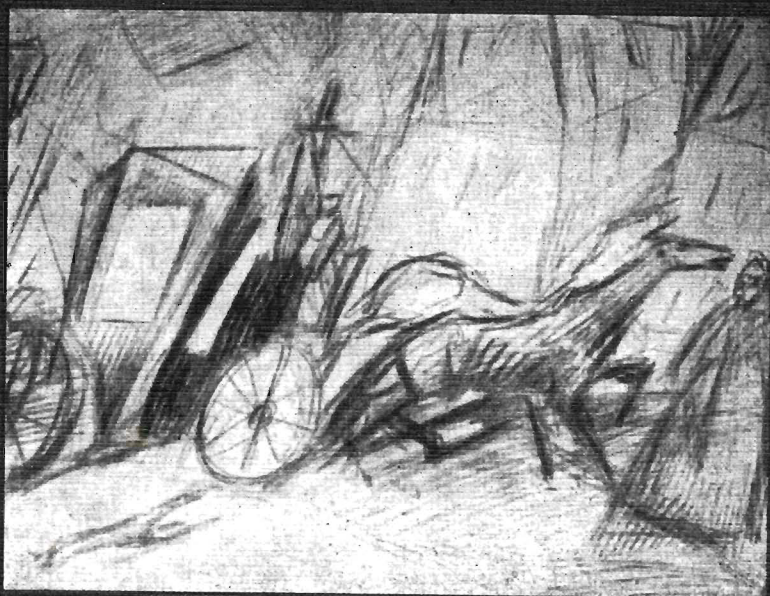


И. Е. Адельгейм

Польская проза  
межвоенного двадцатилетия:  
между Западом и Россией.  
Феномен  
психологического языка



**Российская академия наук  
Институт славяноведения**

**И. Е. Адельгейм**

**Польская проза  
межвоенного двадцатилетия:  
между Западом и Россией.  
Феномен  
психологического языка**

 **ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«ИНДРИК»  
Москва 2000**

*Издание подготовлено при поддержке РФФИ  
(номер проекта № 97-06-80427)  
и Kasy im. Józefa Mianowskiego Fundacji popierania nauki*

**Рецензенты:**

*Г. Я. Ильина, В. Я. Тихомирова*

**Ответственный редактор**

*В. А. Хорев*

**ISBN 5-85759-126-0**

**Адельгейм И. Е., 2000  
Оформление. Издательство «Индрик»**

## Оглавление

От автора .....	4
Несколько предварительных слов о теме, терминах и авторской позиции .....	5
Глава первая. Человек в интерьере истории и повседневности ....	32
Личность и биография: новое видение .....	32
Восприятие и литературная традиция: основные «узлы» .....	36
Человек и война: психология победы и поражения .....	41
Социальные роли, психологические типы, житейские коллизии: глазами прозы .....	50
Психопатология обыденности:	
значимость самоощущения и самооценки .....	58
Страх и тревога: формы и пределы .....	72
Конец «обыкновенного» человека .....	82
Возвращение в детство: открытия и тупики.....	86
Любовь в системе жизненных смыслов: реальность и иллюзия .....	91
Мужчина и женщина: психологическая конфронтация .....	95
Феномен женской прозы .....	100
Глава вторая. Поэтика и психологический язык .....	105
Время: формы переживания.....	106
Знаки пространства как варианты самоощущения .....	118
Оптика памяти и сновидений: новые смыслы жизни .....	134
Символика как реализация психологической концепции .....	144
Проблемы повествования и психологическая установка .....	158
Жанровая структура как форма мышления .....	172
Несколько выводов .....	188
Алфавитный указатель имен .....	195

## От автора

От души благодарю тех, кто помог мне в подготовке этой книги – Виктора Александровича Хорева, ее ответственного редактора, за поддержку, интерес к моей работе и самую возможность обсуждать с ним вопросы развития польской литературы; моих уважаемых коллег – сотрудников отдела современных литератур стран Центральной и Юго-Восточной Европы Института славяноведения РАН – за высказанные в ходе обсуждения рукописи соображения, помогшие мне прояснить отдельные положения концепции и улучшить текст; польских филологов проф. Алину Бродзкую, Гражину Борковскую, Зигмунта Зентека, Малгожату Черминьскую, Эбигнева Ярославского, общение с которыми всегда становилось стимулом к работе; Российский фонд фундаментальных исследований, финансировавший в 1997 г. исследование; польский фонд «Kasa im. Józefa Mianowskiego Fundacji popierania nauki», не один раз предоставлявший мне стипендию для работы в варшавских библиотеках и консультациях с польскими коллегами.

## Несколько предварительных слов о теме, терминах и авторской позиции

Значимость особого языка, с помощью которого мы надеемся быть понятыми друг другом в сфере, особенно важной для каждого — сфере душевной жизни — интуитивно всегда угадывается в принятых в данное время в данном месте «нормах» и «допусках» выражения ее смыслов.

Если мы говорим: *так* сегодня чувствуют (или наоборот — *так* сегодня никто не чувствует), то имеем в виду прежде всего то, что *так* — т. е. в *такой* форме — сегодня выражают (или не выражают) свою, пользуясь формулой Бродского, «прочувствованную мысль».

Ситуации, связанные с поисками смысла жизни, переживаниями любви, страха смерти, боли, одиночества и т. п., повторяются в разные эпохи, в разных социальных слоях, разных культурах. Но то, *как* они переживаются, то есть *как* объясняются себе и *как* такие объяснения оцениваются общим сознанием (иными словами, *языковая форма*, в которой подобные переживания и оценки выражаются), меняется постоянно.

Эту меняющуюся систему кодирования чувственно пережитой — и так или иначе всегда эстетически оформленной — информации о внутреннем мире человека я позволю себе условно назвать «*психологическим языком*». Может быть, здесь стоит вспомнить, что само слово «эстетический» восходит к греческому «*αισθησις*» — «чувство», «ощущение». Т. е. эстетический — значит пережитый, прочувствованный лично, поскольку каждый чувствует по-своему. И смысл такого переживания — в обретении личной картины мира, отношения к ней.

Отдавая себе отчет в известной условности и уязвимости термина *психологический язык*, и, прежде всего, в его пока еще недостаточной теоретической «укорененности», я рассматриваю его как проблемную установку, которая, как мне кажется, дает возможность увидеть некий общий смысл в том, *что* и *как* одни люди пишут, а другие «вычитывают» из написанного, т. е. *зачем* пишут и читают.

Именно с помощью форм такого языка происходит переживание самоощущения, самооценки, т. е. совершается самая главная для человека *личностная* ориентация в пространстве и времени. С его помощью, следовательно, человек сложно взаимодей-

ствуует с другими, да и с собой тоже. И это всегда одновременно психологический и эстетический акт.

Условно говоря, «сценарии» таких форм выражения – своеобразных вариантов понятий и представлений о душевной жизни данного времени – составляют нечто вроде своеобразного, постоянно меняющегося и обогащающегося *словаря* этого особого языка.

Вырабатывает, закрепляет, тиражирует, отвергает и создает их заново литература. Причем не только та, которая потом составляет основной корпус канонической истории литературы, но и произведения писателей второго-третьего ряда, умирающие вместе с родившим их временем, и даже стоящая «за гранью» массовая литература. Между собственно литературой и подобной литературной продукцией, рассчитанной на не слишком искушенного читателя, в разные периоды истории возникают различные формы взаимоотношений, «обмена», передачи функций и т. п. И об этом тоже надо помнить.

Психологический язык – это то, что литература (как совокупность текстов разной степени художественности, функционирующих в какой-то момент времени), дает своему читателю в виде «словаря». Читатель же у нее разный и по-разному пользуется этими текстами, осваивая подобный словарь – личный активный и пассивный запас – с разной степенью успешности.

Чередующиеся в истории каждой литературы периоды взлетов или упадка то поэзии, то прозы – это одновременно и этапы бытования определенных понятий, структур, смыслов психологического языка.

В непрерывно идущем процессе его обновления и развития поэзия выполняет своего рода функцию «осуществления словаря» (выражение А. Битова) душевных усилий. Она дает «звук» и форму тому максимальному напряжению, в котором нуждается человек в данный момент истории и собственного бытия в ней. Проза же – своими средствами – «рассказывает» о реальных путях и вариантах таких усилий. Она анализирует то, как подобное напряжение поисков смысла возникает, разворачивая сжатую пружину поэтической формулы переживания в развернутый «сценарий» представления жизни. Рефлексия прозы, форма и направление которой вырастает в немалой степени из импульсов, полученных ею от поэзии, в какой-то момент своего собственного развития подводит психологический язык к той черте, за которой

возникает острая необходимость в обновлении форм составляющих его «словарь» понятий и представлений.

В истории каждой литературы возникают моменты (они связаны с резкими изменениями форм реальной жизни), когда актуальность обновления психологического словаря становится особенно острой. Таким периодом в польской литературе XX века оказалось, в частности, межвоенное двадцатилетие. (О нем в этом аспекте будет подробнее сказано ниже). И интересно поэтому не просто описать развитие прозы этого периода, но и подойти к открывающейся именно здесь возможности — осмыслить функцию психологического языка, который в период резких сломов жизни обеспечивает возможность полноценной психологической и эстетической адаптации человека, т. е. обеспечивает возможность коммуникации в широком смысле слова.

Вполне естественно, что в процессе развития и обновления такого языка в тот исторический период жизни Польши особую роль играла именно проза, которую принято называть *психологической*. При попытке осмыслить пути ее развития и возникла необходимость разрешить содержательную неопределенность терминов *психологическая проза* и *психологизм*, введя понятие *психологического языка*.

\* \* \*

Понятие «психологическая проза» чаще всего представляется настолько само собой разумеющимся, что как бы не требует специальной расшивки.

По словам польской исследовательницы А. Соболевской — автора статьи «Психологическая проза» в «Словаре польской литературы XX в.», — такая проза «характеризуется перенесением акцента на мир внутренних переживаний, в значительной степени показанных вне зависимости от объективных факторов фантуального мира. Границы психологической прозы, тем не менее, расплывчаты. /.../ ... характерной чертой психологической прозы является присутствие так называемого психологического анализа, т. е. детального, всестороннего описания психических процессов... и их внутренней мотивировки»<sup>1</sup>.

Посвятившая этой же теме отдельное исследование с одноименным названием, Л. Гинзбург ограничивается следующим оп-

<sup>1</sup> Słownik literatury polskiej XX w. Ossolineum, 1993.



ределением: «Исходная проблема... книги – соотношение между концепцией личности, присущей данной эпохе и социальной среде, и художественным ее изображением. В таком смысле и следует понимать заглавие книги, не смешивая расширенное понятие психологической прозы с тем психологизмом, специфические методы которого выработала литература XIX века»<sup>2</sup>. И лишь мимоходом автор дальше констатирует, что психологическая проза есть, в сущности, проза о «познании душевной жизни»<sup>3</sup>.

Но житейски привычное и ясное, это словосочетание, употребляемое в качестве литературоведческого термина, должно быть уточнено в своих границах и возможностях. Находясь на пересечении двух областей знания о человеке – психологии и литературы – оно «покрывает» достаточно сложное – хотя бы в силу своей исторической изменчивости – явление искусства слова и способов его восприятия.

Аксиоматично, что художественная литература как вид духовной деятельности человека всегда непосредственно связана с его психикой. В этом смысле, очевидно, можно говорить о психологичности любого акта словесного художественного творчества. Во всяком случае, об этом не следует забывать. Он психологичен постольку, поскольку, во-первых, объективно всегда отражает некие душевные потребности конкретного человека и способы их реализации, во-вторых, оказывается показателем общего уровня представлений человека о себе самом (и степени их аберрации) в тот или иной исторический отрезок времени.

Сама материя литературного произведения в определенном смысле тоже ведь, прежде всего, продукт психики его автора – его восприятия, за которым, кроме сложнейшего, максимально индивидуализированного механизма работы органов чувств, всегда стоит не менее сложный, но все-таки определенный и до известной степени определимый в своих границах историко-культурный контекст. Именно в его семантическом поле рождается побудительный творческий импульс, совершается художественный выбор и отбор, формируется – в широком смысле слова – авторская идеология, за которой прямо или косвенно просматривается идеология эпохи как конгломерат определенных, существующих в данное время в данном месте представлений и понятий.

<sup>2</sup> Гинзбург Л. О психологической прозе. Л., 1977, с. 5.

<sup>3</sup> Там же.

Чтобы уточнить границы понятия «*психологическая проза*» применительно к XX веку, надо иметь в виду, что именно его непомерные нагрузки на психику человека привели к необходимости переакцентировки в самом определении предмета психологии – области, в некотором смысле ближайшей к художественной литературе.

Вся история изучения человека проходила – и проходит – как известно, в резких и достаточно драматических колебаниях между приоритетом, отдаваемым в его поведении то биологическому, то социальному началу. И изменения дефиниции повышают надежду на то, что эти колебания можно привести в искомое равновесие путем осознания реально существующего здесь соотношения.

Субъектом изучения психологии сегодня все чаще называют не просто те или иные свойства психики, формы ее проявления, отделенные в своей функции от конкретного человека, а самого человека как носителя психики в ее непрерывном и целостном функционировании и развитии, человека, чья деятельность – в том числе душевная и духовная – неотделима от исторического контекста. Это как раз и есть то, что всегда было в центре внимания литературы и – уже – *психологической прозы*.

Надо помнить, что, изображая человека в непрерывности исторического процесса, а значит и в пределах того, что в тот или иной момент времени он мог знать о себе самом, фиксируя конкретные проявления его душевной жизни, литература самой своей эстетически «отслеженной» эмпирикой нередко давала мощные импульсы научной психологии. И хотя категоричность высказывания Р. Барта («... все нынешние открытия наук, будь то социология, психология, психиатрия, лингвистика и т. д., были известны литературе всегда, разница лишь в том, что они в ней не говорились, а писались»<sup>4</sup>), строго исторически можно в каких-то случаях оспаривать, но по существу самого механизма познания оно бесспорно. «*Вначале*» всегда оказывается психология, выражающая себя *в написанном слове и через слово*, которое – по природе своей – всегда психологично.

Так, например, открытие психоанализа, завладевшего культурным сознанием в XX веке, было подготовлено в немалой степени определенным психологическим уровнем европейской литера-

<sup>4</sup> Барт Р. От науки к литературе // Р. Барт. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994, с. 383.

туры, т. е. некой трудноопределимой, но все же реально существующей величиной языковой готовности культуры к называнию новой оптики видения.

Реальное же развитие психоанализа в XX веке – со всеми достаточно драматическими формами его критики «изнутри» – вполне сопоставимо по своим результатам с теми формами «зондирования» человеческой психологии, которое вела – на своем материале и своими средствами – литература, накапливая, в частности, многочисленные «поправки» и «коррективы» к теориям опять-таки *раньше*, чем их формулировала наука. (Но и сама потом попадая под воздействие «ключевых» ее проблем).

Так что и понятие *психологическая проза*, возможно, правильнее рассматривать не с точки зрения того, сколько психологии «заявлено» той или иной житейской или исторической коллизией, легкой в основу фабулы конкретного произведения, а с позиции того, сколько знания о деятельном, чувствующем, общающемся человеке удастся в тот или иной исторический момент «накрыть словом»<sup>5</sup> и как само это слово становится новым знанием о человеке.

Если именно психика – как системное свойство – обеспечивает приспособляемость человека к условиям существования через механизм переживания, самонаблюдения и саморегуляции поведения, то понятно, какая реальная нагрузка падает в литературе на *психологизм* – как общую стилевую характеристику психологической прозы и таким именно образом осознанный человеком уровень знаний о самом себе – в XX веке.

В рамках психологизма сегодня обычно выделяют три *основные* формы специфического психологического изображения: *суммарно-обозначающую*, когда явления внутреннего мира только называются; *прямую* – когда они детально описываются; *косвенную* – когда изображение осуществляется через описание поведенческих и иных (невербальных), косвенно характеризующих состояние человека или оценивающих его признаков. К четвертой форме – *вспомогательной* – относят намеки на душевные состояния и свойства героев с помощью описания окружающей их обстановки.

Можно принять это деление в качестве приемлемой модели или схемы, но следует при это отдавать себе отчет в исторически меняющемся характере *соотношения* присущей той или иной эпохе концепции личности (куда входят представление о менталитете,

<sup>5</sup> Гинзбург Л. О психологической прозе. Цит. изд., с. 4.

бытующие стереотипы, образцы поведения и чувствования, система приоритетов, механизмы самооценки) и форм ее художественного изображения, а также учитывать, что концептуальные перемены в историческом времени осмысляются скачкообразно, «эстетическая же деятельность совершается в сознании человека непрерывно»<sup>6</sup>. Меняясь в своих конкретных формах, двойная природа такого соотношения сохраняется всегда. Она и создает участки особого «напряжения», и поддерживает принципиальную *неравновесность* всей «системы» эстетической рефлексии.

Но литературный герой – как материализованный результат этого «соотношения» – всегда, по словам Л. Я. Гинзбург, «ориентирован на те или иные представления, уже существующие в сознании читателя», т. е. на те *языковые формы описания*, которые уже усвоены им (или должны быть усвоены априори): «Неизвестное осваивается путем соотнесения с уже известным, иначе оно не может быть воспринято».<sup>7</sup>

Эту подвижность, изменчивость структуры и фиксирует, в частности, литературный процесс, в живом нерасчлененном потоке которого всегда взаимодействуют и промежуточные жанры словесного искусства, и собственно художественная литература разной степени структурности.

Здесь важно особо отметить, что в литературном процессе – как он на самом деле протекает и воздействует на современников – далеко не всегда и не сразу можно с уверенностью и безусловно выделить *первый*, *второй* и другие ряды составляющих его текстов. Литература в глазах современников часто имеет иную иерархию эстетических и общественных ценностей, чем в глазах потомков. (Как заметил Элиот, классик может быть «узнан» только из исторической перспективы). Более того, именно писатели так называемого второго, третьего ряда и подготавливают обычно приятие первых имен, т. е. их вклад в формирование как психологического языка, так и самой возможности его усвоения в этом смысле реален и – значителен. По этому поводу В. Шкловский в свойственной ему парадоксально-афористической форме когда-то заметил, что наследование в литературе идет не от отца к сыну, а от дяди к племяннику. Часто это «родство» оказывается еще более отдаленным.

<sup>6</sup> Там же, с. 6.

<sup>7</sup> Гинзбург Л. О литературном герое. Л., 1979, с. 85.

Другими словами, реальное развитие литературы – процесс куда более сложный, противоречивый и драматичный – как в своей избыточности, так и кажущейся современникам недостаточности – чем движение только ряда ее первых имен. Для современников, как правило, чрезвычайно важными и актуальными оказываются имена, которые спустя двадцать-тридцать лет забываются, оставаясь лишь в курсивах и петитах учебных курсов истории литературы. Но спустя какое-то время выясняется, что многие стилистические открытия, связанные – в каноническом представлении – с теми или иными первыми именами, были во многом подготовлены и этими, забытыми потом, авторами и текстами. Словом, чтобы в литературе произошло что-то значительное, необходимы, как писал Ю. Тынянов, предварительные «множественные усилия» и «непроявленные негативы»<sup>8</sup> (т. е., литература второго-третьего ряда).

\* \* \*

Несколько слов о том, какие преимущества для исследования самого феномена психологической прозы открывает период межвоенного двадцатилетия в истории литературы Польши.

Как известно, именно в это время интенсивно шел процесс интеграции славянских литератур Центральной Европы в общемировое движение художественной мысли. Он оказался одним из последствий I мировой войны, ход которой вывел на мировую арену исторической действительности самые судьбы славянских народов. В качестве же феномена он может быть сегодня осмыслен не только на разных уровнях традиционного описания жанрово-стилистических особенностей той или иной славянской литературы, но и в более широком контексте современного знания о человеке. (Это, в частности, даст и более объективное и конкретное представление о соотношении масштабов славянских литератур в общемировом литературном пространстве, и о реальности самого процесса культурной интеграции в XX веке).

Речь, таким образом, должна идти, прежде всего, о том, что само направление художественного развития *внутри* каждой культуры всегда сложно связано с тем, что психологи и культурологи называют «исторической психикой человека», потому что только в

<sup>8</sup> Тынянов Ю. Литература сегодня // Ю. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 166.

ней представлены и упорядочены события прошлого, настоящего и будущего. Но как особая система она сама существует – и может быть оценена – только в реальности общемирового историко-психологического и историко-культурного пространства.

Такое сложное взаимодействие *психологического* и *художественного* – в их многоступенчатой исторической взаимомотивированности – и образует национально-культурный менталитет, выражением которого оказывается искусство. В литературе же, единственным инструментом которой является язык, он закрепляется в особым образом структурированном слове.

В своей художественной функции это слово «работает» не только на национальную, но и на общечеловеческую духовность. И высшее достижение такого слова – в универсальности его значимости.

Важно поэтому увидеть, как складываются в тот или иной исторический момент *психологический* и *художественный строй*, и как они соотносятся с общим историко-культурным контекстом.

Конечно, психологический фактор сам по себе не является в литературном процессе неким абсолютом, хотя всегда оказывается первым и решающим импульсом к самой потребности выразить в слове то или иное переживание эпохи. Становящееся явной или скрытой темой творчества (рефлексии), само такое переживание – всегда ипостась психологии. Притом, что будучи по своей природе и функции одновременно и изначально физиологично, социологично и исторично, оно обретает структуру, лишь обретая язык, т. е. обретая эстетическое качество. Литературный же процесс – как взаимосвязь и движение образующих его текстов – неизменно следует еще и имманентным законам развития.

И, тем не менее, «психологическое измерение художественного, как и художественное измерение психологического» действительно способно «пролить свет на важнейшие этапы в развитии человека» – на «движение приоритетов его жизни» и самый «характер художественного восприятия и мышления»<sup>9</sup>.

Если помнить, что литература представляет собой один из интеллектуальных языков, выработанных в процессе эволюции для сохранения и развития человечества как «родовой общности», то психологизм можно рассматривать и как задающую опре-

<sup>9</sup> Кривцун О. А. Историческая психология и художественный процесс // Психологический журнал, 1990, т. II, № 5, с. 87.

деленный уровень систему приемов («технологий»), с помощью которых в литературе идет «отслеживание» и анализ новых для человека форм переживания.

Но приемы эти, в свою очередь, должны быть доступны восприятию, т. е. «декодированы» читателем и «переведены» в определенные – личные – формулы его психологического языка. Восприятие же «готовят» предшествующие тексты данной литературы и общая эстетическая традиция.

