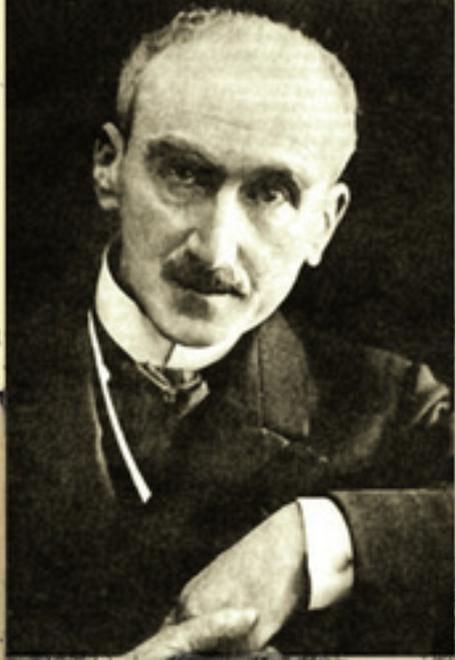




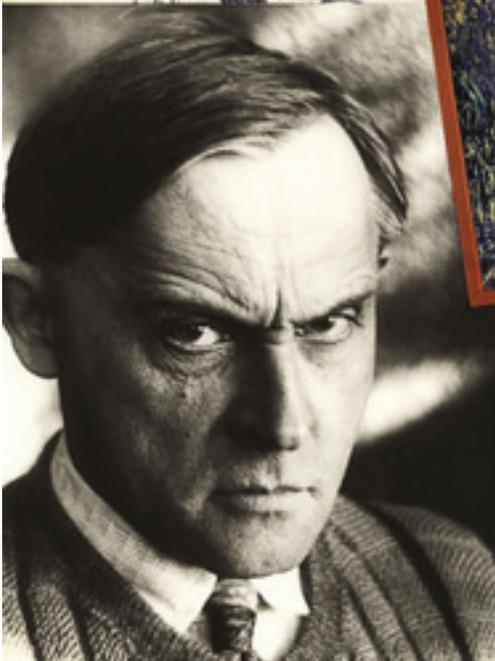
ВИКТОР ХОРЕВ

ПОЛЬСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА 1890-1990



*La Esola Baglioni sul lago
Alto la Mancia Bonaventura,
Tommaso - ah, Teresa
Winnona - Troja Bonaventura
I Journali, ah, ah, ah
Spinnia - prima chava narda
Jenny - ah, ah, ah
Kiss - ah, ah, ah
Lavinia - ah, ah, ah
A - ah, ah, ah
A - ah, ah, ah*

