 238  
Виктор Я. 91  
Винценз С. 239  
Вильгельми Я. 183  
Вильк М. 334  
Вильчек Я. 158  
Винавер Б. 46  
Вирпша В. 173

- Вит Ю. 79  
 Виткевич С.И. (Виткацы) 62, 67, 68, 98, 99, 102-106, 108, 175, 181, 229, 237, 269, 322  
 Войдовский Б. 278  
 Войтыла К. 125, 249  
 Войчеховский П. 312  
 Волица А. 78, 94  
 Ворошильский В. 136, 138, 173, 174, 182-184, 193, 238, 253, 257  
 Ворцелль Х. 208, 265  
 Воячек Р. 242, 252  
 Выгодский С. 78, 108  
 Выка К. 7, 11, 12, 15, 51, 52, 60, 127, 130, 131, 140, 151, 154, 192, 204  
 Высоглэнд Р. 313  
 Выспяньский С. 17, 47-49, 102, 103, 154, 233, 235  
 Гаворский Х. 173, 174  
 Гайцы Т. 116  
 Галчиньский К.И. 73-75, 108, 167-169, 173, 174, 184  
 Гедройц Е. 239  
 Гёрке Н. 332  
 Гемпель Я. 69, 71  
 Гжещак М. 223, 253  
 Гизгес Я.М. 300  
 Гловацкий Я. 305, 308, 312, 322, 337  
 Годубев А. 161  
 Гомбрович В. 98, 100, 101, 105, 109, 181, 188, 189, 229, 237-239, 261, 262, 268, 269, 304  
 Гомолицкий Л. 134, 190  
 Гошурный С. 187  
 Гоявичиньская П. 87, 89, 142  
 Грабский В.Я. 161  
 Гретковская М. 332, 333  
 Гринберг Г. 280  
 Грохвяк С. 185, 223, 225, 226, 235, 242, 251  
 Грохоля К. 330  
 Грубиньский В. 109, 110, 145  
 Гурская Г. 89, 90, 109  
 Гурский А. 17  
 Давид Я.В. 46  
 Даниловский Г. 31, 32  
 Джевецкий Г. 94, 181  
 Джеджонь Я. 313  
 Добрачиньский Я. 128, 215  
 Добровольский С.Р. 73, 78, 79, 173, 174, 242  
 Доленга-Мостович Т. 101  
 Домбровская М. 80, 85, 88, 119, 133, 136, 139, 162, 274  
 Домбровский В. 242  
 Домино З. 337  
 Дравич А. 238  
 Дроздовский Б. 231, 235, 237  
 Дыгат С. 120, 136, 139, 152, 182, 197, 198, 293, 294  
 Еленьский К. 239, 242, 261  
 Есеновский Е. 276  
 Жеромский С. 15, 25-33, 51, 80, 83-85, 88, 102, 238, 299  
 Живульская К. 142  
 Жукровский В. 120, 139, 149, 150, 190, 208, 209  
 Жулавский Е. 39, 40  
 Жулковский С. 127, 132, 134, 157, 158, 180, 183, 200  
 Завейский Е. 162  
 Завистовская К. 44  
 Завистовский В. 323  
 Загаевский А. 255, 257  
 Загурский Е. 77  
 Задура Б. 256  
 Залевский В. 139, 158, 209, 288, 289  
 Залуский З. 194  
 Запольская Г. 49, 50  
 Зегадлович Э. 55, 56, 87, 108  
 Зелиньский С. 108, 149  
 Ивашкевич Я. 7, 51, 52, 56, 59, 94-96, 102, 106, 119, 125, 128, 131, 139, 144, 147-149, 159, 162, 174, 177, 179, 192, 202, 203, 222, 227, 240-242, 257-261, 290, 324, 331  
 Ижиковский К. 39, 68, 69, 108  
 Иллакович К. 56, 128  
 Иредыньский И. 185, 235, 312, 321, 322  
 Кабатц Э. 165, 337  
 Кавалец Ю. 210-212, 297-299  
 Каден-Бандровский Ю. 80, 83, 85, 108  
 Калужиньский З. 131  
 Каменьская А. 174, 228, 242  
 Капущиньский Р. 334  
 Карасек К. 256  
 Карпович Т. 219, 235