Собственное зрение любой литературы всегда материализуется в поэтике составляющих ее текстов (хотя не менее важно для жизни литературы, *когда, как и насколько* широко, полно и адекватно они будут освоены). И только структура реального художественного произведения – система использования художественных средств, создающая определенные смыслы – способна дать действительное представление о том, *что и как* видит художник, *к чему* в целом готова литература, *что и как* имеет поэтому возможность увидеть читатель через текст – т. е. *каким* после этого увидит он мир, «организованный вокруг текстов» (С. Аверинцев).

Импульсом же к формальным поискам всегда оказываются, по выражению М. Бахтина, «окружающие живые люди и их мнения». И только путем «личного опыта и исследования этой разнголосой и разноречивой современности» совершается «ориентация в мире и времени»<sup>10</sup>. Надо только уточнить, что этот опыт в процессе исследования обретает язык для выражения «результатов».

Думается, что прочитанная под этим углом зрения проза Польши межвоенного двадцатилетия представляет несомненный общекультурный интерес.

\* \* \*

Межвоенный период выделяется как значимый этап практически во всех европейских литературах. Обоснование его общеизвестно – потрясение, испытанное европейской цивилизацией во время I мировой войны.

Втянувшая в свое жерло десятки народов, она, с одной стороны, выдвинула на первый план национальные вопросы и дала выход национальным чувствам и инстинктам, когда «иррациональное», как писал Н. Бердяев, очень часто оказывалось «силь-

<sup>10</sup> Бахтин М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) // М. Бахтин. Литературно-художественные статьи. М., 1986, с. 413.

нее рационального в самых буржуазных и благоустроенных культурах»<sup>11</sup>.

С другой стороны, именно I мировая война изменила отношения Европы с ее восточной частью, приведя, по словам Н. Бердяева, «Восток и Запад в такое близкое соприкосновение, какого не знала еще история»<sup>12</sup>. Одновременное действие этих центробежных и центростремительных сил истории – существенная черта послевоенной, точнее, межвоенной эпохи.

В свете этого межвоенное двадцатилетие для Польши (а также части балканских славян, Чехии и Словакии) означало не только время переживания общеевропейского и мирового духовного кризиса, но и значительную, принципиально новую веку собственной национальной и политической истории.

1918 год – начало вновь обретенной этими странами государственности. Историческая цель, мечтой о которой национальное сознание этих народов формировалось и укреплялось на протяжении жизни многих поколений, была, наконец, реализована.

Именно на пути к ее осуществлению в Польше формировался определенный тип национального сознания (то, что условно называлось то *польским характером*, то *польским мифом*, то просто *польскостью*): система нравственных и эстетических приоритетов и – система стереотипов поведения, чувствования. А также – их художественного отражения. То есть психология восприятия, лежащая как в основе механизма творческого акта, так и в основе прочтения художественного текста.

И все это должно было пройти в межвоенное двадцатилетие двойную – в свете общечеловеческих и национальных задач – переоценку.

Совершенно очевидно, что для литературы – как формы коллективного самоощущения – подобная ситуация является психологически и эстетически уникальной. Именно слово – в первую очередь – стоит в такой ситуации перед необходимостью вывести мир ощущений из сложившейся в национальном сознании системы императивов в более универсальную, открытую систему. Подобная задача для своего решения требует участия мощного механизма рефлексии. (Неслучайно именно рефлексия после I мировой войны превращается в основной объект художественно-

<sup>11</sup> Бердяев Н. Судьба России. М., 1990, с. 117.

<sup>12</sup> Там же, с. 119.



го исследования и психологического переживания. Сквозь ее «магический кристалл» думающий, чувствующий человек и видит отныне мир.).

Но для рефлексии по поводу тех или иных конфликтов и типиков – без заимствования и тиражирования при этом чужих художественных моделей, чужих типов реакций, чужих стереотипов – *необходим собственный опыт переживания* и сформированный им язык, которым выражается и расшифровывается все, что относится к эмоционально-сознательной сфере быта и бытия человека в тот или иной его исторический отрезок.

С литературы поэтому – принципиально – ни в какой ситуации не может быть снята задача адаптации общего сознания к изменяющейся действительности. В первую очередь, она происходит путем обновления именно психологического языка.

Обретение чувства новой реальности после 1918 года, «нормальности» свободного и равноправного существования в мире, было для Польши насущной потребностью как национального сознания, так и каждого личного самоощущения. И главную роль в этом процессе играла литература – как осознающее себя самое слово о жизни.

Польская литература этого периода существовала в достаточно простом – прежде всего, для инерции собственной национальной традиции – общемировом художественном контексте. В широком гео-культурном пространстве она видится сегодня как литература сложно перекрецающихся художественных влияний и взаимодействий, с разной интенсивностью питавших ее и создававших напряженное поле эстетических «притяжений» и «отталкиваний».

Историческая судьба Польши складывалась, как известно, таким образом, что в течении долгого времени разорванная на части, она одновременно существовала «под Россией», «под Пруссией», «под Австро-Венгрией» скорее как мифическое государство – государство, отсутствующее на карте. И, героически сопротивляясь ассимиляции, сохраняя национальный характер, национальную культуру высочайшего уровня, объективно все время находилась под прессингом разных и достаточно сильных культурных влияний. («Культурное пограничье» – при сильно романтизированном героическом «польском характере», выпестованном именно *такой* историей – черта быта и бытия поляка, а в общекультурном контексте это опыт, заслуживающий внимания как его типологии, так и уникальности).

Теперь же, в новых условиях, все это, переплавившись в тигле истории и повседневности, должно было сформировать, наконец, единое общепольское литературное пространство, совершенно по-другому ориентированное на пространство *общемировое*.

В основе многих художественных импульсов этого времени – а это всегда совершенно конкретные писательские судьбы, связанные биографически, т. е. целым спектром переживаний, с той или иной частью довоенной Польши, а значит и с преобладавшими именно здесь неизбежными «чужими» культурными влияниями в форме личных притяжений и отталкиваний и в текстах по-своему их аккумулирующих – оказывалась, с одной стороны, русская литература с ее общепризнанной традицией психологизма, сложившейся на протяжении XIX века. (По словам польского литературоведа П.Кунцевича, «межвоенное двадцатилетие» было периодом «наиболее сильного» в истории Польши – «и очень полезного» – влияния русской литературы, может быть, потому, что происходило оно без какой бы то ни было «культурной политики»<sup>13</sup>). Польские писатели, выходцы из «русской Польши», формировались в немалой степени под влиянием и русской прозы и поэзии, а также русского быта, русского языка, окружавших их в их повседневном существовании. Это обстоятельство снимало, сглаживало «защитные» антирусские настроения, ибо одно дело «противостоять» в повседневной жизни русскому жандарму, чиновнику или просто обывателю и совсем другое в духовном самостоянии – Достоевскому, Толстому или Чехову.

С другой стороны, неизбежным было очень сильное и продуктивное влияние западной литературы – французской и немецкой, прежде всего, но и английской и американской – прямое и опосредованное. Для этих литератур, например, психоанализ, открытый к концу XIX века, к началу двадцатых годов был уже не столько шокирующим «поставщиком» новых коллизий, сколько некоей обыденностью – бытовой реалией, углом зрения, бытовой установкой восприятия или формой рефлексии – со всеми вытекающими отсюда последствиями, вплоть до неизбежной бытовой вульгаризации. И, пройдя в начале XX века ступень стихийного следования психоанализу (скорее как следования «правде жизни», ибо то, чем занялся в XX веке психоанализ, существовало в человеческой психике как эмпирика житейских коллизий, естественно, и до

<sup>13</sup> Kunczewicz P. Agonia i nadzieja. Literatura polska od 1918. T.1, W., 1991, s.169.

Фрейда), польская проза в межвоенное двадцатилетие — через эти литературные влияния, прежде всего — была подготовлена к нему и как к возможному и действенному методу познания сложных процессов мотивации человека и мира как *множества* поведений, и как к установке массового восприятия, т. е. общей готовности к приятию определенного психологического языка.

Но польская проза теперь могла не просто следовать психоанализу, а — учитывая мировой художественный опыт — устанавливать собственную «меру» его художественной «целесообразности». Для польских писателей, дебютировавших в тридцатые годы, и Фрейд, и Пруст были уже классикой. А в самой польской прозе — что еще важнее — уже так или иначе имелась собственная значительная традиция психологизма: свои образцы внутренних монологов, скрупулезного самоанализа, нередко в форме персонализации испытываемых чувств и состояний; видения человека через психологические маски и роли; особого внимания к содержанию сновидений и их роли в психологическом самоощущении. Польская проза выработала и свой «угол обзора» мотиваций поступков, и свое отношение к случайностям в судьбах людей; она знала достаточно сложные перебросы в пространстве и времени в построении сюжета. Романы Пруса, Ожешко, Сенкевича, Жеромского, Реймонта, равно, как и писателей второго и третьего ряда, в рамках того, что представлял собой польский реализм конца XIX — начала XX века — со всем реальным размыванием его «чистых» форм натурализмом, с одной стороны, и модернизмом, с другой — дали польскому читателю достаточно разработанный «словарь» психологического языка как для решения собственных «польских» задач, так и для возможности успешной эстетической и психологической коммуникации с культурным миром за пределами Польши (неслучайным же, наверное, было присуждение двух Нобелевских премий польским писателям — в 1905 г. Г. Сенкевичу, а в 1924 г. В. Реймунту).

Таким образом, путь этой — собственной — традиции от Л. Штырмера и Н. Жмиховской — через реализм XIX и начала XX веков — к Молодой Польше — а через нее к прозе Я. Ивашкевича, Е. Анджеевского и др. — был естественен и закономерен.

И жанровые и стилистические пласты, составляющие польскую прозу межвоенного двадцатилетия, естественно оказывались связаны с той или иной литературной тенденцией или традицией. Это была либо прямая ориентация читательского восприятия на

определенный жанровый тип, узнаваемую типологию персонажей, прием, либо расчет на более сложные историко-культурные, историко-бытовые аллюзии (общая черта культурного мышления XX века).

Но непосредственное воздействие «чужой» традиции всегда чревато опасностью слишком прямолинейного и легко угадываемого перенесения – или отрицания – элементов чужой художественной системы. Поэтому, может быть, гораздо важнее, говоря о культурных влияниях, уловить – или иметь в виду – косвенное влияние, усвоение – через общий уровень европейского художественного сознания (куда прочно входят уже как бы отделенные от своего непосредственного имени «достоевское», «толстовское», «чеховское» начала, модели восприятия Джойса или Пруста, или культурные корни, традиции и живой контекст собственных литератур). Надо также помнить, что реальное влияние – и реальное расширение возможностей психологического языка – осуществляется и в таких трудноуловимых формах, как подхват темы, внутренний диалог с художественным впечатлением, спонтанно возникающие интонационные «цитаты», означающие степень эмоциональной «задетости», внутренней открытости к приятию «чужих смыслов», готовности к диалогу с ними и т. д.

Совершенно очевидно, что польская проза межвоенного двадцатилетия создавалась, а затем функционировала «в присутствии» в общем культурном сознании эпохи тех образцов европейской прозы, которые не только изменили самый ее лик, но и представления о возможностях слова.

Европейская и американская проза того времени уже показали, как можно затормозить традиционное течение сюжета, как расчленить внешний и внутренний темп повествования (хотя эти возможности угадывались – и во многом были подготовлены – еще Толстым и Чеховым). Мировая литература предельно обнажила к этому времени – как метод видения – монтаж (что совпало с быстрым развитием кинематографа и его теории, заимствовавших монтаж у литературы, а затем, в свою очередь, дававших ей новые импульсы к обновлению поэтики), а это открыло возможность совершенно по-новому строить причинно-следственные связи. (Конечно, здесь сыграла свою роль и изменявшаяся научная концепция мира, постепенно завоевывавшая пространство обыденного сознания). Показала неисчерпаемые возможности сдвигов повествовательной техники – изменив характер детали, по-ново-

му научилась организовывать пространство с помощью соотношения планов, сначала тоже «подсказав» этот ход кинематографу, а затем развиваясь уже под его мощным воздействием. Она довела «внутренний монолог» до самостоятельно значимого «потока сознания», подняв на иной уровень саму сущность диалогичности человеческого сознания и психики в целом.

Но все эти казавшиеся неисчерпаемыми приемы, произведшие подлинную революцию как в *восприятии*, так и в *возможностях слова*, тиражируясь и автоматизируясь, в какой-то момент начали своей избыточностью и изощренностью постепенно снижать, а затем и уничтожать непосредственное воздействие слова как такового, самую возможность эмоционального его переживания, которое производит «настройку» сознания на приятие определенных смыслов, различающих, в конце концов, добро и зло.

Тупик такого обнаженного – или чрезмерно обнажившего себя – приема, становившегося все более элитарным, культурно отягощенным и рассудочно-умозрительным, мог затянуть литературу в семантический тупик, создав, может быть, предпосылки для самой губительной угрозы для человека и человечества – угрозы взаимо-не-понимания. В то время, как реальный потребитель литературы – ее читатель – все более и более демократизировался. Становился массовым. И существенно менял тем самым условия обратной связи, создавая таким образом предпосылки к возникновению своеобразного синдрома Вавилонской башни. А резкое повышение «порога ощущения», к которому подобное взаимонепонимание ведет, чревато, как известно, психической, душевной, духовной деградацией общества, накоплением в нем агрессивности со всеми вытекающими отсюда глобальными для мира последствиями.

Уже в двадцатые годы безмерно обострившееся и утончившееся в психологическом отношении писательское видение так далеко ушло от привычных норм построения сюжета, способа повествования, обрисовки характеров, что например, европейский роман как определенный тип мышления, стремящегося к концептуальности, к тридцатым годам стоял – так, во всяком случае, казалось – на грани разрушения.<sup>14</sup> На самом деле, на

<sup>14</sup> Интересно, что уже в пятидесятые годы австрийский писатель Х. фон Додерер, создатель так называемого «тотального романа», объясняя, почему, с его точки зрения, потерял свою жизнеспособность столь популярный еще недавно

границ разрушения стояли, тогда некие нормы жизни и сами ее защитные механизмы, вытеснявшиеся аномалиями и абберациями, которые становились (или могли стать) заменой или подменной нормы хотя бы в силу самой ее условности.

Из осознания психологии и логики этих процессов вытекает возможность осмыслить степень включенности опыта польской психологической прозы межвоенного двадцатилетия в общемировое художественное пространство.

Это тем более важно сегодня, ибо угроза семантического тупика, снова становящаяся реальностью, должна стать ключевым переживанием обыденной жизни. И литература – в своем позитивном смысле (т. е. в формах психологического языка, которым она снабжает и связывает отдельных людей и целые народы) может помочь избежать его.

Исторический опыт XX века показал, что не извлеченные вовремя психологические уроки – в частности, не пережитые художественные идеи, пропущенные впечатления и переживания, т. е. не освоенные формы психологического языка – не только повышают исторический трагизм обыденной жизни, но и ставят человека и человечество на грань катастрофы непонимания. Так что узкие филологические задачи на самом деле имеют широкий и злободневный выход в реальную и важную для всех без исключения жизнь. И мысль Бахтина – «поэт должен помнить, что в пошлой прозе жизни виновата его поэзия, а человек жизни пусть знает, что в бесплодности искусства виновата его нетребовательность и несерьезность его жизненных вопросов» – сегодня можно развить и конкретизировать еще и таким образом: во взаимонепонимании объективно виноваты как «поэты», недооценивающие значимость распространения культуры психологического языка вширь и вглубь, так и «люди жизни», нетребовательность и несерьезность жизненных вопросов которых выражается в небрежении к своему психологическому языку.

---

немецкий «утопический или трансреальный роман», заметил, что перед романом – как формой художественного мышления – в первую очередь, всегда стоит задача «нового завоевания внешнего мира», т. е. той самой отчужденной действительности, которая теперь – с подачи литературы – стала представлять современному человеку «чем-то непостижимым и ирреальным». (Цит. по: Паглова Н. С. Типология немецкого романа. М., 1982, с. 266.)

Не в последнюю очередь этому способствовала и сама практика европейской литературы – причины, о которых было сказано выше.

\* \* \*

Говоря о хронологических веках того или иного периода, надо помнить, что всякие границы в истории литературы условны. Они сами в известной степени – результат того или иного возникающего, в конце концов, «соглашения».

«Само название «межвоенная литература», не относящееся к идущим в самой литературе имманентным процессам, принимает за определяющий фактор исторические события, являющиеся ее временными рамками: две мировые войны. Это период литературы до определенной точки послевоенной, начиная же с нее – литературы предвоенной. Следовательно, это не литература периода, который демонстрирует органические тенденции развития, то есть подготовительную фазу, фазу классических достижений и, наконец, эпигонскую фазу. Скорее наоборот, центры кристаллизации находятся как бы вне периода»<sup>15</sup>, – отмечает другой польский исследователь Я. Розенталь.

Уточнение существенное. В частности тем, что в нем сфокусирована особая *психологическая* ситуация, скрытый исторический драматизм этого периода – то, что реально переживалось как время *после* одной мировой войны, оказывалось одновременно временем *перед* другой мировой войной.

Но и такой, казалось бы, бесспорный и ставший аксиомой факт, что переломный для польской истории 1918 год открывал новый период и в истории литературы этой страны, в какой-то момент тоже стал предметом дискуссии. С точки зрения Т. Бурека, переломным моментом в польской культуре является 1905 год, который «включает польскую мысль в центральную проблематику эпохи, ставя ее перед рядом совершенно современных проблем...»<sup>16</sup>.

На самом деле такой «договор» (выражение А. Хрущиньско-го) лишь внешне противоречит привычной периодизации, так как это только увеличение дистанции: без 1905 года и всего, что за ним последовало, не было бы *такого* 1918 года, каким он оказался.

Однако именно война и начало независимости в Польше изменили системы ценностей, открыли новые силы, влияющие на судьбу человека и формирующие иной тип его реакций и поведения.

<sup>15</sup> *Rozental J. Elementy poetyki Młodej Polski w powieściach lat 1918–1928 // O prozie polskiej XX wieku. Wr., W., Kr., 1971, s. 276.*

<sup>16</sup> *Burek T. Dalej aktualne. W., 1973, s. 102.*

Польская литература межвоенного времени ощущала глубокую потребность «обустройства» в новой – действительно уникальной – исторической ситуации, то есть «потребность в определении, какова действительность в отношении к предшествующим мечтам»<sup>17</sup>.

Сегодня мы могли бы сказать еще точнее – какова реальность в отношении к сложившемуся «польскому мифу» (это тем более важно, что Польше снова пришлось пережить в чем-то схожую ситуацию в постсоциалистическую эпоху).

Проблема подобной ориентации, а затем психологической и эстетической адаптации тогда встала именно перед прозой. И именно 1918 год наполнил ее, по словам того же исследователя, «совершенно новыми проблемами. Сложившаяся на переломе столетий модель /.../, где стремления или действия личностей сталкиваются с сопротивлением определенного негативного состояния вещей /т. е. сопротивлением мироустройства – И. А./ – эта модель теперь, казалось, утрачивала свою познавательную эффективность»<sup>18</sup>.

Таким образом, пожалуй, именно 1918 год сделал по-настоящему возможным переход в польской прозе межвоенного двадцатилетия от «связанного» к «свободному» конфликту (термины Л. Гинзбург<sup>19</sup>), открывавшему значительно большие возможности именно для психологизма. И он же включил в круг психологических проблем и активных переживаний переживание вероятности и странности событий как принципиальной многовариантности бытия и быта.

В то же время нельзя не учитывать, что попытки реализовать в польской литературе общеевропейскую «свободную» (т. е. свободную от функций политической жизни) модель, как утверждает К. Выка<sup>20</sup>, делались и раньше, чем произошел исторический поворот в судьбе Польши – в творчестве Пшибышевского, Каспровича, Тетмайера.

Граница между предшествовавшим войне так называемым периодом Молодой Польши и межвоенным двадцатилетием вообще не могла быть столь четкой для прозы, какой она оказалась

<sup>17</sup> *Maciqg W.* Rok 1918 albo glód realizmu // *Problemy literatury polskiej lat 1890–1939*, s. 78.

<sup>18</sup> *Maciqg W.* *Nasz wiek XX*. W., 1992, s. 36.

<sup>19</sup> *Гинзбург Л.* О психологической прозе. Цит. изд., с. 412.

<sup>20</sup> *Wyka K.* *Literatura polska 1890–1939 w kontekście europejskim* // *K. Wyka. O potrzebie historii literatury*. W., 1969, s. 253.



для поэзии, что отмечали практически все исследователи этого периода. Этому способствовало, в частности, то, что в послевоенной литературе тогда одновременно активно действовали и поколение, дебютировавшее в 1905–1914 гг. (З. Налковская, Ю. Каден-Бандровский, М. Домбровская, А. Струг), и предшествующее, сформированное хотя и традицией реализма, но с романтическим отзвуком, и сильной «прививкой» как натурализма, так и модернизма (В. Реймонт, Ст. Жеромский, В. Оркан). То есть, хронологически новую эпоху в прозе пока что открывали не дебютанты, а писатели, образующие своего рода «связующее звено». И сама она оказывалась в пространстве, координаты которого можно определить так: «между реализмом и модернизмом».

Е. Квятковский выдвигает, кроме того, еще две заслуживающие внимания уточняющие гипотезы: психологическую (поэзия в большей степени, чем проза – удел молодости) и собственно литературоведческую (проза медленнее поддается изменениям<sup>21</sup>).

Однако определенная граница между прозой Молодой Польши и межвоенного двадцатилетия все же существовала. Об этом говорят и происходившие перемены в тематике (возникает больший интерес к обществу и к проблемам, которые сегодня мы назвали бы социологическими, происходит явный отказ от абстракции символики в пользу конкретики), и в стилистике (отход от а потом и отказ – от столь характерных для польской литературы романтического пафоса и сверхэмоциональности), и в жанровом отношении (расцвет ранее непопулярных в Польше жанров биографического романа, *science fiction*, литературы факта).

Следующая «договорная» граница – уже внутри межвоенного периода – предложена Квятковским. Несколько лет, последовавших за 1926 г., он называет «переходным периодом», очень близким предшествующему, но в гораздо большей степени предвосхищающим будущий.