*222
223
224
225
226
227
228
229
230
231
232
233
234
235
236
237
238
239
240
241
242
243
244
245
246
247
248
249
250
251
252
253
254
255
256
257
258
259
260
261
262
263
264
265
266
267
268
269
270
271
272
273
274
275
276
277
278
279
280
281
282
283
284
285
286
287
288
289
290
291
292
293
294
295
296
297
298
299
300
301
302
303
304
305
306
307
308
309
310
311
312
313
314
315
316
317
318
319
320
321
322
323
324
325
326
327
328
329
330
331
332
333
334
335
336
337
338
339
340
341
342
343
344
345
346
347
348
349
350
351
352
353
354
355
356
357
358
359
360
361
362
363
364
365
366
367
368
369
370
371
372
373
374
375
376
377
378
379
380
381
382
383
384
385
386
387
388
389
390
391
392
393
394
395
396
397
398
399
400
401
402
403
404
405
406
407
408
409
410
411
412
413
414
415
416
417
418
419
420
421
422
423
424
425
426
427
428
429
430
431
432
433
434
435
436
437
438
439
440
441
442
443
444
445
446
447
448
449
450
451
452
453
454
455
456
457
458
459
460
461
462
463
464
465
466
467
468
469
470
471
472
473
474
475
476
477
478
479
480
481
482
483
484
485
486
487
488
489
490
491
492
493
494
495
496
497
498
499
500
501
502
503
504
505
506
507
508
509
510
511
512
513
514
515
516
517
518
519
520
521
522
523
524
525
526
527
528
529
530
531
532
533
534
535
536
537
538
539
540
541
542
543
544
545
546
547
548
549
550
551
552
553
554
555
556
557
558
559
560
561
562
563
564
565
566
567
568
569
570
571
572
573
574
575
576
577
578
579
580
581
582
583
584
585
586
587
588
589
590
591
592
593
594
595
596
597
598
599
600
601
602
603
604
605
606
607
608
609
610
611
612
613
614
615
616
617
618
619
620
621
622
623
624
625
626
627
628
629
630
631
632
633
634
635
636
637
638
639
640
641
642
643
644
645
646
647
648
649
650
651
652
653
654
655
656
657
658
659
660
661
662
663
664
665
666
667
668
669
670
671
672
673
674
675
676
677
678
679
680
681
682
683
684
685
686
687
688
689
690
691
692
693
694
695
696
697
698
699
700
701
702
703
704
705
706
707
708
709
710
711
712
713
714
715
716
717
718
719
720
721
722
723
724
725
726
727
728
729
730
731
732
733
734
735
736
737
738
739
740
741
742
743
744
745
746
747
748
749
750
751
752
753
754
755
756
757
758
759
760
761
762
763
764
765
766
767
768
769
770
771
772
773
774
775
776
777
778
779
780
781
782
783
784
785
786
787
788
789
790
791
792
793
794
795
796
797
798
799
800
801
802
803
804
805
806
807
808
809
810
811
812
813
814
815
816
817
818
819
820
821
822
823
824
825
826
827
828
829
830
831
832
833
834
835
836
837
838
839
840
841
842
843
844
845
846
847
848
849
850
851
852
853
854
855
856
857
858
859
860
861
862
863
864
865
866
867
868
869
870
871
872
873
874
875
876
877
878
879
880
881
882
883
884
885
886
887
888
889
890
891
892
893
894
895
896
897
898
899
900
901
902
903
904
905
906
907
908
909
910
911
912
913
914
915
916
917
918
919
920
921
922
923
924
925
926
927
928
929
930
931
932
933
934
935
936
937
938
939
940
941
942
943
944
945
946
947
948
949
950
951
952
953
954
955
956
957
958
959
960
961
962
963
964
965
966
967
968
969
970
971
972
973
974
975
976
977
978
979
980
981
982
983
984
985
986
987
988
989
990
991
992
993
994
995
996
997
998
999
1000*

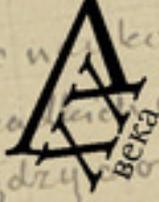


SVENSKA AKADEMIEN
har vid sin sammankomst
den 14 oktober 1951 i överensstämmelse
med Brevskiftelsen i det så
ALFRED NOBEL
den 17 november 1895 upptejade
testamentet beslutat att
en av de Nobels litteratur
skull tilldelas

WISLAWA SZYMBORSKA
"Wzrost powoli, lecz bez przerwy
i z wielką siłą, jakby z
nieznanym źródłem, jakby z
nieznanym źródłem"

Druga jesień.

*ilu prac u korych podjejmow
ojca u na...
pomiedzy...
to zycie barlive - najblizno*



Литература XX века

Виктор Хорев

**Польская литература
XX века. 1890–1990**

«Индрик»

2016

УДК 821.162.1.09

Хорев В. А.

Польская литература XX века. 1890–1990 / В. А. Хорев —
«Индрик», 2016 — (Литература XX века)

ISBN 978-5-91674-408-8

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. 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 веке, в том числе польской.