- Карчевская В. 188  
 Каспрович Я. 14, 17, 42, 43, 45, 55, 61  
 Квятковский Е. 58  
 Керчинская М. 137, 154  
 Киёвский А. 180, 238  
 Киселевский С. 128, 153  
 Ковальская А. 124, 161  
 Ковальская Анка. 188  
 Ковальский В. 93  
 Ковальский М. 311  
 Коженевская Э. 134  
 Козел У. 223, 253  
 Козьневский К. 129, 208  
 Колаковский Л. 182  
 Коморницкая М. 44  
 Конвицкий Т. 139, 158, 182, 183,  
 190, 191, 206, 238, 257, 267-271,  
 292, 305, 307, 310, 311, 324, 331  
 Конопницкая М. 15, 19, 43, 45  
 Корнацкий Е. 89, 90  
 Корнхаузер Ю. 255, 257  
 Корцелли К. 177  
 Косидовский З. 193  
 Коссак-Щуцкая З. 86, 108, 143, 182  
 Котовская М. 185  
 Котт Я. 127, 129, 130, 133, 154, 182  
 Кохановский Я. 58, 161, 177, 250  
 Кравчук А. 193  
 Краковский Я. 311  
 Крааль Х. 280, 281  
 Красиньский З. 27, 102, 335  
 Красиньский Я. 278, 330  
 Краснодембский Я. П. 292  
 Крашевский Ю. И. 28, 285  
 Круль Я. 128  
 Кручковский Л. 91, 92, 108, 138,  
 157, 175-177, 183, 185, 230  
 Крушиньский З. 332  
 Крыницкий Р. 256  
 Кубиковский З. 238  
 Кубяк Т. 173, 174, 253  
 Кунцевич М. 87, 96, 109, 119, 181,  
 182, 206, 265, 331  
 Кунцевич П. 169  
 Курек Я. 65, 75, 91, 109  
 Курылюк К. 127  
 Кусьневич А. 215, 257, 265, 281-  
 284, 331  
 Кшивицкая И. 87  
 Кшивицкий Л. 18  
 Кшиштонь Е. 273, 274  
 Кшыжановский Ю. 128  
 Ланге А. 43, 45  
 Лашовский А. 78  
 Левин Л. 173, 174  
 Лейя М. 185  
 Лем С. 218, 236, 258, 315-317, 324  
 Леманьский Я. 46  
 Лесьмян Б. 44, 61, 62, 181, 248  
 Лехонь Я. 56, 59, 109, 181  
 Лец С. Е. 79, 109, 128, 217  
 Либерт Е. 56  
 Липская Э. 253, 255-257  
 Липский Я. Ю. 124, 238  
 Лисецкая А. 183  
 Лозиньский Ю. 312  
 Лубеньский Т. 323  
 Лученьчик А. 313  
 Лысаковский Я. 276  
 Лютовский Е. 177  
 Лям А. 187  
 Лятавец Б. 308  
 Мадей Б. 300  
 Май Б. 257  
 Малевская Х. 128, 161, 215  
 Малишевский А. 73, 177  
 Мандальян А. 173, 174, 306  
 Маркевич Г. 84, 179, 310  
 Марковская М. 46  
 Мархлевский Ю. 46  
 Масловская Д. 337  
 Матушевский Р. 127, 219  
 Мах В. 183, 189-191, 201, 299  
 Махеек В. 209  
 Мацкевич Ю. 145  
 Мельцер В. 87  
 Мендзыжецкий А. 174, 245, 257,  
 331, 335  
 Милош Ч. 77, 98, 112, 116, 125, 165,  
 169, 184, 229, 238, 239, 247, 248,  
 261, 304, 324, 336  
 Минковский А. 185, 187, 312  
 Мицкевич А. 16, 25, 27, 47, 58, 86,  
 102, 111, 113, 114, 123, 154, 161,  
 169, 173, 189, 233, 235, 237, 240,  
 245, 260, 291, 323, 335  
 Мичиньский Т. 37, 44, 50, 102  
 Моложенец С. 62