Возникновению этой границы способствовали политические события (майский переворот), изменение в схеме литературных поколений (смерть в 1925 г. С. Жеромского и В. Реймонта, выход на первый план таких фигур, как Я. Ивашкевич и М. Домбровская; дебюты в 1926–27 гг. Я. Курека, Ст. И. Виткевича, А. Вата, Э. Шельбург-Зарембины, Э. Зегадловича; в 1927–28 – прозаические дебюты М. Кунцевич и Т. Кудлиньского).

<sup>21</sup> *Kwiatkowski J. Literatura Dwudziestolecia. W., 1990, s. 166.*

С точки зрения психологической ситуации литературы период конца двадцатых годов действительно очень важен: это короткий момент своего рода стабилизации между послевоенной и предвоенной действительностью. Груз истории ненадолго стал менее ощутим – и проза несколько отходит от нее. В то же время это период углубленного психологического анализа, оперирующего новыми или обновленными приемами и теориями (Фрейда, Юнга, Бергсона, Джеймса и т. д.). Взгляд на прошлое, даже военное, приобретает скорее эпический оттенок, конфликты сглаживаются, акценты меняются. Меняется установка восприятия – сначала самой литературы, затем – читательская.

На начало тридцатых годов приходится дебют поколения, стремившегося к самоосознанию *через* конфронтацию с опытом отцов, поколения, сознание которого, не обремененное национально-романтической традицией, созрело уже в независимой Польше<sup>22</sup> (К. Вька называет имена Е. Анджеевского, В. Гомбровича, Т. Брезы, А. Рудницкого, Зб. Униловского; Л. Фрыде – М. Хороманьского, Ч. Страшевича, Б. Шульца, Ст. Певтака, Т. Брезы, А. Рудницкого)<sup>23</sup>.

К 1932–33 гг относятся громкие дебюты Зб. Униловского («Общая комната» – 1932), А. Рудницкого («Крысы» – 1932),

<sup>22</sup> Правда, по словам писателя уже послевоенного поколения – Т. Конвицкого – XIX век с его «ярмом романтизма», например, на Виленщине (т. е. в прошлом русской части Польши) продолжался вплоть до II мировой войны, и это застревание на романтизме, который по инерции все еще оставался для многих «религией Польши», задерживало естественное развитие литературы.

Наверное, точнее было бы сказать – делало его неравномерным в разных ее географических частях и пластах собственно литературного пространства. Но, по словам того же Конвицкого, межвоенное двадцатилетие внесло в польскую литературу «свежую струю» и преодолело некоторую ущербность и однородность ее предшествующего развития, поскольку у литературы были уже не одни только «патриотические обязанности». Литературе стала возвращаться «нормальность» (содержания и законов развития).

Но правда и то, что тот же неизжитый романтизм в начавшейся на исходе межвоенного двадцатилетия II мировой войне снова спас Польшу, а затем надолго стал снова ее «религией», питая на новом витке ее исторического бытия литературу, кинематограф и «задавая» психологическому языку неуловимую тональность особого «напряжения усилий», сыгравшего не последнюю роль в окончательном освобождении страны и культуры.

<sup>23</sup> *Wyka K. Stara szuflada. Kr., 1967, s. 274.; Fryde L. Wybór pism krytycznych. W., 1966, s. 222.*

Х. Богущевской («Мир слепых» – 1932), В. Гомбровича («Дневник периода возмужания» – 1934). Кроме того, выходят «Ночи и дни» /1932/ М. Домбровской, «Желтый крест» /1932–33/ А. Струга, «Березняк» и «Барышни из Волчинок» /1933/ Я. Ивашкевича. Возникшее уже тогда предположение, что в литературе начинается некий перелом, хотя и не превратилось, по словам А. Хрущиньского, в «историко-литературную аксиому», но, во всяком случае, перестало быть лишь гипотезой<sup>24</sup>.

Немаловажным оказалось и то, что «цезура» начала тридцатых, – продолжает критик, – имела место «не только... в польской литературе, она заметна во многих других европейских литературах, в несколько ином смысле также и в южноамериканской литературе»<sup>25</sup>.

В тридцатые годы начинает заметно меняться и историческая ситуация. Снова – после периода 1918–1920 гг. – нарастает напряжение в соседних с Польшей Германии и СССР. Авторитарные тенденции появляются и в политике польского государства. Это время общемирового экономического кризиса и роста национальных конфликтов (в Польше – это волна антисемитизма). Изменяется и климат духовной жизни: крепнет ощущение нестабильности независимого государства, в обществе растет политическое беспокойство, национальное самоощущение переживает кризис.

Вместе с этим возникает потребность и в ином взгляде на литературу. По словам Е. Квятковского, катастрофизм хотя и не играл в прозе этого периода такую роль, как в поэзии, но наполнял ее пессимистической атмосферой. В прозе этих лет «преобладает темное, мрачное, безнадежное или трагическое видение мира»<sup>26</sup>.

Хотя К. В. Заводзиньский относит границу внутри двадцатилетия к 1928 г., а Ст. Черник – даже к 1937, большинство критиков указывают в качестве переломного именно 1932 г. (как, например, Выка, Фрыде, Хрущиньский и др.)<sup>27</sup>.

А. Хрущиньский выдвигает в пользу этой даты три аргумента – ослабление доминирования в польской литературе лирической поэзии и выход на первое место эпики; заметную социализацию

<sup>24</sup> *Chruszczyński A. U schyłku międzywojnia. W., 1987, s. 5.*

<sup>25</sup> *Ibidem, s. 6.*

<sup>26</sup> *Kwiatkowski J. Literatura Dwudziestolecia. Op. cit., s. 239.*

<sup>27</sup> *Faron B. Z dyskusji o neorealizmie w latach międzywojennych. // Czy mały realizm. W., 1967, s. 10.*

художественной литературы (принятие концепции человека прежде всего как *общественной личности*, обусловленной определенной ситуацией, создавшейся в годы между приходом фашистов к власти в Германии и началом II мировой войны на территории Польши); укрепление в литературе позиций «поколения 1910». В этом же ключе проблему 1932 года и дискуссии вокруг нее рассматривает и Ст. Жулкевский в статье («Цезура 1932 года»<sup>28</sup>).

\* \* \*

В практику польского литературоведения термин «психологизм» вошел около 1930 года. Вошел парадоксальным образом: именно в это время – время беспорного *расцвета* психологической прозы – много говорилось о ее *кризисе*, причем понятия «психологический роман» и «психологизм» часто не разграничивались (об истинных истоках этого идейного и научного максимализма писали позже Э. Фронцковяк-Вегандтова<sup>29</sup> и Вл. Болецкий<sup>30</sup>). Больше того, позиция была заявлена чрезвычайно определенно: делать различия между психологическим и непсихологическим романом бессмысленно. Конечно, это было нечто вроде эмоции защиты как от непосильных психологических перегрузок времени, так и от рефлексивной усталости – избыточности психоаналитических вариантов их объяснения. Но одновременно сама идея некоей «тотальной» первичности психологии во всех сферах быта и бытия все-таки подводила тогда теоретическую мысль к учету того обстоятельства, что *всякий* акт литературного творчества изначально психологичен, так что, перефразируя не очень популярного сегодня автора, можно сказать, что *жить и быть свободным от психологии* нельзя. В этом смысле любой демонстративно непсихологический текст психологичен хотя бы как создание обладающего определенной психологией автора, во-первых, и, во-вторых, как ее материализованный акт.

Появившаяся в 1935 г. статья Л. Фрыде имела достаточно красноречивое название – «Конрад и кризис психологического романа». О конце господства психологического романа говорили

<sup>28</sup> Żółkiewski S. Cezura 1932 roku // Rocznik Humanistyczny. 1971, z. I.

<sup>29</sup> Frąckowiak-Więgantowa E. Psychologizm – przeżwa czy nazwa? // Teksty, 1973, № 4.

<sup>30</sup> Bolecki W. Relacja autor-postać w świadomości literackiej dwudziestolecia międzywojennego // Bolecki W. Poetycki model prozy w dwudziestolecu międzywojennym. Wr., 1982.

тогда и К. Трочиньский в книге «От формизма к морализму» (1935), а уже после II мировой войны, И. Фик в «Двадцати годах польской литературы» (1949).

Причину кризиса (или конца) психологического романа они видели в чрезмерной популяризации – и даже вульгаризации – идей Бергсона, психоанализа, Пруста. «Перед современным психологическим романом открываются грустные и тесные перспективы... Уже подходит к концу господство психологического романа»<sup>31</sup>, – отмечал в 1933 г. К. Трочиньский. Критик утверждал, что Пруст открыл, но он же сам и исчерпал возможности такого психологизма: «Никакие дальнейшие достижения после чистой психологической музыки Пруста в этом направлении невозможны»<sup>32</sup>. На пути же интереса к психопатологии, по его мнению, уже наработано такое количество схем, что и эти пути также бесперспективны. Трочиньский видел тогда будущее романа в моделях Т. Манна и Джойса, конструировавших «не психоанализ, а действительность». Но вопрос в том, можно ли эту действительность вынести за скобки психологии, т. е. законов, по которым в конкретной реальности быта и бытия протекает душевная жизнь и ориентация человека в пространстве и времени?

\* \* \*

Интересно, что фундаментальных, исторически объективных работ, посвященных проблемам польской психологической прозы межвоенного двадцатилетия, в польском литературоведении долго не было.

В межвоенный период проблемы психологизма специально касались Л. Помировский в книгах «Борьба за новый реализм» (1933) и «Новая литература в новой Польше» (1933), причем если в первой он лишь отмечает психологический угол зрения как доминирующую тенденцию<sup>33</sup>, то во второй посвящает роману «психологического реализма» отдельный раздел, справедливо утверждая, в частности, что и антипсихологизм (например, Ю. Кадена-Бандровского) является лишь борьбой со стереотипами психологии за новую психологическую правду<sup>34</sup>; И. Фик в работе

<sup>31</sup> *Troczyński K.* Od Prousta do Poego (Uwagi o najnowszej powieści europejskiej) // Pion, 1933, № 10.

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> *Pomirowski L.* Walka o nowy realizm. W., 1933, s. 73.

<sup>34</sup> *Pomirowski L.* Nowa literatura w nowej Polsce. W., 1933, s. 126.

«Двадцать лет польской литературы. 1918–1938» (где критик говорит о кризисе психологической литературы, имея ввиду разрушение целостности человеческого образа в случаях, когда психологизм оказывается самоцелью, а не средством<sup>35</sup>); К. Чаховский во втором томе своей «Картины современной польской литературы» («Неоромантизм и психологизм», 1934), приравнивая, таким образом, психологизм к литературному течению<sup>36</sup>.

Уже после II мировой войны, в 1949 г. на IV съезде полонистов была также сделана попытка научного исследования межвоенного психологизма в совместном докладе Я. Ю. Липского, Я. Страдецкого, Я. Вильхельми и К. Зажецкого<sup>37</sup>. Авторы на примере нескольких образцов польской психологической прозы выделили основные ее черты: психологическое понимание действительности, чуждость собственно этической проблематики, специфику конструкции, язык и т. д. С. Выслоух в книге «Проза М. Хороманьского»<sup>38</sup> и статья «Творчество Хороманьского в контексте межвоенного психологизма»<sup>39</sup> дает широкий фон психологической прозы двадцатых-тридцатых годов. Проблем межвоенного психологизма касается и Э. Фронцковяк-Вегандтова в книге «Искусство Налковской-романистки»<sup>40</sup>.

Проблема вклада Польши в мировую литературу, вообще критериев значимости опыта той или иной культуры, ставилась В. Фельдманом в «Современной польской литературе. 1864–1923»<sup>41</sup>, К. Выкой в статье «Польская литература 1890–1939 гг. в европейском контексте»<sup>42</sup>, Л. Эустахевичем в книгах «Между современностью и историей» и «Двадцатилетие. 1919–1939»<sup>43</sup>.

<sup>35</sup> *Fik I. 20 lat literatury polskiej (1918–1938). Wr., 1949, s. 165.*

<sup>36</sup> *Czachowski K. Obraz współczesnej literatury polskiej. 1884–1933. T. 2. Neoromantyzm i psychologizm. W., 1934.*

<sup>37</sup> *Lipski J. J. i inni. Psychologizm w prozie dwudziestolecia międzywojennego (1918–1939) // Twórczość, 1950, № 2.*

<sup>38</sup> *Wysocki S. Proza Michała Choromańskiego. Wr., 1977.*

<sup>39</sup> *Wysocki S. Twórczość Choromańskiego wobec międzywojennego psychologizmu // Pamiętnik Literacki. 1975, z. 1.*

<sup>40</sup> *Frąckowiak-Więgandtowa E. Sztuka powieściopisarska Nalkowskiej (lata 1935–1954). Wr., 1975.*

<sup>41</sup> *Feldman W. Współczesna literatura polska 1864–1923. Lw., 192–.*

<sup>42</sup> *Wyka K. Literatura polska 1890–1939 w kontekście europejskim // K. Wyka. O potrzebie historii literatury. W., 1969.*

<sup>43</sup> *Eustachiewicz L. Między współczesnością a historią. W., 1973; Dwudziestolecie, 1919–1939. W., 1982.*

Практически же только в начале семидесятых годов, возникла – в ходе совершавшихся в это время принципиальных изменений в текущем литературном процессе и в отношении к литературному наследию, к самим возможностям художественного языка – насущная необходимость восстановления реальной литературной традиции, а значит нового прочтения литературы межвоенного двадцатилетия.

Статья Вл. Мачонга «Межвоенная проза в зеркале современности»<sup>44</sup>, подробно рассматривающая психологические корни *отношения* к межвоенному двадцатилетию, стала первой после паузы критической рефлексией над этим феноменом. Он сделал, кстати, и некоторые хронологические уточнения, отметив, что хотя после 1944 г. наблюдалось, в основном, неприятие тенденций психологической прозы тридцатых годов, но до 1949 г. все-таки появлялись и работы иного рода (авторы их исходили из концепции непрерывности литературной традиции, указывали на ценность межвоенного наследия<sup>45</sup>). В период же с 1949 по 1956 гг. утвердилась ложная иерархия имен (хотя это больше касалось не серьезных критических работ, а литературной прессы и учебников)<sup>46</sup>. И только с 1956 г., когда одновременно на фоне более основательного знакомства польского читателя с западной литературой XX в. впервые после войны были изданы – и прочитаны – многие межвоенные произведения польских писателей (Б. Шульца, Зб. Униловского, М. Кунцевич и др.), стали появляться и статьи о писателях 20–30-х гг., чьи имена были «забыты»<sup>47</sup>. В это же время стала популярной диахроническая концепция, в соответствии с которой развитие межвоенной прозы могло быть реконструировано как целое: проза двадцатилетия представлялась и осмысливалась в виде нескольких равноценных моделей.

Из польских исследований последнего времени, наиболее тесно связанных с проблематикой данной работы, нельзя не выделить книгу В. Мачонга «Наш XX век. Основные идеи польской литературы»<sup>48</sup>, работы «Искусство понимания. Литература и психоана-

<sup>44</sup> *Maciąg W.* Proza międzywojenna w zwierciadle współczesności // *Kom. Nauk o literaturze PAN. Materiały konferencji.* W., 1971

<sup>45</sup> *Wyka K.* Tragiczność, drwina i realizm // *Twórczość*, 1945, № ; *W. Kubacki.* Krytyk i twórca, 1948.

<sup>46</sup> *Matuszewski R.* Literatura międzywojnia. W., 1953.

<sup>47</sup> *Życie literackie. 1956–57. Lektury z dwudziestolecia.*

<sup>48</sup> *Maciąg W.* Nasz wiek XX. Op. cit.

лиз» Д. Данек и «Литература с точки зрения психологии»<sup>50</sup> Е. Спейны, а также посвященные прозе разделы в исследовании Е. Квятковского «Литература двадцатилетия»<sup>51</sup>, коллективных трудах «Образ польской литературы. Польская литература в межвоенный период»<sup>52</sup> и «Польская литература 1918–1975»<sup>53</sup>, а также книгах П. Кунцевича «Агония и надежда. Польская литература после 1918 года»<sup>54</sup> и А. Насиловской «Тридцатилетие. 1914–1944»<sup>55</sup>.

В отечественном литературоведении существуют исследования, систематизирующие историко-литературный процесс межвоенной Польши в целом или останавливаясь лишь на прозе. Это, прежде всего, работы В. А. Хорева<sup>56</sup> – главы, посвященные польской литературе 1918–1944 гг. в «Истории польской литературы» и «Истории зарубежных литератур XX в.» и книга «Становление социалистической литературы в Польше». Кроме того, следует назвать исследование С. Ф. Мусиенко «Реалистический роман в польской литературе 20–30-х гг.»<sup>57</sup>. Творчеству отдельных писателей межвоенного периода посвящены монографические исследования В. В. Витт<sup>58</sup>, Я. В. Станюкович<sup>59</sup>, С. Ф. Мусиенко<sup>60</sup>.

<sup>49</sup> *Danek D.* Sztuka rozumienia. Literatura i psychoanaliza. W., 1997.

<sup>50</sup> *Speina J.* Literatura w perspektywie psychologii. Toruń. 1998.

<sup>51</sup> *Kwiatkowski J.* Literatura dwudziestolecia. Op. cit.

<sup>52</sup> *Obraz literatury polskiej. Literatura polska w okresie międzywojennym* / red. J. Kądziela, J. Kwiatkowski, I. Wyczańska, t. 1–2, Kr., 1979; t. 3–4, Kr. 1993.

<sup>53</sup> *Literatura polska 1918–1975* / A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żólkiewski, t. I, 1918–1932, W., 1991, t. II, 1933–1944, W., 1993, i *J. Stradecki.* Dokumentacja bibliograficzna 1918–1944, W., 1991.

<sup>54</sup> *Kuncewicz P.* Agonia i nadzieja. Op. cit.

<sup>55</sup> *Nasiłowska A.* Trzydziestolecie. 1914–1944. W., 1995.

<sup>56</sup> *Хорев В. А.* Литература 1918–1944 годов // История польской литературы. М., 1969; Становление социалистической литературы в Польше. М., 1979; «Польская литература 1918–1944» // История зарубежных литератур XX в. М., 1969.

<sup>57</sup> *Мусиенко С. Ф.* «Реалистический роман в польской литературе 20–30-х гг.» Диссертация на соискание степени доктора филологических наук. М., 1993.

<sup>58</sup> *Витт В. В.* Стефан Жеромский. М., 1961.

<sup>59</sup> *Станюкович Я. В.* Реализм Марии Домбровской. М., 1974.

<sup>60</sup> *Мусиенко С. Ф.* Творчество Зофьи Налковской. Минск, 1979.



## Глава первая.

### Человек в интерьере истории и повседневности

**Личность и биография: новое видение.** Смысл, который в разное время психология вкладывала в понятие «личность», всегда оказывался результатом смены главного акцента *внутри* определения — от «целиком» психического к «целиком» социальному существу, от комплекса иррациональных влечений до полного снятия проблемы индивидуальности как таковой.

Тем не менее, всегда подразумевалось, что *личность*, откажется от необходимости в которой человечеству так и не удастся, представляет собой некое *системное* качество.

Что бы с ним — и с миром — ни происходило, у осознающего себя человека всегда остается устойчивая система мотивов жизни — доминирующих интересов, убеждений, идеалов, вкусов, в которых осуществляются его потребности (Л. Выготский назвал их «динамическими смысловыми системами») и от которых зависит сознание и поведение, т. е. в широком смысле выражение *отношения к себе и миру*. Субъективно же личность всегда представляется человеку тем, что он думает о себе самом, т. е. тем, что в конце концов было названо в психологии «Я-концепцией».

Концепция личности в литературе — это результат *художественной* рефлексии над хаосом бытующих в данное время противоречий в представлениях человека о самом себе.

«Читатель требует от писателя-современника, чтобы тот показал ему уже существующее, уже осуществляющееся, но *еще не увиденное*, он требует от современной литературы, чтобы она впервые *за него* осознала действительность, в которой он живет»<sup>1</sup>. Добавим, осознала и дала ему, читателю, словесные формулы-понятия о ней.

То, как реальный человек взаимодействует с окружающим его миром — как он овладевает действительностью, в которой ему суждено жить, в том числе, пониманием себя, какие отношения у него складываются с реальностью и какие потребности формируются при этом, какие мотивы оказываются решающими в его поступках — составляют его *биографию*.

Но видение человеческой жизни как биографии, т. е. определенной структуры, где действуют свои закономерности и случай-

<sup>1</sup> Гинзбург Л. Литература в поисках реальности. Л., 1987. с. 115.

ности, есть задача эстетической и психологической рефлексии, т. е. задача литературы и, прежде всего, психологической прозы.

И есть существенная разница между становлением личности в более или менее стабильной социальной общности (даже если она представляется ее членам неприемлемой), и в эпохи социально-исторических катаклизмов (даже если они готовятся усилиями и ожиданиями целых поколений, ибо человеческие последствия их обычно оказываются непредсказуемыми и потому неожиданными по своим ближайшим, да и отдаленным последствиям).

В ситуации относительной стабильности человек, как считает современная психология, проходит последовательно несколько стадий социализации и самоосознания. Сначала усваивает действующие в обществе нормы и ценности и как бы уподобляется другим его членам, обретая общий с ними «язык» поведения и реакций. Затем переживает противоречие между необходимостью быть «как все» и мощным личностным стимулом быть самим собой. Тогда начинается сложно переживаемый поиск средств, которыми удалось бы обозначить себя как индивидуальность — т. е. делаются значимые личные выборы, совершаются поступки, формируются основные психологические личностные проблемы. И литература именно здесь получает главный импульс к выбору, о чем писать. Психологический роман, — как остроумно заметил, возможно, именно по этому поводу В. Шкловский, — начинается с парадокса.

В конце концов, методом проб и ошибок, из которых состоит течение любой жизни, человек приходит — иногда уже в форме ретроспективной рефлексии — к необходимости выбора оптимального именно для него варианта судьбы.

Механизм выбора — совершается он сознательно или неосознанно — остается неизменным: адаптируясь к нормам и ценностям социума, человек стремится сохранить и реализовать при этом свою личную неповторимость и независимость. И здесь — в этих коллизиях и бесчисленных вариантах *биографий* — возникают реальные типы поведения, типичные для времени, формируется своеобразная типология частотных, актуальных, требуемых временем или им отвергаемых характеров.

Становясь материалом прозы, эти, теперь уже *литературные биографии*, начинают осознаваться современниками-писателями и узнаваться современниками-читателями. Теперь, когда читателю «показали» художественную интерпретацию его собственной жизни, он ее «узнал», но не просто узнал, а обрел для личного

отношения к увиденному некие необходимые для этого формы и способы языкового самовыражения.