УДК 821.162.1.09

ISBN 978-5-91674-408-8

© Хорев В. А., 2016
© Индрик, 2016

Содержание

От автора	6
Польская литература в конце XIX – начале XX в. (1890–1918)	10
Литература межвоенной Польши (1918–1939)	34
Конец ознакомительного фрагмента.	56
Комментарии	

Виктор Хорев

Польская литература XX века. 1890–1990

© Хорев В. А., Текст, 2009

© Институт славяноведения РАН, 2009

© Издательство «Индрик», 2009

От автора

Настоящая 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 Быка (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»^[1]. 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»^[2].

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 разноуровневых 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. Быки, «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».^[3] 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 ситу-

ации 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.

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. Георге (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 («эндеки», 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 неравен-

ства, 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. Быки: 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^[4].

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 неоднородные, 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 символизму. 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. Вычулковского, декоративно-символические мотивы – у С. Выспянского, 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. Выспянский, 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» – «Исповедуюсь» («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 абсолют, ибо оно является отражением абсолюта – души»^[5].

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 тяготение 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 незави-

симости 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^[6]. 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»^[7].

В 1890 г. отдельной книгой выходит роман Б. Пруса «Кукла» (ранее, в 1887–1889 гг., печатавшийся в журнале «Курьер Цодзенны») – наивысшее, по единодушному мнению исследователей, достижение писателя и всей польской прозы XIX века¹. 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.»^[8].

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)². Главная героиня романа, молодая учительница Мадзя Бжеская, столкнувшись с лицемерием, жестокостью и корыстью окружающих ее людей, уходит от деятельной жизни в монастырь. Труд и добродетель не вознаграждаются, честным людям все тяжелее становится заработать себе на хлеб, их 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)³ 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 древ-

¹ По роману «Кукла» поставлен одноименный фильм (1968, режиссер Войцех Хас) и телесериал (1978)

² Кинофильм по роману – «Пансион пани Ляттер» (1983, режиссер Ст. Ружевиц).

³ Кинофильм по роману – «Фараон» (1965, режиссер Е. Кавалерович).

неегипетского 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.

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^[9]. 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»^[10].

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 Хмелёвский 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».^[11]

«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 вызывавшим 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 авантюрным 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 тогда 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».^[12]

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»⁴ (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.

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

⁴ Gloria victis (лат.) – Слава побежденным.

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 «Расклюет 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 трупам 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 «Сизифов 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 конфликтов, 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)⁵ 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 «Тыгодник Иллюстрованы» 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 источники. 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 legionеры погибают за чужое несправедное 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 эпопеей Л. Толстого «Война и мир», очевидно повлиявшей на польского писателя («Читаю Толстого „Войну и мир“ и учусь настоящей психологии»^[13], – писал Жеромский в 1892 г.)⁶.

«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. Исто-

⁵ Кинофильм по роману – 1975 г., режиссер Валериан Боровчик.

⁶ В 1965 г. по роману «Пепел» А. Вайдой был снят фильм, получивший большую известность.

рическая 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.

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. Несомненно 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 усовершенствования 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 бесправия 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»^[14]. 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, меч-

тающий 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 силе 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 выражал 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 противостоит сильно развитым объективным, эпическим началом. Если Жеромский посвятил 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, прошедший 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 Морица 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)⁷.

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.

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 Смречинского). 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.

⁷ В 1975 г. А. Вайдой по роману был снят широко известный фильм.

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 «Номо sapiens» (1901). В «Детях сатаны», написанных под явным влиянием «Бесов» Ф. М. Достоевского^[15], действует герой-анархист, который утверждает свое превосходство над окружением и заставляет его совершать преступления. Большую часть романа «Номо 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!»^[16]. Фальк без конца анализирует свои эротические похождения и переживания, по поводу чего А. Блок заметил: «омерзительный Фальк (...) куда-то зачем-то шествует по женским трупам»^[17].