- Морчинек Г. 89, 90, 108, 158  
 Морштин Л.И. 44, 177  
 Мочарский К. 263  
 Мрожек С. 105, 123, 216, 231-236,  
 317, 319-321, 324, 337  
 Мысливский В. 213, 258, 300, 301,  
 323, 331, 337  
 Наглерова Х. 87, 109  
 Налковская З. 80-83, 87, 89, 97,  
 101, 119, 132, 139, 141, 142, 154,  
 155, 266, 267  
 Налковский В. 18, 46  
 Неверли И. 108, 147, 160, 182, 258,  
 265, 331  
 Немоевский А. 31, 33, 45  
 Низюрский Э. 303  
 Новак Т. 174, 175, 213, 219, 223-  
 225, 250, 258, 295-297, 331  
 Новаковский М. 185, 186, 238,  
 239, 292, 293, 305, 307  
 Новачинский А. 47  
 Норвид Ц. 16, 117, 155, 235  
 Нуровская М. 280, 292, 306, 308  
 Ныч Р. 267  
 Обертынская Б. 109, 110, 112, 145  
 Одоевский В. 278  
 Ожешко Э. 13, 15, 19, 25, 51, 88  
 Орлось К. 238, 293, 306  
 Оркан В. 15, 36, 80  
 Ортвин О. 109  
 Островская Б. 44  
 Островская Р. 188  
 Отвиновский С. 146, 175  
 Павликовская-Ясножевская М.  
 56, 60, 101, 109, 113, 114, 181  
 Павляк А. 257  
 Пайпер Т. 65, 109, 110  
 Парандовский Я. 87, 161  
 Парницкий Т. 109, 110, 214, 281  
 Пастернак Л. 78, 79, 109-111  
 Пастушек А. 313  
 Пахловский Е. 187  
 Паукшта Э. 208  
 Пежхала Я. 187, 276  
 Пивовар Л. 79, 108  
 Пивоварчик Я. 132  
 Пилых Е. 332, 334  
 Подсядло Я. 337  
 Полковский Я. 257  
 Поляк С. 174, 182  
 Посвятовская Х. 223, 224  
 Посмыш З. 207  
 Прус Б. 13, 15, 19-22, 88, 89  
 Прушинский К. 119, 139, 150  
 Пшездецкий Е. 231  
 Пшесмыцкий З. 14, 17, 18, 55, 61  
 Пшибось Ю. 65, 76, 109, 127, 136,  
 139, 163, 173, 180, 226-228  
 Пшибыльский Р. 95, 220, 245  
 Пшибышевский С. 14, 17, 18, 37,  
 50, 52, 55  
 Пузына К. 235  
 Путрамент Е. 78, 109-111, 118, 127,  
 130, 150, 163, 173, 183, 184, 195.  
 209, 210, 265, 276  
 Пытляковский Е. 158  
 Пясецкий Б. 128  
 Радваньский Т. 46  
 Редлиньский Э. 299, 300, 312, 322, 332  
 Рей М. 177  
 Реймонт В. 15, 25, 33-36, 80  
 Рембек С. 81  
 Риттнер Т. 50  
 Рогозинский Я. 240  
 Ролич-Лидер В. 43  
 Романовский М. 27  
 Ростворовский К.Х. 50  
 Рудницкий А. 89, 97, 109, 118, 120,  
 127, 139, 146, 195, 265, 280, 331  
 Рудницкий Я. 332  
 Ружевич Т. 105, 118, 139, 169-173,  
 219-221, 223, 226, 227, 231, 232,  
 235, 236, 249, 265, 317-319, 324,  
 335, 336  
 Русинек М. 142  
 Рыдель Л. 47  
 Рыльский Э. 290, 291, 337  
 Рымкевич А. 77  
 Рымкевич Я.М. 223, 245, 257, 280,  
 305, 309, 310, 322, 335  
 Садковский В. 326  
 Сакович К. 303  
 Сандауэр А. 61, 131, 153, 180, 280,  
 306, 331  
 Свентоховский А. 19  
 Свен-Чахоровский С. 219  
 Светлицкий М. 337  
 Свирциньская А. 175, 177, 242, 243