Эстетическое переживание, которое вызывает любое литературное произведение, возникает через усвоение этих форм, через возникшую потребность в «присваивании» их себе — «словарным запасом» своего психологического языка. И возникает оно из «акта осознания жизни, т. е. выведения ее из сферы неуследимых, быстротекущих мгновений эмпирии в сферу устойчивых объектов познания. Осуществляются как бы два встречных процесса. Художник постигает предмет действительности и создает интерпретирующий его предмет искусства; для читателя же *узнаваемым оказывается предмет действительности*»<sup>2</sup>.

Когда же представления о нормах и ценностях жизни не только поколеблены, но на глазах разрушаются и обесцениваются, а структура общества и его идеология (в широком смысле слова) должны формироваться заново, формы адаптации и персонализации личности, о которых говорилось выше, принимают непредсказуемый характер, поскольку инерция устоявшегося или привычного порядка, норм и форм поведения, моральных запретов и разрешений, перестает действовать. «Нормальные» образцы поведения меняются в это время с такой быстротой, что возникают уже не индивидуальные, а массовые отклонения от «норм». И выражаются они, прежде всего, как утверждают психологи, в потере гибкости, которая обычно позволяет человеку адекватно реагировать на те или иные ситуации, и в разрыве между его возможностями и их реализацией.

В такой ситуации усложняется, а то и просто меняется функция литературы. «Узнавать» новую действительность в виде старых, привычных «форм» художественной интерпретации переживаемых человеком «быстротекущих мгновений эмпирии» становится невозможно, поскольку прекращается их живое переживание (феномен эпигонства основан именно на этой избыточности информации), и разрушается связь между произведением и личным — бытовым, психологическим — опытом читателя. Художественная интерпретация в этом случае им больше не переживается, она не вызывает узнавания — сопереживания, в котором содержится удивление. А это значит, что не возникает и нового знания в виде форм языка, могущих быть «присвоенными».

<sup>2</sup> Там же, с. 116.

В ситуации резких сломов существенно меняется поэтому и общая картина литературного процесса. Новые имена, которые приходят в литературу в это время, обычно осознают себя (во всяком случае, поначалу) и осознаются читателями (особенно молодыми) как принципиально новая генерация. Предыдущее же поколение писателей, продолжая развиваться «из своих исходных посылок»<sup>3</sup>, воспринимается как архаичное, не попадающее в тон времени. Начинает действовать, задавая свою программу развития, «трагическое несовпадение временных ритмов» разных поколений.

Надо, кроме того, иметь в виду, что новое поколение обязательно приносит с собой новую проблематику прежде всего в виде резко отличного от опыта «отцов» переживания жизни. Этим оно и заявляет о себе как о генерации. И обычная для таких периодов абберация восприятия, когда кажется, что новая проблематика снимает и делает несущественной всю предыдущую, на долгое время искажает нормальную перспективу видения.

Складывающаяся на таком сломе истории новая концепция личности — или, как говорят сегодня психологи, новая «базисная личностная структура» (матрица, на основании которой развиваются личные черты характера) — начинает утверждать себя в литературе прежде всего в выборе темы, т. е. круга событий (фактов, значимых для пишущего субъективных впечатлений, интерпретаций), который оказался замечен и в этом качестве образует теперь жизненную основу произведения.

Именно тема становится первым посредником между эстетической реальностью, утверждаемой текстом, и внеязыковой действительностью, его порождающей.

Так что художественное структурирование нового психологического опыта переживания жизни начинается с тематических и фабульных изменений в пространстве литературы. Накапливаясь в ее памяти, новые фабульные повороты, отдельные детали другого, чем прежде, видения, самый его «угол», исподволь приучают читателя к возможности принципиально иной системы связей элементов в произведении. Так обеспечивается восприятие содержания: *новое знание* — через переживание *новых форм* выражения (само переживание может проходить в форме шока или постепенного привыкания, но всегда в той или иной степени очевидного «остранения»).

<sup>3</sup> Там же.

\* \* \*

Проза Польши межвоенного периода представляла в этом смысле нечто вроде психологического «полигона» — на нем «испытывались» на актуальность и жизнеспособность переживания новой для поляков реальности их бытия. Все они были связаны, в конечном счете, с изменяющимися национальным, политическим, культурным самоощущением и самооценкой.

Естественно, что именно проза фиксировала новые черты исторической и бытовой реальности, которая лежала в основе этих переживаний, и, называя их, своими средствами делала зримыми и открытыми для коллективной и индивидуальной рефлексии. Она вводила в поле общего сознания новых героев и новые, видимые затем статистически повторяющимися, житейские коллизии, в основе которых оставались, тем не менее, вечные для человека проблемы смысла жизненных усилий и механизмы реакций: любовь, зависть, ревность, жизнь, детство, смерть, память.

Помогая человеку отказаться от уже отработанных историей стереотипов мышления и переживания, литература способствовала изменению национальной ментальности и делала человека гибче и открытее к более конструктивным связям с миром. «Добытое рассуждением» — т. е. пережитое и осмысленное эстетически и названное словом — остается в опыте навсегда.

Но, создавая психологический портрет поляка в новой исторической ситуации, польская проза открывала и перед мировой культурой возможность осмыслить во многом уникальный для человечества психологический опыт, который сейчас пришелся на долю Польши, и таким образом — т. е. с помощью этой информации — обрести исторически более верный взгляд на современного человека вообще.

Другой вопрос — оказывается ли такая информация освоенной в полной мере и вовремя?

**Восприятие и литературная традиция: основные «узлы».** «Литературная проза — орудие познания общественной жизни. Роман, как правило, — форма, служащая изображению биографий, вплетенных в изменчивое окружение. Такая концепция... сложилась во второй половине восемнадцатого века, и начало нашего века ее не изменило. Роман и рассказ — это формы, демонстрирующие наше существование во времени, сопоставляющие события... упорядочивающие опыт. Биография при таком подходе действитель-

но становится категорией систематизации картины мира», охватывая «последовательно надличностные процессы, судьбы семей, групп и окружений – как ... параллельные ряды, объясняющие друг друга»<sup>4</sup>, – пишет польский исследователь В. Мачонг, ретроспективно обозревая опыт польского двадцатого века.

Следует лишь иметь в виду, что биография как художественный образ создается на пересечении общей литературной традиции унаследованных повествовательных форм и единичного замысла, совершающего свой отбор из сложного и хаотичного конгломерата бытующих и зарождающихся представлений о человеке и мире – этико-философских, социальных, политических, литературно-исторических, биологических, психологических, лингвистических.

В процессе конструирования литературного героя в фокусе времени всякий раз оказываются те или иные склонности человека – от инстинктов до эстетического чувства. Автор – а в его лице литература – лишь выбирает, укрупняет, подчеркивает те или иные их соотношения и комбинации. Конечно, в зависимости от собственных склонностей, собственного психологического «сюжета» и выработанного им угла зрения, специфики личного восприятия.

Именно в этом смысле литература всегда представляет собой систему зеркал, в которых так или иначе отражается современный уровень реального знания человечества о самом себе.

Но, говоря о типе личности, формируемой литературой и «навязываемой» общему сознанию в качестве определенного переживания как модель чувствования, поведения и рефлексии, важно понять, каким образом опыт эпохи – через душевный и эстетический опыт того или иного писателя – претворяется в новую для восприятия художественную структуру и – таким образом – в язык психологической коммуникации.

Здесь необходимо представлять реальные отношения «новой» литературы с непосредственно предшествующим ей художественным опытом – определенными, уже привычными установками на тему, выбор героя, самый ракурс, с формами выражения, к которым читатель – второе звено информационной цепочки – был приучен.

«Литературный герой ориентирован на те или иные представления, уже существующие в сознании читателя /.../ неиз-

<sup>4</sup> Maciąg W. Nasz wiek XX. Op. cit., s. 37.

вестное осваивается путем соотнесения с уже известным, иначе оно не может быть воспринято. На этом основана первоначальная идентификация литературного героя, позволяющая ему существовать и выполнять свое назначение»<sup>5</sup>, — пишет по этому поводу Л. Гинзбург.

Самый механизм перемен в подобных отношениях состоит из двух частей.

Для литературы первая заключается в том, чтобы обозначить «непредсказуемость поведения героя», *несовпадение* со стереотипом ожидания. С этого, как пишет Л. Гинзбург, и начинается «литературный психологизм». Вторая же часть падает на художественный анализ, который «разлагает неожиданное, пока не обнаружит в нем закономерное».<sup>6</sup>

Но «психологическое размыwanie личности» всегда имеет свои этические соответствия. Тем самым изменяется и функция этического элемента в литературе»<sup>7</sup>, прямо или опосредованно стимулирующего подобное «размыwanie». Ибо «литература всегда имела дело с ценностями и оценками (и с антиценностями), и этическое начало было для нее внутренним структурным началом /.../ Чтобы отклониться от нормы, нужна норма. Этический критерий — часто неотделимый от социальной оценки — работает изнутри, соизмеряя с поведением действующих лиц некие идеальные представления».<sup>8</sup>

В литературе он к тому же сложным образом сопряжен с эстетической установкой — времени в целом, данной традиции или новации, конкретного произведения.

Если говорить в этом аспекте о польской прозе межвоенного двадцатилетия, следует иметь ввиду уже упоминавшееся во введении обстоятельство: она, особенно в первой его половине, не была принципиально противопоставлена традициям предшествовавшего этапа истории польской литературы — так называемого периода Молодой Польши (1890–1918), «в котором в самых разных формах и комбинациях сочетались и переплетались реалистические и модернистские тенденции»<sup>9</sup>. Именно из ее художе-

<sup>5</sup> Гинзбург Л. О литературном герое. Цит. изд., с. 85.

<sup>6</sup> Там же, с. 117.

<sup>7</sup> Там же, с. 131.

<sup>8</sup> Там же, с. 131–132.

<sup>9</sup> Витт В. В. Литература 1890–1918 гг. // История польской литературы, т. II. М., Наука. 1969, с. 8.

ственных результатов она на самом деле выбирала для себя кратчайший, как оказалось, путь к тому уровню специфического знания о человеке, которое несла к этому времени в своем опыте европейская литература.

*Неоромантизм* Молодой Польши – в реальных ее отношениях с культурным наследием – был связан сложной системой психологических и стилистических притяжений и отталкиваний не только с романтизмом, но также и с реализмом, натурализмом, импрессионизмом, т. е. всем предшествующим культурным опытом. Учитывая законы природы, он не только наблюдал те или иные явления, но и рефлексировал по их поводу.

Так, психологизм польской прозы этого времени, не ограничиваясь областью «нормальных» общечеловеческих чувств и страстей, был – как во многом и современная ему европейская литература – обращен по преимуществу к скрытым мотивациям поведения – проявлениям тех или иных инстинктов, то есть к глубинным истокам психологических реакций, поступков человека и их мотиваций. Таким образом, и польская литература, и читательское сознание оказались на следующем этапе вполне подготовлены к шокирующей во многом тематике, проблематике и языку психоанализа.

Подобная проблематика была в известной степени уже знакома и немецкому романтизму (который, однако, направляла художественная интуиция), и французскому натурализму (не выходявшему при этом за рамки скрупулезного фотографического описания – своеобразной психологической «инвентаризации» жизни). Однако модернизм, обратившись к подсознательному раньше, чем в быт и сознание среднестатистического европейца стал входить – в неизбежно вульгаризованном виде – психоанализ Фрейда, смог соединить уже наработанную как реализмом, так и натурализмом точность описания, необходимую меру подробности и бесстрастной объективности, снимающей многие табу, с полетом чисто романтической фантазии, толкуя сложные проблемы психологии с точки зрения науки и мистики одновременно средствами *своего* языка.

К началу межвоенного двадцатилетия европейская цивилизация – практически на протяжении жизни одного-двух поколений – пережила глобальный переворот на уровне бытия и сознания. Фундаментальные научные открытия начала века изменили представления о материи и времени. Мировая война резко



«сдвинула» привычное отношение к жизни и смерти. Технический и технологический прогресс, а также результаты перераспределения мира изменили как привычное гео-политическое пространство, так и восприятие его, т. е. самоощущение человека в окружающем его мире.

Психологическим итогом этих изменений стало то, что человек внезапно во многом оказался непонятен сам себе. И уже не как носитель только метафизических тайн, доступных рефлексии немногих, а как существо с глубоко скрытыми и запутанными механизмами реагирования – каким теперь оказывался *любой* человек.

Эти состояния и переживания по-своему осваивались и «тиражировались» разными слоями общества, и, демократизируясь таким образом, обнажали свою будничность и массовость, пусть не всегда осознанную.

Обращаясь к опыту переживаний этих «словом», значимость которых оказывалась пропорциональной степени их драматичности, литература послевоенного времени стремилась нащупать, обнажить, объяснить их механизмы.

В послевоенной Польше, как уже упоминалось, резко изменились социальная структура общества, национальное и личное самоощущение, а значит характер и частотность житейских коллизий, система социальных и личностных приоритетов.

Новые переживания не могли не вызвать изменений в тематике прозы, с разной степенью глубины, объективности и оперативности, – как это и бывает в живом литературном процессе – фиксирующей их. И, прежде всего, в поле зрения прозы – по сравнению с предшествующим периодом – оказался во многом другой, чем прежде, набор ситуаций и конфликтов.

Существенным отличием – в плане психологических установок этого двадцатилетия – был и отход от сверхэмоциональности и пафоса, так свойственных сложившемуся стереотипу «польскости». Эта перемена вела, с одной стороны, к возможности более глубокого психологического анализа, с другой, к развитию гротеска как противоположности пафоса и эффективному способу «снятия» его. Этот феномен имел свои очевидные психологические причины. Для коллективного и индивидуального сознания после эпохи ожидания от жизни идеалов вдруг резко, сразу наступил период возможности их реализации и – проверки: «... высокая абстракция неожиданно распалась на... мелкие детали, в которых не было ничего патетического... Литература и особенно проза выразила эту

перемену уже своим тоном, самой структурой представленного мира, самой стилистикой<sup>10</sup>, — пишет польский исследователь Е. Квятковский. Несомненно, такому повороту к реальности бытия — конкретике повседневности — способствовала внутренняя необходимость осмыслить, прежде всего, еще свежий военный опыт.

**Человек и война: психология победы и поражения.** Война так или иначе присутствует в этот период у писателей всех поколений. Это или основная канва повествования, фон, или воспоминание, наложившее отпечаток на психику героя.

I мировая война, как известно, вообще изменила самый тон европейской литературы о войне. Былая и традиционная героика сменилась ощущением ужаса, тотального, не остановимого уже ничем, несомого ею разрушения, а романтика битв и блистательных маневров — изображением окопной грязи, массовости, будничности и бессмысленности реальных смертей, тяжести повседневного военного бытия.

Все это, несомненно, характерно и для польской литературы. Но у нее была и своя специфика восприятия войны — поначалу очень сильна оказалась надежда на обретение свободы.

Действительно, в ноябре 1918 года Польша стала возвращаться на политическую карту Европы. Понятно, что для народа, едва ли не каждое поколение которого имело в своем опыте тот или иной вид борьбы за независимость, обретение государственности — хотя и *вследствие* войны — было огромным успехом.

Столь длительное унижение, которое испытала Польша — экономическое, культурное, моральное — выпестовало национальную идею возрождения великой Польши. Ею были одержимы разные по своим социально-сословным интересам люди. Возрождая страну, нацию, они тем самым как бы возрождали самих себя.

Но ситуация после окончания мировой войны оказалась гораздо сложнее, чем думалось и виделось в первые недели и месяцы общей эйфории. Да и политическая ситуация вокруг Польши была неоднозначной.

Потерпевшая поражение на западном фронте Германия считала себя победительницей на восточном: в руках ее теперь действительно находились польские земли, принадлежавшие прежде не только Пруссии, но и России.

<sup>10</sup> Kwiatkowski J. Literatura dwudziestolecia. Op. cit., s. 169.

Пилсудский, вокруг которого тогда именно на мечте о великом государстве сплотилась значительная часть общества – люди разного сословного, имущественного, культурного уровня – рассчитывал укрепить Польшу за счет расширения восточных границ, уповая на слабость Советской республики и противоборство сторон, участвовавших в гражданской войне на ее территории, а также на противоречия в политике Запада по отношению к той же России.

В самом конце 1918 года началось наступление Войска Польского на Советскую республику. Военные операции, продолжавшиеся до конца августа 1920 года, шли с переменным для каждой из сторон успехом, но закончились полным поражением Красной Армии в решающей Варшавской операции и заключением мира, в результате которого «Польша более чем в два раза увеличила свои территории по сравнению с ноябрем 1918 года».<sup>11</sup> «Но в преддверии войны, – оценивает сегодня эту ситуацию один из современных ее историков – советские парламентарии предлагали польскому руководству куда большие площади/.../, чем они получили, похоронив за время войны 184 тысячи здоровых и сильных мужчин».<sup>12</sup> Называя эту войну «победоносным поражением», не принесшим победы ни одной из сторон и поставившим «опытным путем» глобальный для ближайшего будущего человечества вопрос о смысле и цене как победы, так и поражения, С. Полтораки обращает внимание на *человеческий драматизм* этого «военного эпизода», не слишком замеченного тогда миром.

В этой войне друг против друга участвовали вчерашние соотечественники, а в войсках противоборствующих сторон сражались люди одних национальностей, нередко к тому же объединенные родственными узами. Над трагическим смыслом этого исторического абсурда еще предстояло задуматься литературе, а затем и психологии, ибо, как справедливо замечает тот же историк, эхо этой войны спустя всего девятнадцать лет отзовется «мощным раскатом»<sup>13</sup> II мировой войны.

А пока непредсказуемое будущее Польши каждодневно прорастало из реальных поведений и судеб вынужденных адаптироваться к новой жизни миллионов ее жителей. Прорастало, в част-

<sup>11</sup> Полтораки С. Н. Победоносное поражение. Л., с. 217.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Там же, с. 160.

ности, в виде складывающихся новых представлений о жизни и человеке.

На этом фоне и формировалась специфика польского восприятия войны, поначалу существенно отличавшаяся от общемирового отношения к самому ее опыту, до основания поколебавшему казавшиеся незыблемыми основы европейского гуманизма.

Обращение Анджея Струга /1871–1937/ к теме легионов действительно дало пример несколько иной оптики: мирозерцание польских легионеров было более оптимистично, чем у европейского солдата – героя Э. М. Ремарка или Р. Р. Грейвза. Отношение к своим легионам – добровольным вооруженным формированиям, участвовавшим в Первой мировой войне на стороне Германии и Австро-Венгрии – было в Польше еще достаточно романтическим. Отчасти это объясняется тем, что они были связаны с фигурой Пилсудского, стоявшего в 1914–1916 гг. во главе «Первой Бригады» и видевшего в легионах зачатки армии *будущей независимой Польши*. Кроме того, само это явление в польской действительности психологически связывалось тогда с легионами Домбровского времен наполеоновских войн, ставшими символом борьбы за свободу отечества.

Роман Струга «Награда за верную службу» /1921/ построен как дневник очень молодого и очень наивного солдата. Таким образом, писатель, как бы принимая в определенной мере его психологические установки, все же устанавливает дистанцию по отношению к сознанию героя, воспринимающего скорее лишь героическую сторону войны за освобождение страны, радости побед, а главное, твердо убежденного, что думать должен не он, а Комендант. Повествование ведется от лица одного из солдат, не обладающего ни яркой индивидуальностью, ни чувствительностью или способностью к рефлексии. (Эта ориентация на негероического героя характерна не только для военной тематики, но и – за некоторыми исключениями, как будет показано дальше, – для польской прозы межвоенного двадцатилетия в целом).

Тема легионов, воспринимаемая в романтическом ореоле, не предполагала изображения тягот жизни на территориях, по которым, воруя и грабя, уничтожая все на своем пути, проходит очередная армия.

И все же даже в «Награде...» появляется уже мотив, характерный для европейского направления пацифистской литературы: «Встретите австрийцев... – отберут у вас остатки солонины и

каши, последний хлеб... Встретите... ограбят вас... Приедете... заберут у вас...<sup>14</sup>. В «Арке» же /1919/ Ю. Кадена-Бандровского /1885–1944/ возникает уже страшная картина триумфа цинизма, денег, карьеризма, крушения всех норм и ценностей.

В польской прозе первых послевоенных лет идеология пацифизма, характерная для Запада и Америки, проявлялась значительно менее ярко. Здесь, очевидно, сыграли роль и легенда, окружавшая деятельность легионов, и то, что Первая мировая война – в основном – велась другими странами, а главное, как уже говорилось, что в результате именно этой войны Польша обрела независимость. Массовая эйфория этого переживания имела свою эмоциональную и мироощущенческую инерцию, которую предстояло изжить.

Идеи пацифизма – или, точнее, психологические переживания, ведущие к этим идеям – стали закрепляться в польской прозе лишь по прошествии нескольких лет, когда под гнетом реальной послевоенной ситуации заряд эйфории от свободы начал иссякать.

В поле ее зрения тогда начали попадать – в виде типичных для пацифистского мироощущения психологических ситуаций – судьба ребенка во время войны (нищета, голод, переживаемые юными героями романа Ежи Завейского /1902–1969/ «Где ты, дружище?!» /1932/, наблюдаемые ими контрасты военного быта, сцены насилия); метафорический образ неизвестного солдата – не героя, а жертвы войны (рассказ «Святая святых» из сборника А. Струга «Ключи от пропасти» /1929/); психология матери, теряющей или боящейся потерять сына (мать Кшися во «Вкусе мира» /1930/ Тадеуша Кудлиньского /1898–1990/; пани Бучиньская в рассказе Казимежа Вежиньского /1894–1969/ «Порядок вещей человеческих», вошедшего в сборник «Границы мира» /1933/); драма женщины (психология вдовы в «Арке» Ю. Кадена-Бандровского и «Могиле неизвестного солдата» /1922/ А. Струга; данная глазами ребенка сцена насилия в романе «Где ты, дружище?!» Е. Завейского; трагически складывающаяся по вине всех оказывающихся в селе победителей – независимо от их национальности или ориентации – судьба девушки в «Пире победителей» (сборник рассказов А. Струга «Ключи от пропасти»); судьба художника («Желтый крест» /1932–1933/ А. Струга). (Показательно, что этот роман оказался уже не просто только

<sup>14</sup> Strug A. Odznaka za wierną służbę. W., 1957, s. 78.