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^[18]. Его романами зачитывалась русская публика, отыскивая в них решение собственных духовных проблем, – роман «Номо 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 «полифонической» 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, посещение 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 отстаивание 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. Быка: «Импрессионистическое дозирование расплывчатого пессимизма – вот что такое Тетмайер»^[19]. 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 зарисов-

ках, 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 «Ангел 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 принес 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 Л. 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. Конопницкая. 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: злато святое пшеницы,
Яркость ящериц, волки над загнанной ланью,
Трав болотных прохлады 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 станков 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. Л. 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 взвьется «красное знамя с белым орлом». В стихотворении «Баррикада» русские солдаты, «в которых кровь родная, кровь землепашцев бывших», отказываются стрелять в польских защитников баррикады. Но поднявшиеся 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»^[20].

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 СДКПиЛТ. 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, ставшую 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 отличаются прекрасное знание законов сцены, умелое развитие действия, живой диалог и язык, великолепно 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 Риттнера (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, смысл 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, воплощающие 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»^[21].

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»^[22]. 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»^[23].

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.

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 наследства. 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 бродяги» (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»⁸, 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

⁸ По названию реки Скамандр, протекавшей близ древнегреческой Трои.

(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»^[24], 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“»^[25].

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 польский футуризм...»^[26]. Ю. Тувим заявлял в 1918 г.: «Я буду первым в Польше футуристом»^[27]. И действительно, в его первых сборниках преобладает тот же витализм⁹, 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 приносила 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, введя 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 несусь я груз тяжелый,
Во мне бурлит и бродит мое хмельное счастье!

(«Когда я вечерами...», сб. «Подстерегаю бота». Перевод М. Ланамана)

Со второй половины 20-х гг. (сборники «Слова в крови», 1926; «Чернолесское слово», 1929) из стихов поэта исчезает свойственный молодому Тувиму задорный, иногда беззаботный, виталистический оптимизм. Вместо динамической «поэтической новеллы» (одной из самых популярных была «Петр Плаксин. Сентиментальная поэма» о безответной любви

⁹ От латинского *vitalis* (жизненный, живой) – философское учение о наличии в живых организмах нематериальной «жизненной силы».

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 прибоя – 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 рожками*» противопоставлены рядовые «*задумчивые прохожие*» и «*свободный поэт*», а в знаменитом антимилитаристском стихотворении «К простому человеку» (1929) поэт призывал:

Эй, в землю штыки 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»^[28]. 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, свободна! – 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 «ежедневных хроник» Слонимского – политических фельетонов, регулярно публиковавшихся в «Вядомостях Литерацких» 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 Лешека Серафимовича) принес сборник патетических стихов «Кармазинная поэма» (1920), прославлявших стремление Польши к национальной независимости и возвеличивавших 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-Ясножевская (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 вривалось 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 произведениях «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» рас-

ходятся. «Скамандриты, – писал Ю. Тувим, – сделали свое и просто разошлись в разные политические стороны»^[29].

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^[30], 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 действие», 1938). В деформированном, фантастическом и гротескном мире Лесьмяна оживают мотивы народных 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 Млодженец 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^[31].

Футуристы исходили из аналогии: революция в обществе – революция в искусстве. В революции их притягивали не социальные 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)^[32]. 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 провозгласили 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, воспевающей социальную революцию и зарю, зажегшуюся на востоке»^[33].

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 «скамандритов». Провозгласив лозунг «город – масса – машина», обозначивший 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 власти 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 («Многообразие действительности», 1921; «Многообразие 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»^[34].

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»^[35].

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» СИ. 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»^[36].