- Себыла В. 73, 108  
 Секерский А. 187  
 Сенкевич Г. 14, 15, 19, 22-24, 28, 86, 150, 189  
 Серошевский В. 36  
 Сеяк Т. 304, 312  
 Сито Е. 245, 322  
 Скворньский З. 177, 231  
 Славинский Я. 219  
 Сливоник Р. 223  
 Сливяк Т. 223  
 Слободзянек Т. 337  
 Слободник В. 73, 109, 110  
 Словацкий Ю. 16, 47, 58, 92, 102, 103, 112, 117, 161, 214, 233, 235, 335  
 Слонимский А. 56, 58, 59, 76, 102, 109, 112, 113, 173, 174, 179. 240  
 Слуцкий А. 242  
 Слык М. 313  
 Соколич А. 69  
 Сокорский В. 135, 178, 311  
 Солтысик М. 314  
 Спрусиньский М. 256  
 Ставар А. 70, 94  
 Ставиньский Е.С. 162, 208, 276, 277  
 Станде С.Р. 70, 71, 181  
 Станух С. 185  
 Стасюк А. 332, 333  
 Стахура Э. 185, 226, 242, 251, 252  
 Стафф Л. 44, 45, 61, 63, 112, 115, 139, 165, 248  
 Степень М. 187  
 Стемповский Е. 239, 261  
 Стерн А. 62, 69, 109, 110  
 Стойовский А. 290  
 Строиныйский З. 116  
 Струг А. 31-33, 80, 81, 84, 85, 87  
 Стрыйковский Ю. 182, 190, 238, 278- 280, 331  
 Схугы С. 337  
 Цибор-Рыльский А. 158, 183, 184  
 Твардовский Я. 248, 335  
 Твердохлиб А. 187, 292  
 Теплиц К.Т. 179  
 Терлецкий В. 185, 215, 257, 284-287, 323, 331  
 Тетмайер К. 14, 17, 41, 42, 45, 46, 61, 63  
 Токарчук О. 332, 333  
 Томковский Я. 305  
 Трацевич К. 187  
 Трызна Т. 332, 333  
 Тувим Ю. 56-58, 61, 75, 76, 109, 112, 113, 154, 165, 173  
 Тулли М. 332  
 Турович Е. 128  
 Тшебиньский А. 116  
 Тшишка З. 300  
 Тырманд Л. 239, 261  
 Униловский З. 96, 181  
 Фельдман В. 18  
 Фик И. 78, 94, 108, 277  
 Филипович К. 108, 146, 147, 190, 206, 207, 239, 293, 331  
 Филипчук Е. 257  
 Филипьяк И. 332, 333  
 Фицовский Е. 174, 239  
 Флюковский С. 73  
 Фредро А. 86, 245  
 Хамера Б. 158  
 Харасимович Е. 219, 223, 224, 250, 251  
 Хартвиг Ю. 245, 335  
 Хвин С. 332, 334  
 Хвистек Л. 66, 67  
 Херберт З. 193, 219, 222, 223, 227, 235, 243, 245, 246, 257, 324  
 Херлинг-Грудзиньский Г. 109, 110, 145, 239, 261, 269, 304, 331  
 Хертц Б. 46  
 Хертц П. 153, 182  
 Хилляр М. 223  
 Хласко М. 185, 186, 200, 238, 314  
 Хмелевская И. 330  
 Хмелевский П. 23  
 Хоиньский К. 231  
 Хондзыньская З. 188  
 Холуй Т. 108, 160, 175, 207, 209, 277  
 Хороманьский М. 96, 182, 216, 265  
 Хэн Ю. 208, 280, 337  
 Хюлле П. 280, 332, 333, 334  
 Цат-Мацкевич С. 182, 193  
 Чаплиньский П. 306, 307  
 Чапский Ю. 119, 145, 239, 261  
 Черминьская М. 268  
 Чехович Ю. 77, 108, 117, 181  
 Чешко Б. 139, 159, 205, 294, 295, 331  
 Чижевский Т. 62, 64  
 Чухновский М. 78, 110

- Шанявский Е. 102, 175  
Шафф А. 133  
Шевц П. 280  
Шевчик В. 208  
Шемплинская Э. 110, 118  
Шенвальд А. 73, 78, 79, 109-111  
Шиманьский Э. 78, 79, 108  
Шимборская В. 174, 175, 182, 219, 221, 222, 243, 244, 324, 336  
Шиповская М. 187  
Шмаглевская С. 108, 142  
Штайн-Каменьский Х. 46  
Штур Я. 55
- Шульц Б. 89, 98-100, 108, 181  
Щепаньский Я.Ю. 125, 150, 239, 291, 293  
Щиперский А. 280, 305, 308, 331  
Юрандот Е. 177  
Юревич А. 332, 333  
Янион М. 150  
Ясеница П. 128, 193, 238, 272  
Ясенский Б. 62-64, 69, 106, 181  
Яструн М. 76, 109, 119, 127, 134, 139, 161, 163, 164, 173, 174, 182, 193. 228, 242, 331  
Яструн Т. 257

Научное издание

*Виктор Александрович Хорев*

Польская литература XX века.  
1890–1990

Издательство «Индрик»

Корректор *Т. И. Томашевская*  
Оригинал-макет *А. Ш. Мамяшев*

**INDRIK Publishers** has the exceptional right to sell this book outside Russia and CIS countries. This book as well as other **INDRIK** publications may be ordered by  
**e-mail: [nina\\_dom@mtu-net.ru](mailto:nina_dom@mtu-net.ru)**

Налоговая льгота — общероссийский классификатор продукции (ОКП) — 95 3800 5

Формат 60×90<sup>1</sup>/16. Печать офсетная.  
22,0 п. л. Тираж 500 экз. Заказ №

Отпечатано с оригинал-макета  
в ППП «Типография „Наука“».  
121099, Москва, Г–99, Шубинский пер., д. 6