осуждением Первой мировой войны, но во многом и предостережением перед второй. Символом бандитизма войны – как ее сути – здесь становится убийство актрисы, олицетворяющей красоту, свободу, искусство: «Они увидели обнаженную мерзость смерти и войны, ее истинное обличье, то, с которым убитые остаются на поле боя. На поле великого преступления»<sup>15</sup>).

Другими словами, военная проза, внутренней логикой человеческой этики становящаяся по своему переживанию пацифистской, неизбежно обратилась к теме бессмысленных жертв, страдания которых не ведут ни к каким позитивным изменениям, но всегда оставляют в сознании страшный след разрушения и опустошенности: «Никогда уже люди не будут людьми»; «Как можно возвращаться к прежнему существованию – безумному, ненормальному? Снова мчаться по тем самым путям, которые все до одного ведут к ужасной пропасти, к новой войне?»<sup>16</sup>. К таким одинаково безнадежным выводам приходят молодая девушка («Пир победителей») и слепой старик («Те, кто помнит») – герои рассказов Струга (сборник «Ключи от пропасти»).

Так литература своими средствами стремилась довести до «критической массы» переживание общим сознанием пацифистской установки, давая общему сознанию «формулы» отношения к этому, на самом деле, негативному опыту.

Станислав Рембек /1901–1985/ в романе «В поле» /1937/ опосредованно также обратился к мифу о легионах. По словам Ю. Виттлина, «несмотря на любовь к польскому делу, он сумел... обойти искушение патриотической фразеологии»<sup>17</sup>. Но думается, что здесь скорее просто закрепилась выдвинутая ранее Рембеком в «Нагане» /1928/ концепция демифологизации современной войны вообще, страшный метафорический образ которой создали Струг в «Желтом кресте» и Каден-Бандровский в «Арке».

Показательно, что именно Рембек обратился и к редко изображавшейся польской литературой польско-советской войне и эти события, казалось бы, дававшие возможность для чисто патриотического, героического поворота сюжета, для воскрешения легенды, в обоих романах, тем не менее, показаны как трагическая

<sup>15</sup> Strug A. Żółty krzyż. W., 1956, t. III, s. 298.

<sup>16</sup> Strug A. Klucze otchłani. W., 1957, ss. 191, 272.

<sup>17</sup> Wittlin J. Opowiadania wojenne Rembka // Wiadomości. Londyn. 1959. № 23. Cyt. wg.: Lalak M. Między historią a biografią. Szczecin. 1991, s. 65.

военная повседневность, губящая человека (характерно, что фабулу «В поле» составляет именно отступление и гибель отряда).

Самоубийство поручика Помяновского в романе «Наган» символизирует неизбежный уход с исторической сцены солдата-рыцаря. Война превращается в массовое, оснащенное все более изощренной техникой, убийство. Роман «В поле» демонстрирует неприменимость в современной войне столь дорогого для польского менталитета «рыцарского кодекса»: рождающиеся в группе солдат солидарность, дружба, чувство долга или подлинная откровенность недолговечны и иллюзорны.

Тот же акцент характерен для прозы Струга: любовь героев «Пира победителей...» имеет трагический финал; дружба персонажей «Желтого Креста» также подвластна разрушительному механизму войны.

Таким образом, по словам А. Хрущчиньского, практически никто из польских писателей, обращающихся в межвоенное двадцатилетие к военной теме, не делает акцента на героике: все «воспринимают эту недалекую историю как memento»<sup>18</sup>. Ни традиция отношения к легионам, ни обретение через войну независимости больше уже не могли перекрыть (в прозе в целом) нового для человека переживания — ощущения вселенской смертельной бессмысленности ужасов и жестокости этого исторического катаклизма, спровоцированного самими людьми.

Характерно, что к изображению собственно фронта обращались немногие польские писатели (А. Струг, отчасти К. Вежиньский, Ст. Рембек). Но в любом случае прозу с первых же послевоенных лет интересовали не столько сами военные действия, сколько этический и психологический аспект войны: смерть, лишенная героического пафоса; нужда как неизбежная и унижительная реальность военной действительности; бесконечно повторяющиеся ситуации опасности, страха, подтачивающие своим грузом саму человечность человека и т. д. Причем литература стремилась не просто описать эти коллизии, но обозначить причины, заставляющие человека вести себя в них тем или иным образом, т. е. дать читателю язык новых понятий, с помощью которого он переживет и сформирует свое личное отношение к войне.

Так, в поле зрения литературы попадает новый для нее персонаж, обуреваемый садистскими наклонностями: война высво-

<sup>18</sup> Chruszczyński A. U schyłku międzywojnia. Op. cit., s. 181.

бождает инстинкты, в обычное время загнанные воспитанием, нормами культуры в подсознание. По сути – это аспект, близкий психоанализу. Но рожденный живой жизнью – ее течением. А если оглянуться немного назад, то это еще и живые для памяти аллюзии с ницшеанской концепцией компенсации комплексов и культа силы. И литература на своем материале показывает теперь обратную сторону бытовой, вульгаризированной «реализации» этой концепции – ее человеческие последствия, обыденность и неостановимую спонтанность заложенного в ней зла.

Таковы герои романов Зофьи Налковской /1884–1954/ «Граф Эмиль» /1920/ и «Роман Терезы Геннерт» /1923/24/ – Эмиль, Желява, полковник Омский. Память о садистских сценах в семье, эдипов комплекс, которым страдает полковник заставляют его искать психической компенсации во время войны: «Там, тогда – размах веры в себя, уверенность в решении, твердая воля – несли его вперед к иллюзиям и победе»<sup>19</sup>. К этому же психологическому типу можно отнести и второстепенных персонажей «Нагана» Рембека – изувера Вальчака с его садистско-эротическими фантазиями, и сержанта Голомбека, понимающего войну как искусство убийства.

Трактовка подобного поведения как реализации подсознательных желаний в ситуации всеобщей жестокости, поиск корней психики героя в его комплексах, в кажущейся униженности для самоощущения недостатка биологической энергии, а потому компенсаторном инфантильном поклонении грубости и жестокости (Эмиль), несчастном детстве, психологической жестокости родителей, неудовлетворенных в мирное время амбициях (сержант Голомбек) – все эти повороты военной темы демонстрируют примитивность военного витализма, ницшеанского культа силы («Война... всегда дает прикрытие любому преступлению»<sup>20</sup>) и те самые психологические корни фашизма, к психологической сути которого человечество обратилось, пережив II мировую войну.

С другой стороны, Рембек, давший в «Нагане» социологическую модель мира войны, выводит и трагическую фигуру интеллигента на войне (поэт Красницкий, интеллектуал Штафнбах).

<sup>19</sup> *Natkowska Z. Romans Teresy Hennert. Kr.*, s. 130.

<sup>20</sup> *Rembek St. Nagan. W.*, 1990, s. 130.



Польская проза о войне в этот период постоянно обращалась к теме неизбежной и необратимой деформации человеческой психики под влиянием войны (аспект, в котором общее сознание научится видеть войну также спустя не одно десятилетие).

Главный герой «Нагана» переживает глубокий внутренний кризис, связанный не только с личной трагедией (измена), но и с необходимостью превращения в профессионального убийцу. Сходит с ума простой солдат Дужар в рассказе А. Струга «Солдат из-под Сен-Беа» (сборник «Ключ от пропасти»). Близок к помешательству и герой «Границ мира» (одноименный сборник рассказов К. Вежиньского) – Губерт, бежавший из госпиталя, но так и не добравшийся до фронта: «До линии фронта было слишком далеко, а до последней границы существования – слишком близко»<sup>21</sup>.

Таким образом, возникает стабильный для установки литературного сознания интерес к поведению человека в пограничных ситуациях *опасности, страха, ответственности*. Причем ситуации эти будничны и массовы, т. е. принципиально *не случайны*. А такая установка логически ведет к следующей ступени – экзистенциальной интерпретации и своеобразной «демократизации», снижению самой сферы экзистенциальности до степени, так сказать, бессознательной экзистенциальности (по аналогии с коллективным бессознательным).

Необходимо внести одно хронологическое уточнение.

По мере того, как военная тема в польской прозе все явственнее пропитывалась отрицающим ее пацифизмом, сама война как реальность отодвигалась временем в долгосрочную память истории. Тематический диапазон литературы постепенно и естественно расширялся за счет «мирных» проблем, и новый, меняющийся контекст, в котором теперь звучала и воспринималась читательским сознанием военная тема, самая рефлексия по поводу пережитого, психологически открывала и новые, казавшиеся неожиданными ее возможности.

Так, в романе Петра Хойновского /1885–1935/ «Молодость, любовь, авантюра» /1926/ война воспринимается персонажами как красочное приключение. Главного героя и его товарищей переполняет чувство полноты существования, внутренней целостности, сознания собственной красоты, здоровья, биологического счастья, которые не может сломать даже драматическая история.

<sup>21</sup> Wierzyński K. Granice świata. W., 1933, s. 271.

Подобные настроения исторического витализма, гедонизма были характерны в двадцатые годы для польской поэзии (например, для группы «Скамандр»). Однако роман Хойновского, несмотря на его очевидную принадлежность ко «второму ряду» литературы, интересен именно как попытка необычного для прозы поворота военной темы – преодоления сознанием необратимости катастрофизма, угрожающего самой жизни и опережающего в неизменном круговороте времени ее торжества.

Приключением, хотя и горьким, но как и у Хойновского, лишенным какого бы то ни было национально-исторического подтекста, видит войну и Тадеуш Кудлиньский /1898–1990/. Юный герой его романа «Вкус мира» /1929/ Кшись окончательно взрослеет уже на фронте: «Война сделала из него человека, мужчину...»<sup>22</sup>. Таким образом, война оказывается для переживших ее все-таки неотторжимой частью их личного жизненного опыта, по-своему помогающей осознать смысл и основы существования. Это тоже одно из возможных ее восприятий – или отношений к ней<sup>23</sup>. (Здесь, может быть, стоит вспомнить, что идея *стремления к смыслу* как движущей силе развития личности, без чего человек погружается в непредсказуемый по своим последствиям «экзистенциальный вакуум», окажется в поле зрения научной психологии лишь после II мировой войны. Выдающийся психолог и психиатр, а во время войны узник гитлеровского концлагеря, Виктор Франкл на основании эмпирических наблюдений при-

<sup>22</sup> Kudliński T. Smak świata. W., 1929, s. 241.

<sup>23</sup> Эти неожиданные, как бы «выбивающиеся» из общего строя рефлексии над войной нюансы – на фоне основного «серьезного» отношения к теме – заставляют вспомнить военные сюжеты итальянского и французского кинематографа уже 40–50-х годов, где комизм ситуаций или поведения персонажей снижал общепринятый стереотип трагизма и по-своему дегероизировал и обесмысливал самую войну как форму борьбы человека за что бы то ни было.

К осознанию же чудовищности абсурда войны – в каком-то высшем предназначении человека и жизни – польская литература вернется после II мировой войны, безмерно отягощенная новым ее опытом. Интересно, что именно военной темой она и генетически связанный с ней польский кинематограф вновь привлекут к себе всеобщее внимание. И характерно, что другие литературы, испытав потребность в расширении опыта рефлексии над человеком XX века, обратятся именно к судьбе поляков и специфическим коллизиям жизни Польши военных лет. Впрочем, запаздывающие культурные открытия, как и запоздалые уроки истории – одна из составляющих особого трагизма XX века.

шел к положенному им в основу концепции логотерапии выводу о том, что жизнь ни при каких обстоятельствах не утрачивает для человека смысла, и надо лишь помогать ему этот смысл обрести. Концепция Франкла по своему резонансу, конечно, несравнима с проходным для литературы, но прочитанным в определенное время в определенном месте произведением. Здесь важна сама – перефразируя цитировавшегося выше Ю. Тынянова – идея тех «множественных усилий», которые ведут к «результату»).

Для Ежи Коссовского, в свою очередь, война оказывается предлогом для демонстрации абсурдности любой человеческой судьбы («Смерть под солнцем» /1930/).

Интересно, что в 1933 году появился вызвавший бурные дискуссии роман писателя «поколения-1910» А. Рудницкого «Солдаты», где живущим уже более пятнадцати лет в независимой Польше полякам была показана армия в период мира – то есть армия казарм. Для многих поколений польская армия все еще оставалась неизменным синонимом героизма, олицетворением особой «польскости», воплощением чести нации. В романе же молодого писателя такого рыцаря без страха и упрека сменил рекрут.

И причина чрезмерного читательского внимания к этому роману лежала, конечно же, вне литературы как таковой, т. е. вне художественных достоинств или недостатков романа, а в самом факте *возможности* для поляка уже иного – дегероизированного – отношения к святым традициям и стереотипам. Для поколения Рудницкого армия – уже не олицетворение патриотической традиции, а только государственный институт, убивающий мысли и чувства, в том числе, и патриотические, т. е. убивающий личность. И внятно об этом впервые сказала поляку литература. Так что человеку, оказавшемуся в новых условиях совсем не таким, каким он привык себя видеть, предстояло теперь учиться узнавать себя в принципиально *других* биографиях.

Социальные роли, психологические типы, житейские коллизии: глазами прозы. «Человек, изображаемый литературой – существует, по словам Л. Гинзбург, – в различных измерениях». Он соотнесен с социальной действительностью, с существующими в ней представлениями о человеке. В плане социальном они «мыслятся как социальные роли», в психологическом – «как типы и характеры». Так, персонаж «соотнесен со своей литературной ролью, своей типологической формулой», а также «со

своими контекстами (контекстом произведения, контекстом творчества писателя в целом и т. д.), и именно это структурное взаимодействие превращает его в факт эстетический»<sup>24</sup>.

В крайнем своем проявлении совершившийся в польской прозе межвоенного двадцатилетия поворот к новой реальности бытия означал повышенный интерес литературы к будням повседневности, конкретике их содержания. Эта тенденция усиливалась на протяжении двадцатых годов и достигла пика в тридцатые в романе-реке Марии Домбровской /1889–1965/ «Ночи и дни» /1932/, а также в творчестве литературного объединения «Предместье» /1933–1937/ – Хелены Богушевской /1886–1978/, Ежи Корнацкого /1908–1981/, Зофи Налковской /1884–1954/, Владислава Ковальского /1894–1958/, Густава Морцинека /1891–1963/, Сидора Рея (Изидора Рейсса), Халины Крахельской /1914–1944/, Хелены Гурской /1898–1942/, Анны /1903–1969/ и Ежи /1893–1948/ Ковальских и Яна Бжозы /1900–1971/.

Еще в 1926 г. – за семь лет до создания Богушевской и Корнацким группы «Предместье» – З. Налковская отмечала «фактографические» тенденции во французской литературе: стремление к «аутентичности», отказ от вымысла и интриги в пользу впечатления, описания, факта.<sup>25</sup> Программу «Предместья» называли «неонатуралистической» (члены объединения выдвигали в качестве образца социальный роман Золя и Пруса), однако от натурализма ее отличала дистанция по отношению к антиэстетическим тенденциям и стремлению к демонстрации темных сторон жизни. Идеи «Предместья» (наиболее полно реализовавшиеся в двух коллективных сборниках рассказов 1934 г.) – отрицание вымысла и «фантазирования», культ факта и наблюдения, которые сделают литературное произведение инструментом общественного анализа, внимание к положению беднейших слоев населения – позволяют провести параллель между этой группой и возникшими ранее французским популизмом, немецкой *Neue Sachlichkeit*, русским Лефом и Новым Лефом.

К более или менее ровному, несмотря ни на какие внутренние бури, течению жизни женщины (причем в скрупулезно опи-

<sup>24</sup> Гинзбург Л. О литературном герое. Цит. изд., с. 37.

<sup>25</sup> *Nalkowska Z. Pisana rzeczywistość // Wiadomości Literackie. 1926. № 51/52.*

санном интерьере) обращается тогда и Мария Кунцевич /1899–1989/. В «Союзе с ребенком» /1927/ – это ожидание и рождение ребенка, «привыкание» молодой женщины к своему новому статусу. В «Лице мужчины» (1928) – это взросление девушки, открывающей раз за разом все новые черты и возможные роли мужчин в своей жизни (что подчеркивают и названия глав – «Среди братишек», «Коллеги», «Вещи важные»). Характерно, что с подачи французских издателей Кунцевич позже объединила эти два романа в единый сюжет.

Так в прозе – ее темах и сюжетах – совершалось столь необходимое психике человека, травмированной войной, возвращение к критериям и содержанию подлинных забот жизни как таковой – хотя и жизни в новом гео-политическом пространстве, которое надо было обживать, в том числе, обживать словом. И в нем, как оказывалось – как и во все времена – главными человеческими потребностями оставались потребность в хлебе, доме, любви, счастье, нормальном детстве, достойной жизни. Но эти смыслы в послевоенной действительности предстояло открывать заново.

Именно такая жизнь стала главной темой творчества Поли Гоявичиньской /1896–1963/ – от «Йоанны» /1930/, где впервые появляется типичная для нее героиня – одинокая, молодая, бедная, не слишком удачливая в любви, но самостоятельная женщина, до романов «Девочки с Новолипок» /1934/35/ и «Райская яблоня» /1936/.

В романе Марии Укневской /1907–1962/ «Страхи» /1938/ подробно описаны приключения (а нередко и злоключения) начинающей актрисы Тересы и ее коллег по театру, их планы, надежды на будущее, стремление уйти от бедности, царящей дома (то есть, на другом социологическом материале, по сути, повторяется главный психологический мотив прозы Гоявичиньской).

Повседневное существование в «Заговоре мужчин» /1930/ Ярослава Ивашкевича /1894–1980/, в отличие от «Дней и ночей» Домбровской, предстало тогда перед читателем не как средоточие значительных духовных ценностей, но скорее в виде безнадежной повседневности, рожденной внутренней пустотой – тем самым «экзистенциальным вакуумом», который как было уже сказано выше, через два десятилетия психологи начнут трактовать как жизнь с потерей смыслов – потерей, являющейся причиной многих болезней и самоубийств.

Это тоже вечная тема жизни, в которой самоощущение, самооценка остаются главным, хотя нередко и скрытым механизмом адекватности или неадекватности поведения и выбора в любой социально-исторической коллизии.

Таким образом, литература своими собственными средствами накапливала ту же эмпирику наблюдений, что и психология. И сама оказывалась чем-то вроде прообраза будущей логотерапии Франкла. Вступая с человеком в свой особый диалог особым *переживанием* прочитанного, она так же вырабатывала у него осознанное отношение к обстоятельствам *своей* жизни, которое невозможно без *языка*, т. е. названия словом этих переживаний.

С конца двадцатых годов наблюдается интерес прозы к реалиям и психологическими проблемам отдельных социальных страт, еще вчера остававшихся как бы в тени великих исторических событий. Эти слои, по законам развития истории, выйдя на авансцену жизни в свободной Польше, должны были получить «право голоса», т. е. быть увиденными литературой и услышанными ее читателями (большинство из которых могло считать себя прототипами литературных персонажей), а их существование — их отношение к проблемам быта и бытия — получить свое языковое выражение. Повседневность подобных проблем, обнаженная литературой, оказывалась при этом для среднего читателя в одних случаях новой и потому достаточно привлекательной, в других же наоборот — слишком знакомой, чтобы вызвать интерес.

Персонаж, как известно, с одной стороны, появляется в произведении изначально «сопровождаемый формулой узнавания, обеспечивающей ему возможность сразу же выполнить свое эстетическое назначение», а с другой, как мы помним, психологизм начинается с несовпадения ожиданий — «непредсказуемости поведения героя».<sup>26</sup>

Поиски оптимальной *меры* «несопадения ожиданий» — которая сама по себе всегда имеет как психологический (на уровне читательского восприятия), так и эстетический смысл (потому что всегда оказывается искомой величиной, задаваемой и имманентным развитием художественного языка) — особенно актуальны для времени общественных сломов.

Потому что «множественные усилия» предпринимает не только литература, но и ее читатель. И «результат» — его полноценное

<sup>26</sup> Гинзбург Л. О литературном герое. Цит. изд., с. 37.

существование – зависит как от предшествовавших и параллельно совершаемых «усилий» самой литературой, так и *возможности, готовности* читателя к «приему», т. е. от «обратной связи».

Проза межвоенного двадцатилетия продемонстрировала достаточно широкий «разброс» подобных поисков.

«Несовпадение ожиданий» начинается, в частности, с выбора литературой нового – другого – героя.

Для прозы межвоенного двадцатилетия миром, который стал «поставлять» литературе героев, неожиданно оказался мир прислуги, вчерашних даже не второстепенных, а эпизодических персонажей ее романов и драм – с основными радостями и горестями их малоинтересной, но для них самих уникальной и бесценной жизни – покупками, сплетнями, конфликтами, романами, замужеством, детьми, разводами, потерей или сменой работы и т. д.

В тридцатые годы очень популярным в польской прозе стал мотив соблазнения служанки. Он присутствует, например, в «Святой кухарке» /1930/ Ванды Мельцер /1896–1972/, «Коричных лавках» /1934/ Бруно Шульца, «Всей жизни Сабины» /1934/ Хелены Богушевской, «Границе» /1935/ Зофьи Налковской, «Розе» /1936/ и «Солнце в кухне» (сборник «Два рассказа» /1936/) Я. Ивашкевича, в гротескной форме – в рассказе Витольда Гомбровича /1904–1969/ «На черной лестнице». Е. Квятковский остроумно – и психологически точно – заметил по этому поводу, что для некоторых польских писателей этого времени «служанка была единственной хорошо знакомой представительницей народа, а для многих, кроме того, относилась к утраченному раку их детства»<sup>27</sup>. Но так или иначе, эта сторона реальной жизни вопля в «светлое поле» сознания литературы и объективно способствовала демократизации и гуманизации общего сознания, отказывавшегося, таким образом, от стереотипа барского умиления народом или бытового пренебрежения «маленьким человеком».

Выйдя замуж, родив ребенка, пережив смерть мужа, неудачную попытку устроить жизнь во второй раз, Розалия (героиня «Святой кухарки») все же сохраняет здоровую надежду на лучшее и уверена в своей способности адаптироваться к любым сложностям, ожидающим ее в жизни. Концовка этого романа напоминает по тону финал рассказа Ивашкевича «Роза»: «При словах «меня ждут» она... улыбнулась, ее наполняла теплая ра-

<sup>27</sup> Kwiatkowski J. Literatura dwudziestolecia. Op. cit., s. 221.