С программой «пролетарского искусства» выступила группа революционно настроенных литераторов. Она была связана с общественно-литературными журналами, издававшимися Компартией Польши (находившейся на нелегальном положении) «Культура Роботника» (1922–1923), «Новая Культура» (1923–1924), «Дзвигня» (1927–1928), «Месенчик 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 Роботника» – «переоценить, 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»^[37]. Критики постулировали необходимость «разоблачения мнимой бесклассовости или надклассовости прежней культуры»^[38] (Ян Гемпель), утверждали, что «искусство – это чистейшее выражение идеологии господствующего общественного класса»^[39] (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^[40]. Осуществление этого постулата на практике приводило к тому, что «Новую Культуру» наводняли графоманские стихи рабочего поэта Словика.

«Новая 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 отношение 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»^[41].

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»^[42]. 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»^[43].

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, предна-

значенных 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, уходящих 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 «Печальпесня», 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 подниму 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»^[44], – 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 чревовещатель,
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 коммуны, 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». Галчиньский стремился высмеять, оглушить, довести до абсурда все то, что не входит в круг, освещаемый уютной домашней лампой, и опозитизировать, 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 Галчиньского 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 поэзии, 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. Пшибося 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 аритмичностью 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^[45]. 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»^[46].

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 стиливого многообразия. Так, в поисках формы, соответствующей новому содержанию, к классическим образцам обращался Шенвальд, выдвигая теорию «вливания нового вина в старые мехи». Моло-

дые 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.¹⁰

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 обозначали бомбы с ипритом), сильный своим гуманистическим антивоенным пафосом, раз-

¹⁰ Здесь и далее, если не указан переводчик, перевод автора статьи.

облачением 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 солдафона, 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 «недобррой», фатальной любви Павла Близбора вначале к своей жене, милой и обаятельной Агнешке, а затем к чужой жене, неприметной 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» Нал-

ковская 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»^[47].

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»^[48], 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 писателя¹¹.

«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 пронизательные 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 послевоенной 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 Домбровской (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 Домбровской 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;

¹¹ В 2001 г. по роману снят фильм (режиссер Филип Байон).

«Крестоносцы», 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; «Адженщин», 1930; «Наши оккупанты», 1932, и др.). В его историко-литературных работах о Мицкевиче («Бронзиривщики», 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 публицистка Ирена Кшивицакая (1899–1994), автор романов «Первая кровь» (1930), «Борьба с любовью» и «Победоносное одиночество» (цикл «Женщина ищет себя», 1935) и др. Кшивицакая и ряд других писательниц (З. Налковская, М. Кунцевич, П. Гоявичиньская, 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, поддер-

живают в 30-е гг. борьбу за Народный фронт. Появляются новые левые периодические издания: «Обличе Дня» (1936), «Сыгналы» (1933–1939), «Нова Квадрига» (1937), «Левар» (1933–1936), «Попросту», «Карта», «Дзенник Популяры» (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 Домбровской «Ночи и дни» (1931–1934). В этом обширном социально-бытовом полотне, охватывающем судьбы нескольких поколений небогатой шляхетской семьи, Домбровская 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 Домбровской создан образ польского дома – рядовой шляхетской усадьбы, хранительницы национальных традиций во времена неволи.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.

Комментарии

1.

Выка К. Наука о литературе, литература и будущее // Он же. Статьи и портреты. М., 1982. С. 67.

2.

Nastulanka K. Sami o sobie. Rozmowyz pisarzami i uczonymi. Warszawa, 1975. S. 39.

3.

Выка К. Польская литература 1890–1939 годов в европейском контексте // Указ. соч. С. 51, 53.

4.

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

5.

Цит. по: Polska krytyka literacka. 1890–1918. Warszawa, 1959. S. 155–156.

6.

См.: Бахуж Ю. Русские и Россия в «Хрониках» Болеслава Пруса // Studia polonorossica. К 80-летию Е. З. Цыбенко. М., 2003.

7.

Prus B. Kroniki. T. I–XX. Warszawa, 1953–1970. T. XII. S. 97–98.

8.

Цит. по: Markiewicz H. «Lalka» Bolesława Prusa. Warszawa, 1967. S. 84.

9.

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.

10.

Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Т. 51. М., 1952. С. 30.

11.

Цит. по: Бялокозович Б. Родственность, преемственность, современность / Составление и предисловие В. Хорева. М., 1988. С. 80.

12.

Цит. по: Цыбенко Е. З. Из истории польско-русских литературных связей XIX–XX вв. М., 1978. С. 114–115.

13.

Цит. по: Бялокозович Б. Родственность, преемственность, современность. С. 109.

14.

Цит. по: Markiewicz H. Stefan Żeromski a rewolucja socjalistyczna // Literatura polska wobec idei rewolucyjnych XX wieku. Warszawa, 1961. S. 22.

15.

См.: Wit W. Przybyszewski i Dostojewski (Jeszcze raz o «Biesach» i «Dzieciach szatana») // Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza. Wrocław etc., 1982.

16.

Пшибышевский С. «Homo sapiens». Петроград, 1918. С. 299.

17.

Блок А. Записные книжки. 1901–1920. М., 1965. С. 128. Запись от 26 декабря 1908 г.

18.

См.: Цыбенко Е. З. Станислав Пшибышевский и русская модернистская проза // Studia polonica. К 60-летию В. А. Хорева. М., 1992.

19.

Выка К. Статьи и портреты. М., 1982. С. 39.

20.

Nałkowski W. Pisma społeczne. Warszawa, 1951. S. 400.

21.

Выка К. О единстве и многообразии... С. 84.

22.

Ивашкевич Я. Люди и книги. М., 1987. С. 158.

23.

Iwazkiewicz J. Podróże do Włoch. Warszawa, 1977. S. 25.

24.

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.

25.

Polska krytyka literacka (1919–1939). Warszawa, 1966. S. 474.

26.

Polska krytyka literacka (1919–1939). Warszawa, 1966. S. 475.

27.

В стихотворении «Поэзия» из первого сборника стихов Тувима «Подстерегаю бога» (1918).

28.

Kwiatkowski J. Dwudziestolecie międzywojenne. Warszawa, 2003. S. 70.

29.

Tuwim J. Dzieła. Warszawa, 1962, t. 3. S. 582.

30.

Sandauer A. Poeci trzech pokoleń. Warszawa, 1962. S. 31.

31.

Wat. A. Mój wiek. Pamiętnik mówiony. Część I. Warszawa, 1990. S. 24.

32.

Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki. Wrocław; Kraków; Gdańsk, 1978. S. 9.

33.

Ясенский Б. Вроде автобиографии // Ясенский Б. Стихи. М., 1931. С. 3.

34.

Цит. по: Hutnikiewicz A. Od czystej formy do literatury faktu. Warszawa, 1976. S. 175.

35.

Witkiewicz S. I. Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne. Warszawa, 1959. S. 125.

36.

Irzykowski K. Cięższy i lżejszy kaliber. K rytyki i eseje. Warszawa, 1957. S. 327.

37.

Kultura Robotnicza, 1922, № 1. S. 2.

38.

Kultura Robotnicza, 1922, № 1. S. 5.

39.

Kultura Robotnicza, 1922, № 1. S. 5.

40.

Nowa Kultura, 1924, № 37.

41.

Miesięcznik Literacki, 1930, № 3. S. 126.

42.

Эренбург И. В Польше // Красная новь. 1928, № 3. С. 385.

43.

Trzy salwy. Warszawa, 1925.

44.

Вандурский В. От легионов к революции // Броневский В. Избранные стихи. М.; Л., 1932. С. 1–5.

45.

Łaszowski A. Reakcja przeciw awangardzie // Lewy Tor, 1935. № 7/8.

46.

Fik I. Wybór pism krytycznych. Warszawa, 1961. S. 71.

47.

Цит. по: Irzykowski K. Pisma. Walka o treść. Beniaminek. Kraków, 1976. S. 163.

48.

Соответствует русскому «тщетные усилия».