дость надежды»<sup>28</sup>. Однако Ивашкевичу, тоже дважды делавшему главной героиней прислугу, каждый раз важно было показать не специфику ее мира и чувств, а то, что своим стремлением к счастью она *похожа на каждого из читателей*.

Эта тенденция еще раньше появилась и в цикле новелл М. Домбровской «Люди оттуда» /1925/, действие которых разворачивается в одном из имений в начале нашего века. Характерно, что в этих рассказах, несмотря на возможности прямолинейно социологического их построения (господа и прислуга), нет ничего общего с вульгаризирующей литературой идеологией классовой борьбы. Домбровская обращается к узловым экзистенциальным моментам любой жизни: любви, болезни, смерти, измене, страданию. «Классовое» удивление, выражающееся известной формулой «И крестьянки тоже любить умеют», нивелировалось временем.

Своеобразный социологически-психологический срез, подобный тому, который показывают Домбровская или – в более резко обозначенных социальных категориях – авторы «Предместья», читатель видит в «Будничном дне» /1933/ П. Гоявичиньской.

В уже упоминавшейся дилогии писательницы («Девочки с Новолипок» и «Райская яблоня») фабулу составляет судьба девушек с одной из бедных варшавских улиц. Первая глава «Девушек...» – «Песнь» – посвящена как бы подготовке к жизни, пробуждению в героинях стремления к бегству от безнадежно серой, убогой жизни их квартала, мечтам о любви и грядущих переменах, которые обязательно должны увести их в другой мир. Глава «Любовь» и следующий роман «Райская яблоня» показывают наивность их ожиданий, жесткий и жестокий – хотя и столь обычный для жизни – крах всех попыток изменить судьбу.

Таким образом, эта проза выполняла задачу непосредственно го освоения новых реалий, новых – и одновременно типичных – психологических схем и вариантов поведения, разрешения конфликтов, реакций, то есть своеобразной «подготовки» как самой прозы, так и читателей к возможному в будущем осознанию этой реальности как *части* бесконечного во времени и своих метаморфозах исторического процесса.

Не только группа «Предместье», программно ориентированная на своего рода социологически-психологическое исследование

<sup>28</sup> Iwaszkiewicz J. Opowiadania. W., 1958, s. 399.



по образцу Э. Золя и Б. Пруса, но и ранний Е. Анджеевский /1909–1983/, П. Гоявичинская, Ст. Пентак /1909–1964/, отчасти Я. Ивашкевич – на различном художественном уровне «набирают» в это время материал для будущего художественного синтеза.

Это пока и еще довольно схематически отображенный внутренний опыт безработного, поиск им смысла собственной жизни (сборник рассказов «Те люди» /1933/ Х. Богушевской), и попытка осмысления своего существования лавочником (новелла Анджеевского «Конец» из сборника «Неизбежные пути» /1936/), деклассированным интеллигентом («Ложь», там же), простой женщиной («Вся жизнь Сабины» Богушевской); любовь, стремление к сближению и невозможность его («Два человека» /1938/ Гоявичинской); тревога стареющей женщины («Скоро ночь» в сборнике «Два человека» /1938/ Гоявичинской), и «варианты» страданий, не зависящих от времени – любовь немого к дочери, его отчаяние и страх за ее судьбу («Маня...» там же). Необычное для прозы исследование психики обывателя – незаметного служащего банка в момент совершения им преступления – предпринял А. Струг в «Карьере кассира Спеванкевича» /1928/. Этот писатель в период стабилизации и относительного покоя, как мы видим, напел возможность исследовать интересовавшую его и раньше, всегда присутствующую в жизни ситуацию риска и опасности (вспомним его военную прозу) – на этот раз на примере персонажа полностью дегероизированного и рискующего исключительно «в частном порядке».

В новой исторической реальности Польше предстояло в короткий срок прожить – и адаптироваться к ним – те социальные процессы, на которые Западной Европе были отпущены в естественном историческом течении многие десятилетия. Социальные перемещения и смещения, т. е. *маргинальность* как социологический и, главное, психологический феномен – по-своему и пыталась структурировать и осмыслить проза межвоенного двадцатилетия.

Характерны поэтому для нее повторяющиеся мотивы соприкосновения крупного города и провинции, городской и сельской ментальности, интеллигенции и крестьянства, адаптации сельского или провинциального жителя к городу («Бегство из темноты» /1939/ Ирены Кшвицицкой /1899–1994/, «Роза» Я. Ивашкевича), совмещение ролей крестьянина по происхождению и интеллигента в первом поколении («Исповедь» /1937/ Юзефа

Мортон /1911–1994/; «Молодость Яся Кунефала» /1938/ Станислава Пентака). В романе Мортон подобное состояние человека, лишённого внутренней опоры, оказывается, по сути, главным опытом героя. Оно выражено писателем достаточно резко и – черта характерная для части прозы этого времени – в открыто дидактической, что важно для этого этапа создания иного психологического языка, формуле: «Слишком дорого нам обходится завоевание жизненной позиции – нам, людям новым, без имен и титулов, без прошлого, крестьянским сыновьям – изгнанникам, которые, как псы, скитаются между селом и городом, не зная, что делать,.. за что ухватиться»<sup>29</sup>. Эта формула «принадлежит» герою и, таким образом, легко может быть «присвоена» массовым читателем с подобным жизненным опытом как объяснение, выражение отношения, установка.

Понятно, что в этих условиях – в отличие от предшествующего периода польской истории – прозу привлекает не *исключительность* ее героя, а *усредненность*. Именно усредненность становится «свидетельством его достоверности, как бы доказательством добросовестности наблюдения»<sup>30</sup>, незаметно освобождаящую польскую ментальность от избыточного романтизма и некоторых aberrаций национального самоощущения.

Не только программно «маленький» человек прозы «Предместья», но и герои обращавшихся к значительно более сложным психологическим проблемам и ситуациям З. Налковской и М. Хороманьского /1904–1972/ чаще всего не наделены ни особым художественным даром, ни интуицией, ни необыкновенным призванием.

Это новая реальность Польши – и для обыденного сознания, и для литературы, которая в значительной степени теперь отказывалась от инерции прежней установки, ориентировавшей читателя на некий внутренний порог, за которым обычные, каждодневные мерки оказываются лишёнными смысла.

Сразу же после обретения Польшей независимости эта тенденция – преимущественно чувственное восприятие полноты жизни, конкретность и непосредственность переживаний, некая ключевая эмоция самоутверждения, обращенная к повседневности – проявила себя, в первую очередь, в поэзии (прежде всего, это творчество

<sup>29</sup> Morton J. Spowiedź. W., 1974, s. 104.

<sup>30</sup> Maciąg W. Nasz wiek XX. Op. cit., s. 108.

группы «Скамандр»). Она как бы переориентировала душевный настрой человека, его эмоциональную способность и открытость к новым переживаниям, к новым напряжениям и усилиям чувств.

Проза же, накапливая эмпирику «фактов» таких проявлений, с некоторым отставанием пыталась разобраться уже в механизмах человеческого поведения в новых условиях жизни. Следует отметить, что ситуация преодоления упоминавшегося уже внутреннего «порога» существовала и здесь: но это был психологический порог, поворотный момент, та ситуация, в которой человек оказывается вынужден – ради сохранения внутреннего равновесия – обратиться к анализу, и в первую очередь – к *самоанализу*. И право на него – и сама его возможность, для которой нужен определенный языковой уровень – уже не были уделом избранных.

Здесь на первое место выходит характер обусловленности поведения персонажа. «Там, где социально-историческая обусловленность вытеснена иными – вневременными, неисторическими, сверхчувственными – мотивировками, там прерывается непосредственная традиция реализма XIX века. Хотя и не снимается неотменяемое значение его опыта».<sup>31</sup>

Психологическая проза Польши в это двадцатилетие методом множественных «проб и ошибок» искала свою – оптимальную – меру такого соотношения. При этом к «усредненным» героям она применяла теперь знания о человеческой психике и психологии, которые частично были «отработаны» Молодой Польшей в отношении предельно индивидуализированного – алитарного – сознания и мироощущения.

**Психопатология обыденности:** значимость самоощущения и самооценки. Польская критика тридцатых годов, отмечая необходимость исследования человечности в современном ее проявлении на примере именно *простого* человека, обращала внимание на то, что подобный интерес на Западе и в России возник уже полвека назад (проза Флобера, Стендаля, Гамсуна, Конрада, Манна, Золя, Мопассана, Достоевского, Чехова<sup>32</sup>).

В статье «Пятнадцать лет польского романа» /1933/ Л. Помировский писал о том, что если в предшествующий период «интроспекция касалась или необыкновенных индивидуальностей, или

<sup>31</sup> Гинзбург Л. О литературном герое. Цит. изд., с. 82.

<sup>32</sup> Pomirowski L. O współczesności literackiej // Pion. 1933. № 11.

мелодраматических психических происшествий», то «сегодня проникновение в духовные глубины происходит именно в области обыкновенного. Авторы обращаются к золотому руну новых истин... в рамках жизни среднего человека». «Жизнь отдельного человека, его переживания, конфликты, усилия – вся буря бурлящих в нем возможностей – становится для писателя иллюстрацией и символом жизни вообще<sup>33</sup>. Именно в этом критик видел путь к будущему прозы.

Уже в начале века, когда концепция релятивизма личности Бергсона была повсеместно усвоена и отработана, европейская литература стремилась с разных сторон обозреть психологический феномен несоответствия человеческой сущности внешним ее проявлениям. (Психологическая наука обратилась к этому позже).

В европейской литературе подобные идеи получили художественное воплощение у Л. Пиранделло, М. Пруста, А. Жида, О. Хаксли. Но и польские модернисты также относились к человеку как к «многослойному» явлению. «Герой, олицетворяющий психологическую проблему, превращается в психологическую загадку», – отмечает польская исследовательница Э. Фронцковяк-Вегандтова<sup>34</sup>.

Действительно, эстетика Ст. Пшибышевского /1868–1927/ опиралась на понятие «нагой души». Свойственное Молодой Польше требование искренности в выражении душевных состояний он дополнил теорией интуитивного познания и обостренным до болезненности вниманием к подсознательному, противопоставляемому разуму.

К. Ижиковский /1873–1944/ в «Химере» /1903/, опережая Фрейда, ввел в оборот понятия «гардероба души», «постыдных точек», «фальшивых точек», «комедии характера», т. е., в сущности, образных аналогов будущих ключевых психоаналитических терминов.

Молодая Польша довела тогда до крайности созданные еще романтизмом приемы «расщепления личности», вынося отдельные чувства, страсти, внутренние состояния как бы «во вне» конкретного человека (его биографии) – так, что из этого «вне» они могли навязывать героям те или иные модели поведения и решения, как своеобразные их двойники.

<sup>33</sup> *Pomirowski L. Piętnastolecie powieści polskiej // Pion. 1933. № 6.*

<sup>34</sup> *Frąckowiak-Więgantowa E. Sztuka powieściopisarska Nałkowskiej (lata 1935–1954). Op. cit., s. 31.*

Таким образом, идеи Бергсона о динамике личности во времени и Фрейда о подсознательном, концепции Шопенгауэра, Ницше, Джеймса (а в 1934 году появилась работа польского социолога Флориана Знанецкого, где автор, подобно Джеймсу, формулировал теорию общественных ролей<sup>35</sup>), а также наработанные литературой приемы изображения человека, опосредованно уже влияли – в той или иной степени – на всю польскую прозу. Но наиболее ярко они реализовались в межвоенное двадцатилетие в творчестве З. Налковской, М. Хороманьского, М. Кунцевич, Я. Бженковского /1903–1983/, А. Стерна /1899–1968/, Т. Брезы /1905–1970/, причем именно Хороманьский, Налковская и Бреза нашли адекватную форму повествования для выражения непостижимости психики человека, т. е. ввели эту психологическую парадигму в «оборот» для общего переживания и осмысления.

В основе релятивистской психологии, как известно, лежит идея того, что литература способна познать не самого человека, но лишь отношения между людьми или отношение человека ко всему, что его окружает и к себе самому.

И Хороманьский (в «Ревности и медицине» /1933/, «Скандале в Веселых Болотицах» /1937/), и Налковская (в «Недоброй любви» /1928/, «Романе Терезы Геннерт», «Границе» /1935/) в качестве модели человеческих отношений чаще всего выбирали ситуацию любовного треугольника и его последствий.

Для Налковской любовь – пример связей, существующих в человеческом обществе. Для Хороманьского любовная игра оказывалась моделью игры вообще, а игрок не обязан открывать истинные намерения (мотив игры, соперничества как ее формы и главного механизма очень характерен для писателя. Заметим, кстати, – задолго до того, как игры в этом понимании стали предметом внимания психоанализа и психологии).

И Налковская, и Хороманьский обращаются к переломным моментам в жизни героев. У Налковской это переход из одной идентичности в другую, у Хороманьского – попеременное проявление маски и истинного лица человека.

Так оба писателя, по сути, создают концепцию нестабильной личности, изменения которой – единственная функция ее существования в мире.

<sup>35</sup> Znaniecki F. Ludzie terazniejsi a cywilizacja przyszłości. W., 1934.

Но и там, и там любовь оказывается механизмом, меняющим привычную роль или заставляющим человека поворачиваться то одной, то другой стороной. Так, Рената («Недобрая любовь») под действием романа с мужем Агнешки, Близбором, превращается из тихой, скромной женщины и «образцовой жены» в коварную и неверную; Агнешка же одновременно — под влиянием измены и равнодушия мужа — из любимой жены и светской дамы в страдалицу, на которой лежит печать жизненной неудачи; сам Близбор — из любящего супруга — в Дон Жуана; обманутый женой Видмар («Ревность и медицина») ведет себя то как уравновешенный, добродушный человек, то как потенциальный убийца; педантичный доктор Тамтен, влюбляясь, неожиданно становится романтиком.

Подобная дуалистическая концепция Хороманьского во многом близка фрейдовской: лицо и маска, культура и инстинкт. Но в чем-то он пошел дальше. Его интерес к «ролям» и «играм» человека, на которых строится поведение, жизненная позиция, в определенной степени предвосхищает то направление психоанализа, которое в практических целях вынуждено было — на уровне теории заняться «играми» и «ролями», которые мешают людям быть самими собой. Научная мысль подошла к этому лишь после II мировой войны.

Изменение роли у героев Хороманьского вызвано пробуждением инстинкта. Ревность делает Видмара безумцем, почти убийцей, хотя в спокойном состоянии он добродушен. «В такие минуты он раздваивался со страшной быстротой. Один Видмар рос и разбухал до огромных размеров. Другой Видмар уменьшался...»<sup>36</sup>. Влюбленность мешает ранее безупречному хирургу Тамтену в работе. Двойственность свойственна и героям других романов писателя. Сущность героя «Скандала в Веселых Болотицах» «будто бы состояла из двух помещений: в одном жил нормальный, уравновешенный человек, в другом — истерик...»<sup>37</sup>. На лице студента Райнхорта «сосуществовали детское и старческое выражение»<sup>38</sup>, а сестра Мария представляла собой «двух разных женщин», причем один облик был «врожденным», другой — «приобретенным»<sup>39</sup> («Больница Красного Креста»).

<sup>36</sup> *Choromański M. Zazdrość i medycyna. Poznań, 1958, s. 19.*

<sup>37</sup> *Choromański M. Skandal w Wesołych Bagniskach // Gazeta Polska. 1934, № 30.*

<sup>38</sup> *Choromański M. Szpital Czerwonego Krzyża. Poznań, 1959, s. 62.*

<sup>39</sup> *Ibidem, s. 85.*

Хороманьский, в общем, признает и оправдывает стремление человека к защитному самообману, несущему покой. Обман других и себя при этом часто переплетаются. Этот мотив загадочности человека – прежде всего, для себя самого – характерен для межвоенной польской прозы (к проблемам самомистификации, взаимонепонимания как результату стереотипного мышления и чувствования обращаются и Анатолий Стерн в «Одержимом пилигриме» /1933/, и Анеля Грушецкая /1884–1976/ в «Приключениях в неведомой стране» /1933/, и Адам Тарн /1902–1975/ в «Портрете отца в четырех картинах» /1934/).

Но в целом герой Хороманьского сознательно или бессознательно играет перед другими (Ребека в «Ревности...» изображает верную жену, Ежи в «Скандале...» – Дон Жуана), потому что подобное актерство удобно для жизни (возможно, такая оптика сложилась под влиянием концепции человека-актера, мимиканта, популярной в философии и литературе в девятнадцатом и двадцатом веке и получившей житейское подтверждение эмпирикой послевоенной жизни).

У Налковской ту или иную черту извлекают из человека и закрепляет ее скорее общество, окружение (а потому для нее невозможна замкнутая конструкция типа «Ревности и медицины» Хороманьского). Такая постановка проблемы близка предложенной французским исследователем Г. Башлярком концепции «потенциальной маски»<sup>40</sup> – скрытой в каждом человеке психологической маски, являющейся на свет при определенных условиях. Так, Агнешку в «Недоброй любви» Налковской сделали светской, счастливой дамой положение отца и страстная любовь мужа. Эта роль затем была принята обществом и закреплена в их сознании. Тот же механизм превращает ее позже в несчастную брошенную жену.

Для Налковской особенно важны понятие общественной роли и проблема идентификации с ней личности. Это хорошо видно на примере «Недоброй любви», на первых же страницах которой повествователь дает сценарий-формулу, соответствующим образом ориентирующий восприятие: «Чужая человеческая душа, ее изменчивые, тайные, размытые границы определяют нам все новые роли...»<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> Bachelard G. Fenomenologia maski // Maski. Gdańsk. 1986, t. II. S. 14–24.

<sup>41</sup> Nałkowska Z. Niedobra miłość. W., 1979, s. 8.

Важно, что герои Налковской, принимая навязанные им роли, настолько идентифицируются с ними, что теряют собственное «я». Как выясняется, именно это и приводит к трагедии («Роман Терезы Геннерт»). Изменение самооощущения Агнешки, вследствие изменения ее роли в глазах окружения, в этом плане отлично от превращения Видмара в маниакального ревнивца.

Налковская пришла к «Недоброй любви» через «Характеры» /1922/ (где человек виделся как «я для себя» и «я для других»), «Графа Эмиля» (где личность была представлена как колеблющееся во времени множество масок, общественных ролей, самомистификаций) и «Choucas» /1926–27/ (где в центре внимания писательницы оказалась личность, моделируемая идейными позициями и связанными с ними психическими жестами, как феномен общественного существования).

Идея, воплощенная Налковской в «Недоброй любви» (запрограммированность даже наиболее личных реакций некими культурными образцами, общественной ролью, будь то роль помещицы, чиновника, брошенной жены, матери, отодвинутой на второй план невесткой), в «Границе» предстает перед читателем как драма человека, которого, в конечном счете, губит сознание того, что все области его существования запрограммированы. Налковская демонстрирует фатальность драматической антиномии: с одной стороны, стремление личности к индивидуальной свободе, с другой – реальность, заключающаяся в том, что чувство идентичности можно обрести лишь через «роль».

«Маска» и «лицо» – один из основных стержней прозы В. Гомбровича. Его герой «создается» видением окружающих – смысл его маски определяется просто чужими «рожами». Из масок, гримас, жестов складывается любой ритуал человеческого существования. «А теперь прибывайте, рожки! Нет, я не прощаюсь с вами, чужие и незнакомые морды чужих, незнакомых морд, которые будут меня читать, я приветствую вас, приветствую, прелестные букеты из частей тела, теперь пусть только и начинается – прибудьте и приступите ко мне, начните свое тисканье, пристройте мне новую рожу, чтобы снова надо было мне удирать от вас в других людей и гнать, гнать, гнать через все человечество. Ибо некуда удрать от рожки, кроме как в другую рожу, а от человека спрятаться можно лишь в объятиях другого человека»<sup>42</sup>. Пытаясь

<sup>42</sup> Гомбрович В. Фердыдурка // Иностранная литература, 1991, № 1, с. 211.



адаптироваться к миру, герой вынужден примерять то одну, то другую маску. Под маской же нет ничего – освобожденный от ролей и стереотипов, человек на самом деле теряет лицо, становится никаким или любым: «Я уходил налегке... Был ли я с почкой, с рожей, с коленкой, тра-ля-ля... Нет, все исчезло, ни молодой, ни старый, ни современный, ни старомодный, ни школьник, ни мальчик, ни зрелый, ни незрелый, я был средний, я был никакой...»<sup>43</sup>.

Идеи закодированности человеческого поведения придерживался в это время и Ивашкевич, но изначальные истоки его отношения к человеку следует искать у Шопенгауэра. В отличие от Бергсона, Шопенгауэр утверждал, что характер – неизменная сущность человека, лишь проявляющаяся во времени, но – не формируемая им.

Таким образом, все сознательные решения входят в коллизии с характером, который делает напрасными большинство человеческих усилий. Ивашкевич – в отличие от Налковской, Стерна, писателей «поколения-1910» или Ст. Виткевича /1851–1915/ – не ставит вопрос о том, что детерминирует характер. Для него это просто некая данность, своего рода божественная сила, или некая загадка или тайна, определяющая все поступки человека. Проявления характера, доступные наблюдению, на самом деле обусловлены его непознаваемой частью.

Современный польский исследователь Р. Пшибыльский видит в этом связь Ивашкевича – через Шопенгауэра – с Ницше, автором характерного для целой эпохи парафраза формулы Сократа «Я знаю, что ничего не знаю, потому что мною управляют неведомые силы»<sup>44</sup>. Во всяком случае, афоризм Ницше несомненно был прозаиком лично пережит, и в этом качестве «присвоен» как импульс и установка рефлексии.

Поэтому Виктор Рубен («Барышни из Волчинов» /1933/) не может стать иным и повернуть иначе жизнь, поэтому не может ничего изменить в своей неудачной судьбе Влодек в «Заговоре мужчин». В этом же причина самоубийства героя «Блендомежских страстей» /1938/ Каницко: он отрицает не жизнь вообще, но лишь собственную сущность – характер, делающий его личное существование невыносимым.

<sup>43</sup> Там же, с. 167.

<sup>44</sup> *Przybylski R. Eros i Tanatos. W., 1970, s. 175.*

Концепция принципиальной непознаваемости любого человеческого мира для окружающих его таких же непознаваемых человеческих миров, которой придерживались Хороманский («Человек в своем истинном «я», в своей внутренней правде – непознаваем, одинок»<sup>45</sup>) и Ивашкевич, сближает с ними Налковскую в «Нетерпеливых» /1939/. Последняя надежда главного героя этого романа Якуба – женитьба на Теодоре, ее доверие и понимание. Но сближение невозможно: мир другого человека, даже самого близкого, закрыт и поэтому чужд для героя.

Этой же концепции придерживается А. Стерн в «Одержимом пилигриме»: «Лишь теперь он осознал, что два человека всегда останутся – несмотря ни на что, даже на самую страстную любовь – двумя не похожими друг на друга, чужими людьми, и ничем больше»<sup>46</sup>.

Очевидно, что этот, с трудом познающий себя и других, человек оказывался обреченным на одиночество: «Это было уже вне меня. Новый его мир... Туда мне не добраться. С годам мы все отдаляемся друг от друга,... становимся все более одинокими в своих чувствах»<sup>47</sup>.

В том или ином виде этот мотив встречается практически во всех анализируемых произведениях. Но если в «Недоброй любви» Налковской, «Заговоре мужчин» Ивашкевича, «Ревности и медицине» Хороманского, «Дворце поломанных кукол» /1934/ Ежи Бандровского /1883–1940/, «Женщина ищет себя» /1935/ И. Кпивицкой, романах и рассказах П. Гоявичиньской, «Нелюбимой» /1937/ Адольфа Рудницкого одиночество вызвано какой-то конкретной психологической причиной (как правило, любовной неудачей), то в «Графе Эмиле» и «Нетерпеливых», «Одержимом пилигриме», «Барышнях из Волчигов», «Адаме Гривальде» /1936/ и «Зависти» /1939, издана в 1973/ Т. Брезы, «Чужеземке» /1936/ М. Кунцевич, романе Збигнева Грабовского /1903–1974/ «Молчанию леса и твоему молчанию» /1931/ – это изначальное состояние «чуждости» окружению, мучительное и непреодолимое, связанное чаще всего с невозможностью войти в некую, необходимую человеку, среду одновременно со стремлением освободиться от нее.

<sup>45</sup> Cyt. wg.: *Konkowski A. Michat Choromański. W.*, 1980, s. 7.

<sup>46</sup> *Stern A. Namietny pielgrzym. W.*, 1933, s. 256.

<sup>47</sup> *Grabowski Zb. Ciszey lasu i twojej ciszy... Kr.*, 1931, s. 50.

У Брезы тема одиночества облечена в наиболее адекватную этому состоянию форму: писатель «строит» психологию героя и композицию романа по методу бихевиоризма. Мир «Адама Грывальда» организован (подобно тому, как это делает Налковская в «Недоброй любви») вокруг фигуры «свидетеля-сплетника». Повествователь лишен «всезнания» и вынужден лишь наблюдать, с упорством и одновременно скептицизмом ученого стремясь разгадать скрытый от него истинный смысл происходящего.

Бихевиоризм, в отличие от глубинной психологии опиравшийся лишь на наблюдение над поведением, реакциями человека, обрел популярность именно в тридцатые годы – и в науке, и в литературе. Определенную роль здесь, очевидно, сыграли результаты открытий И. П. Павлова и учение об условных рефлексах, а также возвращение к рационализму в философии и искусстве. Бихевиоризм активно использовал в своих политических романах (особенно это касается «Матеуша Бигды» /1933/) Ю. Каден-Бандровский, интересовавшийся внешними проявлениями человеческой психики, сосредотачивавший внимание прежде всего на физиологии, жесте, слове (показательны также распространенные в его прозе сравнения человека с животным – ортодоксальные бихевиористы выдвигали в качестве основной психологической модели человека крысу).

Но – помимо этих «фоновых» импульсов – сама литература как, быть может, самая сокровенно личная форма самоощущения, самопознания и самооценки – накопила к этому времени уже такое взрывоопасное количество «невротичности», что должен был вступить в свои права инстинкт самосохранения. Нужно было осмыслить психологический опыт послевоенного существования. И – не просто пережить и констатировать все формы одиночества человеческого «я», скрытой или явной чужести его другим «я», беспомощности, несовпадения поступков и норм, истинных, скрытых от глаз мотиваций и потребностей и пр. – всего, что стало видимыми переживаниями множества людей и требовало их языка, – а идти дальше и искать то, что способно противостоять одиночеству, чужести, беспомощности обыкновенного, среднего, человека, т. е. искать механизмы защиты психики человечества.

Литература шла здесь своим путем, естественно, отличным от научной психологии. Но синхронность усилий и той, и другой, – и, главное, направления поисков – очевидны. И – поразительны.

Картина, складывающаяся в двадцатые-тридцатые годы в психоанализе, возникновение в нем новых течений, и параллельно — существование теорий, отрицающих психоанализ и т. д. — все это в своей целостности показывает направление усилий человеческого сознания в поисках *конструктивной рефлексии*.

Напомним, что именно в это время, стимулируемый не в последнюю очередь изменившейся и изменяющейся реальностью жизни, но столь же несомненно, что и языком литературы, возникает и развивается неотрейдизм, быстро ставший одним из самых влиятельных направлений в психологии. Сохраняя положение об определяющей роли бессознательных процессов и путей, которые они находят для своего выражения, он постепенно «реабилитировал» роль разнообразных воздействий на личность и ее установку в процессе переживания ею самооценки, в том числе, социальных условий.

В фокусе внимания научной психологии оказываются, таким образом, механизмы тревоги как основы внутренних конфликтов, переживаемых человеком (К. Хорни), формы его межличностных отношений как фактор формирования типа личности (причем число проявлений личности соответствует — по Г. С. Салливену — количеству межличностных отношений, в которые она вступает, и сама индивидуальность оказывается совокупностью социальных масок и ролей); характерные экзистенциальные и исторические противоречия и их последствия для человека (Э. Фромм). Т. е., в целом, ключевым для научной рефлексии объектом становится феномен конфликтности личности (в крайних ее проявлениях — невротичности), ее форм, причин и последствий.

Совпадения с ключевыми интересами литературы этого времени, опережающей выводы науки и накапливающей свои образные формы переживания подобных сторон жизни, несомненны. Такие опосредованные переключки и опережения мы видим, в частности, в польской психологической прозе межвоенного двадцатилетия. Со своей стороны и своими средствами формируя новые парадигмы переживаний, она готовила читателя к обретению нового зренья.

Попыткой вывести в «светлое поле» рефлексии одно из главных психологических состояний современного человека и был в польской прозе опыт Т. Брезы. Основная проблема обоих его романов тридцатых годов — проблема одиночества как непреодолимой чуждости людей друг другу. Бреза не исследует личность как целое. Он выделяет лишь доминирующую черту, являющуюся

прямым или неизбежным следствием этого состояния – зависть в одноименном романе и гомосексуальные наклонности в «Адаме Гривальде» (очевидно под влиянием Адлера писатель трактует это явление как следствие комплекса неполноценности и стремления к компенсации – в данном случае безответной любви к женщине).

Одиноки у него не только главные герои, а, практически, все персонажи. Однако одиночество повествователей обоих романов особо подчеркнуто их специфической ситуацией: «вне» группы.

В «Адаме Гривальде» повествователь, вернувшись из Англии, знакомится с неким замкнутым кругом людей. Но его угнетает постоянное ощущение, что до центра этой группы он добраться не может – какие-то секреты так и остаются для него закрытыми. Психологическая связь героя-повествователя «Зависти» с кланом жены также весьма призрачна, а после ее смерти рвется вовсе.

Оптика бихевиоризма в «Зависти» – это не только авторский прием, но и позиция героя-повествователя, рефлексирующего над ней в связи со своей собственной судьбой: как раз «на этих недо-разумениях, на волчьих ямах молчания, видимости и недогово-рочка основана драма этой среды»<sup>48</sup>.

По словам М. Домбровского, «в «Адаме Гривальде» бихевиоризм был применен из интереса – что из этого /.../ получится /.../ «Зависть» же – драматическое следствие этого метода, попытка демаскировки его ошибок, свидетельство фальши и некомпетентности, неизбежных, когда необходимо увидеть в человеке главное»<sup>49</sup>. Трагедия повествователя «Зависти» происходит из-за неверной расшифровки внешних реакций и поведения Шимона – блестящего Дон Жуана, в действительности же оказавшегося тяжело больным человеком, стремившимся получить от жизни все, пока его не настигла слепота.

На том же чувстве «чуждости» основано одиночество графа Эмиля в одноименном романе, Якуба в «Нетерпеливых» Налковской, Розы в «Чужеземке» Кунцевич, Анджея в «Одержимом пилигриме» Стерна. Никто из них не может полностью войти в предназначенный ему или желаемый круг и почувствовать себя равным остальным – «признанным» – его членам.

<sup>48</sup> Breza T. Zawisć. W., 1973, s. 49.

<sup>49</sup> Dąbrowski M. Tadeusz Breza. W., 1982, s. 48.

Эмиль, в детстве из-за слабого здоровья лишенный общества ровесников, не может преодолеть «чувство чуждости всему, что происходило в мире». Он «испытывал тщетное желание стать таким, как другие, стремление оказаться внутри... жизни»<sup>50</sup>.

В детских переживаниях – корень чуждости героя А. Стерна, также мучимого чувством собственной непохожести на окружающих: «он мог бы быть таким, как... дедушка, как отец... Ведь они, возможно, тоже когда-то заключали в себе этот бунт против гармонии, но в конце концов... они не открыли клетку... а я с той минуты чувствую, что потерял сам себя»<sup>51</sup>.

Роза – героиня «Чужеземки» Кунцевич – оказывается жертвой национальных отношений (полька, судьбой семьи оторванная от польских корней и выросшая в России, а затем подростком привезенная в чужую ей Польшу), трагедии первой любви, неудачно сложившейся карьеры, неудовлетворенных амбиций: «...у нее одно за другим отнимали все, что привязывало ее к земле. Сначала Луиза отняла Таганрог – шумное обеспеченное детство, неомраченную страданием родину; потом московская курсистка – Михала; маэстро Януарий отнял величие, Адам – счастье, наконец смерть взяла Казика, а жизнь забирает Владислава. Что же ей было делать с этим убожеством, с этой пустотой?»<sup>52</sup>.

Но если у Эмиля, также не нашедшего удовлетворения в любви, чувство чуждости в любовных отношениях выражается в переживании своей неполноценности («Он страдал, что она иностранка, наверняка замужем, запретна и невозможна»<sup>53</sup>), то Роза страдает от не менее болезненного чувства превосходства, отсутствия достойного партнера («Ей не нужен был ни смазливый паныч, ни влиятельный старец, она выбрала именно такого: тихого, заурядного Адама, чтобы обрушить на него уничтожающий груз своей красоты. Чтобы он ничего не мог ей дать в обмен на этот жестокий дар – ни наслаждения, ни богатства, – чтобы ни за что не надо было благодарить»<sup>54</sup>).

Чувство одиночества в романах Налковской, как правило, подкрепляется «памятью предков». Одиночество больного отца, рядом с молодой светской женой переживается Эмилем как свое

<sup>50</sup> *Natkowska Z. Hrabia Emil. W., 1977, s. 93-94.*

<sup>51</sup> *Stern A. Namiętny pielgrzym. Op. cit., s. 30-31.*

<sup>52</sup> *Кунцевич М. Чужеземка. М., 1982, с. 125.*

<sup>53</sup> *Natkowska Z. Hrabia Emil. Op. cit., s. 43.*

<sup>54</sup> *Кунцевич М. Чужеземка. Цит. изд., с. 24.*

собственное. Якуб несет на себе весь груз страданий рода – в «Нетерпеливых» это композиционный и психологический стержень романа.

Возникает мотив сближения двух одиночеств в надежде спасения: Якуб и Теодора («Нетерпеливые»), Эмиль и сын фабриканта, Эмиль и гувернантка («Граф Эмиль»), повествователь в «Адаме Грывальде» и Адам, Адам и Моссек («Адам Грывальд»), Адам и Марта («Чужеземка») и др. (Вспомним, что до философской формулировки диалога – единственного способа коммуникации – как разговора двух одиночеств было еще далеко).

Основной экзистенциальный опыт, воплощенный в творчестве В. Гомбровича – также чувство одиночества. Мизерность собственного «я» в конфронтации с феноменом культуры и цивилизации рождает потребность в контакте с людьми, подтверждения себя самого путем отражения в сознании окружающих.

В «Дневнике периода возмужания» /1933/ и в рассказах 1937–1938 гг. («На черной лестнице», «Крыса», «Банкет») писатель обращается, по словам Е. Яжембского, к проблеме «своеобразно понимаемой инициации»<sup>55</sup>, но уже в гротескной форме. О инициации в связи с этим циклом Гомбровича говорит и М. Янион<sup>56</sup>. Однако более точным представляется замечание Э. Грачик: «специфика этих рассказов в том, что это повествование о призраках детства и ранней молодости именно без... инициации – герои остаются прежними, их контакт с миром оказывается своего рода игрой и поединком, но никак не посвящением...»<sup>57</sup>

Гомбрович создает образ героя ненормального, непохожего, представляющего для самого себя замкнутую герметическую систему. Он, как правило, находится вне той или иной общественной группы, членов которой связывает совместный ритуал или «игра»: «Я полагал, что чем лучше буду вести себя, тем легче заслужу расположение учителей и товарищей. Мои благие намерения, однако, разбивались о непроницаемую стену тайны. Какой тайны? Ха! Я не знал, и сейчас, собственно, не знаю – только чувствовал, что окружен со всех сторон чуждой мне, враждебной

<sup>55</sup> Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Op. cit., s. 201.

<sup>56</sup> Janion M. Dramat egzystencji na morzu // W. Gombrowicz. Zdarzenia na brygu Banbury. Gdańsk, 1982.

<sup>57</sup> Graczyk E. O Gombrowiczu, Kunderze, Grassie i innych sprawach. Esseje. Gdańsk, 1994. s. 76.

и вместе с тем торжественной тайной, которую я не в силах постичь»<sup>58</sup> («Записки Стефана Чарнецкого»); «Повсюду меня окружают символы и легенды, словно все сговорилось против меня... Я уверена, что все между собой в сговоре. /.../ а девушек сохраняют в невинности»<sup>59</sup> («Непорочность»); «Да, да, они игнорировали меня, не замечали и одновременно вскользь, отдельными аристократическими частями тела – ножкой, ухом, шейкой – провоцировали меня и искушали сорвать тайную печать.»<sup>60</sup> («Пиршество у графини Котлубай»); «О, с кухарками все обстояло иначе, чуть сложнее... С ними приходилось постоянно преодолевать упорное сопротивление...»<sup>61</sup> («На черной лестнице»). Герой Гомбровича стремится проникнуть внутрь человеческого сообщества, преодолеть страх и «смущение» – признаки «незрелости» – категории, постоянно присутствующей в творчестве Гомбровича как психологический феномен, впервые в мировой литературе описанной им – и одновременно остаться внутри своей защитной «капсулы».

Находясь вне той или иной общественной группы, «незрелый» герой Гомбровича постоянно чувствует ее давление и, не в силах противостоять ему, впадает или в крайнее принятие игры («Плясун адвоката Крайковского», «Пиршество у графини Котлубай»), или в ее отрицание («Записки Стефана Чарнецкого», «Преднамеренное убийство», «Приключения»). Своего рода мазохизм героев связан со страхом и удовольствием почти эротического характера («Плясун адвоката Крайковского», «Непорочность», «Приключения», «На бриге «Бэнбери»). Так, например, униженный Крайковским герой-повествователь начинает оказывать тому бесконечные знаки внимания – посылает букеты роз, тайно оплачивает счета в кафе и с мазохистским наслаждением подставляет спину разъяренному адвокату: «Я онемел. Я был счастлив. Я впитывал в себя все это, как святое причастие, и закрыл глаза. И так же молча – наклонился и подставил спину. Я ждал – и пережил несколько великолепных минут, которые могут быть дарованы только тому, у кого и в самом деле немного осталось дней впереди»<sup>62</sup> («Плясун адвоката Крайковского»). Героиня «Непорочности» Алисия улыбается, когда бродяга швыряет в нее камень.

<sup>58</sup> Гомбрович В. Преднамеренное убийство. М., 1991, с. 21.

<sup>59</sup> Там же, с. 146.

<sup>60</sup> Там же, с. 77.

<sup>61</sup> Там же, с. 156.

<sup>62</sup> Там же, с. 12.



Герой «Приключений» обретает свободу лишь фантастическим образом — во сне или фантазии: укрывшись внутри стеклянного шара, он избавляется, наконец, от каких бы то ни было связей, от самой действительности. В этом рассказе, по словам Э. Грачик, доминирует мотив «обнаженного, амбивалентного внутреннего мира, который необходимо спрятать, беззащитности, которую нужно заслонить»<sup>63</sup>. Герой «Приключений» к концу рассказа становится как бы моложе, легче: «Бегство переносит его в мир воды, воздуха, детства и одиночества. В мир ослабленного, неестественного существования. Туда, где не нужно иметь возраст, пол, характер»<sup>64</sup>, — завершает свою мысль польская исследовательница. Своего рода бегством заканчивается и рассказ «На бриге «Бэнбери»: «Не хочу знать и вообще не желаю ни зноя, ни комфорта, ни роскоши. И не хочу выходить на палубу в страхе, как бы не увидеть чего-то, что до сих пор оставалось туманным, полускрытым и недосказанным, воцарившимся во всем бесстыдстве посреди павлиньих перьев и в знойном сиянии»<sup>65</sup>.

Таким образом в творчестве Гомбровича не только впервые оказалась открыто «заявлена» одна из важнейших психологических проблем XX века, вошедшая в наше время в бытовое сознание — феномен присутствия той или иной степени незрелости во взрослом человеке — но была найдена адекватная ей стилистическая форма и тем самым разработаны и введены в «арсенал» переживания соответствующие элементы психологического языка.

**Страх и тревога: формы и пределы.** Страх перед перспективой действия, воплощенный Гомбровичем в «Приключениях» как ужас перед агрессивно навязываемой обществом, самой цивилизацией ролью, тревожность как индивидуальная психологическая особенность человека этого времени (т. е. как некое личностное образование) — мотивы, весьма характерные для польской прозы тридцатых годов.

Интересно, что именно в начале межвоенного двадцатилетия З. Фрейд предпринял попытку понятийно «развести» две формы очень распространенного в это время переживания: конкретного страха (*Furcht*) как реакции на реальную опасность — и неопре-

<sup>63</sup> *Graczyk E.* O Gombrowiczu, Kunderze, Grassie i innych sprawach. *Esseje.* Op. cit., s. 71.

<sup>64</sup> *Ibidem*, s. 72.

<sup>65</sup> *Гомбрович В.* Преднамеренное убийство. Цит. изд., с. 137.

деленной, безотчетной тревоги, испытываемой человеком и носящей глубинный, иррациональный, внутренний характер (Angst).

С 1925 г. понятие *тревоги* стало психологическим термином и в качестве такового и оставалось в фокусе внимания разных направлений психоанализа, тем более, что действительность межвоенного двадцатилетия вывела эти переживания в ряд ключевых для времени и частотных для повседневности.

Правда, еще до попыток психологии определить их содержание, механизм и «установочную» роль в формировании мотивации философия – в лице Кьеркегора, дифференцировавшего подобные состояния – задала европейской культуре некий уровень рефлексии над ними.

Литература должна была облечь ее в формы языка, необходимые человеку для коммуникации с миром и адаптации к действительности, в которой ему суждено жить и умереть.

Большая часть литературной молодежи Польши начала тридцатых годов, то есть «поколения-1910», входила в литературу с ощущением своего драматического бессилия перед жизнью. Во всяком случае, естественный энтузиазм молодости, ее романтический «мессианизм» столь, казалось, характерные для польского менталитета, у нее оказался явно подавленным.

Это осознают и об этом размышляют герои «Общей комнаты» /1932/ Збигнева Униловского /1909–1937/: «Молодость вовсе не обязательно должна быть такой уж радостной. Ведь в молодости мы ищем свой путь, выбираем цель всей жизни...»<sup>66</sup>; «Мы, однако, как-то особенно – неприятно – мрачны. Отчего мы пьем?.. – ведь не от избытка энергии или фантазии... просто от скуки...»<sup>67</sup>; «Ведь ему всего двадцать один год и все, казалось бы, должно его радовать; может быть, он сам делает себя неврастеником?»<sup>68</sup>.

Первое поколение, взрослевшее уже в независимой Польше, наиболее болезненно испытало на себе и многие ее социальные и психологические проблемы: безработицу, нищету, отсутствие перспектив на будущее, переживание комплекса неполноценности по отношению к предшествующему – «героическому» – поколению, комплекс провинциала и т. д.

<sup>66</sup> *Unitowski Zb. Wspólny pokój*. W., 1932, s. 17.

<sup>67</sup> *Ibidem*, s. 18.

<sup>68</sup> *Ibidem*, s. 39.

Именно эти психологические состояния и становятся темой рефлексии целого литературного поколения. В самом деле, литературная молодежь этого времени необычайно интенсивно стремилась к самоосознанию, и рефлексии эти были удивительно схожи, вне зависимости от внелитературного мировоззрения и художественного языка.

Герой этой прозы – что характерно, преимущественно автобиографической – как правило, ровесник писателя, поздно входящий или, точнее, пытающийся войти в жизнь (характерно, что Бреза и Гомбрович, наиболее четко в польской прозе поставившие проблему невозможности преодолеть герметичность окружения и войти в него, относились именно к этому поколению).

Часто это начинающий писатель (Гривальд в «Адаме Гривальде» Т. Брезы, Люциан в «Общей комнате» Зб. Униловского, герой «Марионеток» /1938/ Стефана Отвиновского /1910–1976/) или студент (герои «Общей комнаты», «Исповеди» Ю. Мортонна, «Нелюбимой» А. Рудницкого).

Обращают на себя внимание повторяющиеся в прозе этого поколения ситуационные и психологические схемы:

1) *неизлечимая болезнь* (Люциан Салис в «Общей комнате»; Стефан Окола в «Исповеди» Мортонна; повествователь «Трагического поколения» /1936/ Мариана Рут-Бучковского /1910–1989/; молодой герой «Бегства» из сборника «Неизбежные пути» Е. Анджеевского). Этот мотив, очевидно, представляет собой не только реалию (туберкулезом действительно были больны Униловский, Рут-Бучковский, Пентак), но и метафору органической неприспособленности к жизни;

2) *изображение нескольких очень сходных судеб* (молодые люди в «Общей комнате», стремящиеся сделать какие-то шаги по социальной лестнице; Ян Острога и его друг Тадеуш в «Где ты, дружище?!» Е. Завейского; обитатели туберкулезного санатория в «Трагическом поколении»; актерская богема и журналист Яцек в «Марионетках»);

3) *крах попытки «пробиться» в жизнь по социальной лестнице, переживание безработицы и ощущение своей ненужности в независимой послевоенной Польше у молодых героев* (Беднарчик и Люциан в «Общей комнате»; герой «Исповеди» Стефан Окола – бывший студент университета – не страдал от недостатка психической энергии, но поддерживавшееся отцом стремление получить образование и вырваться в другой мир приводит его обратно в еще

более обнищавший родной дом, где он умирает. Таким образом, история очередного Растиньяка, завоевывающего мир, теперь чаще всего имеет трагический финал: «Я ничего уже не жду от жизни...»<sup>69</sup>);

4) *любовная неудача, воспринимаемая как крушение всех жизненных надежд* (для Камиля в «Нелюбимой» Рудницкого это неиспользованный шанс найти внутренний стержень; герой «Марионеток» Отвиновского тяжело переживает безответную любовь);

5) *комплекс по отношению к старшему поколению*, вызванный, в частности, страхом не справиться с каким-то гипотетическим действием и компенсирующийся немотивированной ненавистью к отцу (эдипов комплекс, столь часто эксплуатируемый литературой в качестве объяснения житейских конфликтов). Особенно подробно эти отношения анализируются в «Крысах» /1932/ А. Рудницкого, где герой проходит путь от преклонения перед отцом до страха перед ним и открытой антипатии). И в «Крысах», и в «Общей комнате» отец оставляет семью, но во втором романе он появляется и живет в воспоминаниях молодого писателя скорее как некая чудесная, не использованная им самим, возможность ухода от скучной действительности (которую олицетворяет больная мать).

В «Общей комнате» Униловского этот же комплекс проявляется в напряженном восхищении старшим поколением (и — что очень важно — старшим *литературным* поколением), способным оставить что-то после себя: «Каждое молодое литературное поколение до сих пор приносило нечто новое. А мы... — пустое место.»<sup>70</sup>; «Скамандр... создал совершенно новую литературу. Мы облаиваем их, высмеиваем, а сами, по сути, подражаем им — но до чего же неудачно! Да, они что-то сделали, европеизировали до определенной степени нашу провинциальную литературу... Это приуменьшение их ценности характерно для нашей бездарности»<sup>71</sup>; «все ни черта не стоят по сравнению с двумя предшествующими поколениями»<sup>72</sup>.

Но в любом случае, это — чувство *внутренней зависимости* от «отца» («Исповедь»), в бытовых ее проявлениях подчеркиваемой зависимостью материальной («Нелюбимая», «Крысы»);

<sup>69</sup> Morton J. Spowiedź. Op. cit., s. 8.

<sup>70</sup> Uniłowski Zb. Wspólny pokój. Op. cit., s. 159.

<sup>71</sup> Ibidem, s. 165.

<sup>72</sup> Ibidem, s. 179.

б) беспомощность героя не только по отношению к внешнему миру, но, прежде всего, по отношению к тайнам собственной психики, по разным причинам остающейся инфантильной. По словам Х. Заворской, исповеди «поколения-1910» — это «отчаянная или гротескная картина вечной незрелости, безответственности по отношению к жизни и одновременно неаутентичности собственного «я»<sup>73</sup>.

«Фердыдурке» /1937/ Витольда Гомбровича — в конечном счете, тоже исповедь мужчины тридцати с лишним лет, не прошедшего подходящей для себя роли в жизни. Герой романа не в силах избавиться от навязанной ему после выхода в свет «Дневника периода возмужания» роли безответственного молока-соса (автоматически следующей из названия книги).

Гомбрович создал здесь мифическую историю современного человека, деформированного как своим отражением в сознании других людей, так и культурой: человека, непрерывно при этом формируемого — и угнетаемого — всевозможными идеалами и мировоззрениями; человека, раздираемого стремлением к законченной форме и подсознательным желанием задержаться в состоянии незрелости.

Интересно — и характерно — что хотя в «Марионетках» Отвиновского, существовавших тогда в читательском восприятии рядом с «Фердыдурке» и опиравшихся на ту же «внеязыковую реальность» (т. е. обыденное существование с теми же частотными реалиями и конфликтами), картина существования молодого поколения хотя и не столь мрачна, но его герою постоянно хочется стать «безответственным ребенком»<sup>74</sup> и иметь выбор: «Только ребенок может выбирать. Сначала мы себе рисуем жизнь, а потом жизнь рисует нас»<sup>75</sup>. В этой связи можно вспомнить и финал упоминавшихся уже «Приключений» Гомбровича, в гротескной форме подчиненный той же идее.

Очень характерен для подобного угла зрения и роман А. Рудницкого «Крысы», посвященный феномену своего рода психологического бессилия и построенный как внутренний монолог юноши, не только ничего не делающего, но даже не способного найти в себе достаточно энергии, чтобы уйти от ненавистного

<sup>73</sup> Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Op. cit., s. 560.

<sup>74</sup> Otwinowski St. Marionetki. W., 1938, s. 216.

<sup>75</sup> Ibidem, s. 23.

(потому что требующего неких действий) отца. Будущее представит не как источник надежды, а как страх перед временем, старостью («я увидел, как я стар и понял тогда глубокий трагизм времени... Время становилось похожим на клещи»<sup>76</sup>).

В «Общей комнате» Униловского эти мечты о будущем возникают, словно отраженные в кривом зеркале: «Если тебе только двадцать один год, нельзя останавливаться лишь на мечтах о славе, как мы все это делаем»<sup>77</sup>; один из персонажей, безработный, получая время от времени заказы на статью или рассказ, «никогда их не выполнял и жил на гроши», утверждая, что «обдумывает планы на будущее»<sup>78</sup>.

Камиль в «Нелюбимой» Рудницкого, по словам его подруги Нозми, «ничего не делает, да и не хочет делать. Даже на лекции не ходит, предпочитая валяться целыми днями на кровати и предаваться своим переживаниям»<sup>79</sup>. Его лишь пугает ответственность за Нозми – в случае, если она уйдет от него.

Характерно, как настойчиво – даже назойливо – повторяются в «Крысах» и «Общей комнате» ключевые для этих состояний фразы и слова: «им овладела безмерная усталость»<sup>80</sup>; «ему не хотелось... он чувствовал в себе тяжесть»<sup>81</sup>; «Мне ничего не хочется. Ни имущества, ни славы, ни радости»<sup>82</sup>;

7) *Ощущение себя представителями поколения, приобретшего губительный опыт совершенно особого рода*: «Ты не можешь быть исключением в поколении»<sup>83</sup>; В «Трагическом поколении», романе, с точки зрения К. Выки, достаточно неудачном, большая часть подобных оценок отдана резонеру: «Поколение это, несомненно, нервное, неврастеничное. И несомненно, задышающееся в атмосфере, созданной старшими»<sup>84</sup>.

Так же развернуты эти рефлексии и в «Общей комнате»: «Мы – молодежь эпохи, в которой обычные признаки молодости скрываются, блекнут. Они проявляются лишь под действием

<sup>76</sup> Rudnicki A. Szczury. Op. cit., s. 210.

<sup>77</sup> Unitowski Zb. Wspólny pokój. Op. cit., s. 3.

<sup>78</sup> Ibidem, s. 132.

<sup>79</sup> Rudnicki A. Niekochana. W., 1961, s. 46.

<sup>80</sup> Unitowski Zb. Wspólny pokój. Op. cit., s. 19.

<sup>81</sup> Ibidem, s. 22.

<sup>82</sup> Rudnicki A. Szczury. Op. cit., s. 53.

<sup>83</sup> Ruth-Buczowski M. Tragiczne pokolenie. W., 1936, s. 66.

<sup>84</sup> Ibidem, s. 274.

наркотиков, и тогда принимают гипертрофированные формы...»<sup>85</sup>; «Обществу не будет никакой радости от этих ранних неврастеников, эротоманов, лишенных безумств молодости... Виной тому во многом война, немое блуждание в поисках идеала, ну, и болезненный интеллектуализм, который ведет мысль в тупик, и не позволяет увидеть истинные проблемы эпохи»<sup>86</sup>.

Аура этих произведений – безысходность, скука, бедность, безнадежность – некий фатум, с которым невозможно бороться. Но пессимизм вызван не только индивидуальным опытом именно этого поколения (на уровне повседневности он был, без сомнения, разным), а всей современной общественно-политической ситуацией: когда национальные лозунги, значимые для отцов, оказываются неактуальными для детей, новая же, оказавшаяся не слишком радужной, действительность – не дает ясных и морально привлекательных для самоощущения опор. В результате возникает ощущение пустоты, бессмысленности, неудачливости.

Одиночество и отсутствие чувства безопасности в запутанном мире, глубоко спрятанная тревога, страх перед жизнью, представляющейся враждебной стихией, болезненная душевная чувствительность при отсутствии воли, нездоровая смена настроений – преобладающий эмоциональный тон и в романе Т. Брезы «Адам Грывальд».

Показательна в этом отношении также реплика одного из молодых персонажей «Блендомежских страстей» Я. Ивашкевича. Благополучный внешне (в отличие от героев Униловского, Мортон, Завейского) Антек неожиданно признается отцу: «Ты меня совершенно не знаешь. Что я? Играю в теннис, глухарей стреляю... Да мы так шумим потому, что нам немножко не по себе... И у меня вовсе нет того, что мне нужно»<sup>87</sup>;

8) *интерес к проблеме самоубийства* (кончают с собой сын крестьянина Беднарчик в «Общей комнате», стремившийся подняться на более высокую ступень социальной лестницы, но – по не понятным для него самого причинам – провалившийся на экзамене, Маня в «Где ты, дружище?!» Завейского) или *процессу умирания* (Стефан в «Исповеди» Мортон, Люциан в «Общей комнате» Униловского, герой «Бегства» Анджеевского). В этот

<sup>85</sup> *Uniłowski Zb. Wspólny pokój. Op. cit.*, s. 179.

<sup>86</sup> *Ibidem*, s. 179.

<sup>87</sup> *Iwaszkiewicz J. Pasje błędmierskie. W.*, 1956, s. 276–277.

период, впрочем, самоубийство или случайная трагедия часто присутствуют и в произведениях писателей старшего поколения: «Нагана» Рембека (Помяновский), «Зигфриде» /1936, изд.1946/ и «Гилярии, сыне бухгалтера» /1923/ (главные героини), повести «Луна восходит» /1925/ (Кнабе, попытка – Антоний), «Заговоре мужчин» (Борис), «Блендомежских страстях» (Каницкий) Ивашкевича, «Нетерпеливых» (рок, тяготеющий над целым родом Шпотавых), «Границе» (Зенон) Налковской, «Ненасыщении» /1927/ (Зося) Виткевича, «Одержимом пилигриме» Стерна (Анджей). Случайно погибают: Анна («Анна Градци» /1938/), Юлек и Кароль («Мельница на Утрате» /1936/), Кай («Солнце в кухне» /1938/ Ивашкевича), Бронка («Райская яблоня» Гоявичиньской).

Таким образом, психологическая проза этого периода настойчиво вводит в общее сознание *осмысленное переживание* роли трагической случайности в жизни человека, на самом деле исподволь уже подготовленного к такому ее концу – того, что стали называть «еще не познанной закономерностью».

Частотность трагических финалов литературных биографий не просто отражала реальность, но на будничном, бытовом материале ставила порожденный ею вопрос – об относительности цены самой жизни в двадцатом веке как некоей осознанной и пережитой данности не только во время войны, но уже и в мирное время и в независимой стране. Невозможность – или непреодолимая для большинства затрудненность – самореализации, человеческой осуществленности в этот период принимает масштабы жизненной концепции: таков человек в современном мире и таков его удел.

Очевидно, здесь можно говорить об особом, обусловленном исторической реальностью, интересе польской литературы этого времени к психологическому феномену *потери мотивации*. Практически она описала его своими средствами, дав читателю слово в качестве зеркала. Может быть, для того, чтобы он научился делать главный выбор: между страхом и движением. Подобный тип социального стресса спустя несколько десятков лет был назван Г. Селье «величайшей душевной трагедией, разрушающей все жизненные устои»<sup>88</sup>.

Этот мотив возникает не только у представителей младшего поколения. Трагическое осознание бессмысленности, ошибочности прожитой жизни – одна из основных тем «Чужеземки» Кунцевич,

<sup>88</sup> Г. Селье. Стресс без дистресса. Рига, 1992, с. 56.



«Заговора мужчин» «Блендомежских страстей», «Барыпень из Волчигов» Ивашкевича, «Графа Эмиля», «Нетерпеливых», «Графиницы» Налковской, «Зависти» и «Адама Гривальда» Брезы.

Таким образом, это прежде всего проблема человеческого выбора как конкретного психологического действия и внутреннего переживания. Выбор переживается как неочевидный и часто ошибочный. Но, чтобы осознать это, человек иногда должен дойти до порога смерти.

Тема конца жизни в ситуации, мотивированной необходимостью подведения последней черты – пограничной ситуации ожидания смерти – явственно звучит в польской прозе тридцатых годов, в некоторых случаях определяя и специфическое построение повествования.

Герои Ивашкевича именно в моменты, так или иначе связанные со смертью, способны на некие моментальные, родственные мистическому или эстетическому откровению, акты иллюминации, которые выявляют скрытое присутствие иной реальности (переживания Стася перед смертью в «Березняке» /1933/, открытие Болеслава, тяжело переживающего смерть жены и находящегося рядом с умирающим братом: «В собственном, столь заурядном характере, обнаруживались новые черты. Это не огорчало, в нем как бы просыпалась иная жизнь, и это возбуждало любопытство»<sup>89</sup>). Умирающий Стась парадоксальным образом возвращает брату потерянный тем жизненный инстинкт, ощущение реальности, перспективы жизни и ее движения.

«Если бы меня еще спасли... я бы начал писать настоящему»<sup>90</sup>; «И он не мог уже больше говорить, но видел всю жизнь, как она быстро проходила... перед его глазами, маленькая, мелкая, ничего уже в этот момент не значащая... – И сколько же было лжи, и как я был неверен сам себе, как нехорошо писал, писал даже не так, как, может быть, думал – и такая... жалость сдавила его сердце, что он не сможет уже ничего написать, начать сначала»<sup>91</sup> – таковы итоги жизни нобелевского лауреата, писателя Тадеуша Замойлло («Блендомежские страсти»).

Алинка в «Заговоре мужчин» пытается понять, в чем смысл пережитого ею: «Я не хочу умирать... я боюсь смерти. Зачем я

<sup>89</sup> Ивашкевич Я. Цит. изд. с. 303.

<sup>90</sup> Iwaszkiewicz J. Pasje błędmierskie. Op. cit., s. 314.

<sup>91</sup> Ibidem, s. 313.

жила? Ксендз, объясните мне: в чем смысл жизни – такой, как моя?»<sup>92</sup>.

Получив письмо о смертельной болезни жены, Владек «увидел, что испортил себе жизнь. Он повторял себе, прислушиваясь к стуку колес поезда: – Я играл и проиграл»<sup>93</sup>. Он «представлял себе все возможные итоги своей жизни. Ни один не мог быть настолько бессмысленным, как тот, к которому он сам себя привел»<sup>94</sup>.

Ксендз Курек в эти же тяжелые дни осознает, что его служение Богу было на самом деле лишь бегством от безнадежной любви к жене друга. Со смертью Алины связан разговор Владека и ксендза, во время которого тот формулирует один из основных для творчества Ивашкевича – и, может быть, один из основных экзистенциальных вопросов бытия вообще: «Видишь, до самой смерти неизвестно, что важно... Какая из отброшенных собственных сущностей истинна, в каком месте ты предал сам себя... Я бы хотел,.. чтобы человек... знал, как нужно жить. Но не дано нам это знание»<sup>95</sup>.

Якуба в «Нетерпеливых» наводит на подобные мысли смерть родственников: «Он думал о себе, хотя умер другой человек. Он подумал: вот кончится жизнь, прервется этот процесс... И ничего от меня не останется»<sup>96</sup>.

Тема ожидания смерти и своеобразной «адаптации» к этому состоянию как предстоящему каждому самосуду собственной жизни неразрывно связана с темой памяти в целом и выводит сознание на тот уровень, когда подобная рефлексия становится необходимым общим переживанием.

Если воспользоваться формулировками В. Мачонга, относящимися как раз к этой проблематике в прозе межвоенного двадцатилетия, то можно сказать, что она давала сценарии и формулировки процесса осознания того, что «обретение прошлого – это одновременно построение собственной жизни как судьбы, построение себя самого как личности»<sup>97</sup>. Прием «усиления слабеющей субъективности через воспоминание»<sup>98</sup> широко используется в прозе этого

<sup>92</sup> *Iwaszkiewicz J. Zmowa mężczyzn. W., 1930, s. 438.*

<sup>93</sup> *Ibidem, s. 464.*

<sup>94</sup> *Ibidem, s. 465.*

<sup>95</sup> *Ibidem, s. 481–482.*

<sup>96</sup> *Natkowska Z. Pisma wybrane. t.2., 1956, s. 316.*

<sup>97</sup> *Maciąg W. Nasz wiek XX. Op. cit., s. 11.*

<sup>98</sup> *Ibidem, s. 11.*

времени – очевидно, не без влияния романа Пруста, открывшего универсальный прием такого зрения. Польской прозе этого времени он был нужен еще и для того, чтобы в разрешении открывшихся ей конфликтов найти «защитную стратегию» – дать человеку возможность выработать более продуктивное для жизни самоощущение. Ведь память как самое неповторимое и индивидуальное, что есть у человека, отражает и сохраняет неповторимый рисунок и значимость именно его переживаний.

Это особенно заметно на примере сознания героини Х. Богушевской «*Вся жизнь Сабины*», которая более интенсивно переживает жизнь в собственной памяти и «свою независимость в мире рушащихся ценностей стремится сохранить через обращение к собственным воспоминаниям, нереализованным страстям»<sup>99</sup>.

По тому же принципу повествования как воссоздания биографии героини построена и «*Чужеземка*» М. Кунцевич. Хотя Богушевскую в этой пограничной ситуации интересует повседневное, а Кунцевич – наоборот, исключительное, их объединяет восприятие памяти как непрерывного процесса воспоминания, помогающего человеку осмыслить собственную судьбу.

Е. Анджеевский, напротив, обращается к памяти-судье, памяти-совести, лишаящей человека внутреннего покоя – покоя сердца («*Покой сердца*» /1938/). Однако именно из феномена памяти как осмысления опыта человека вырастают истинные критерии жизни. Память по-своему терзает и мучает всех героев романа, а их прошлое определяет основные конфликты настоящего, а значит и будущую судьбу.

Следует, однако, отметить и противоположную тенденцию – в прозе Кадена-Бандровского, практически полностью отказавшегося от ретроспекции: психикой его героев управляет только настоящее.

**Конец «обыкновенного» человека.** Такая всепоглощенность прозы самоощущением человека – с преобладанием при этом отчетливо отрицательных эмоций – тем не менее, своими психологическими сценариями разнообразных состояний и форм рефлексии приучала читателя к новому, усложненному языку самовыражения. А значит, вызывала потребность в более сложно и дифференцированно переживаемых оценках событий собственной

<sup>99</sup> Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Op. cit., s. 76–77.

жизни, в том числе – внутренней. «Простой» человек оказывался сложным, как только он осознал особенность своего опыта и право на свою индивидуальность.

С «поколением-1910» в прозу постепенно стал возвращаться и исключительный герой. Исключительность его лежала не в сфере отведенных ему социальных ролей, а – что гораздо существеннее – преимущественно в сфере индивидуального, чувственного опыта. Это человек, обладающий особой, повышенной чувствительностью, способностью и склонностью к рефлексии, чем он и исключителен. Поэтому, очевидно, героем нередко становился молодой, начинающий писатель.

Таким образом, в поле художественной рефлексии сначала попадала сама художественная рефлексия – в виде собственного опыта. Как необходимость отрефлексировать не столько общественную роль писателя в современной жизни, сколько выявить то, что дает ему право на «особость» самоощущения.

Как уже говорилось, на стадии социализации, приходящейся на юность, человек «испытывает» мощный личностный стимул «быть и оставаться собой». Так что, следуя этому закону, «поколение-1910», прошедшее первую стадию социализации в полной драматизма и конфликтности свободной Польше, теперь заявляло право на общее внимание к тому, что оно имело в своем опыте переживания, т. е. в опыте детства, юности, отношений с поколением «отцов».

Тема юности в прозе Униловского, Рудницкого и других молодых писателей возникает в нетрадиционном, подчеркнуто антиромантическом ракурсе. Распространенный же в межвоенный период роман воспитания придерживался, как правило, более традиционного взгляда на проблемы молодости.

При этом надо помнить, что в *воспитании* принято видеть особую деятельность, связанную с передачей новым поколениям психологического, социального, исторического опыта – в виде формирования установок, понятий, ценностных ориентиров, а в *самовоспитании* – деятельность, направленную человеком на более полную реализацию себя как личности, что предполагает наличие у него целей, идеалов, личностных смыслов. Самовоспитание, как утверждают психологи, – относительно более позднее «приобретение» человеческого опыта. Оно связано с определенным уровнем самосознания, самовыражения, самооценки.

Таким образом, роман воспитания на этом этапе становится в известном смысле романом самовоспитания — как по своей тематической и фабульной ориентации, так и по психологической сверхзадаче литературы этого периода. А «поколение-1910», заявив о себе, оказало как бы «обратное» влияние на своих предшественников.

Расцвету этого жанра во многом способствовало широкое проникновение в повседневную жизнь идей антропологии, концепции Юнга (в соответствии с которой развитие личности основано на внутреннем диалоге со своей «потенциальной психикой»), идей Фрейда и его учеников, углубление знания о процессе развития ребенка и подростка, вообще повышенный интерес к вопросам психологии в обществе, который давал определенный импульс литературе и создавал определенную установку восприятия (в это время появляется и ряд романов, посвященных детству и школе, специфике их психологических проблем: «Первая кровь» И. Кпивецкой /1930/; первые главы «Вкуса жизни» Т. Кудлинского; «Мыс Доброй надежды» /1931/ и «Рубикон» /1935/ Зигмунта Новаковского /1891–1963/; «Земля Эльжбеты» /1934/ П. Гоявичиньской и др.)

В качестве детерминантов поведения в романе воспитания выступают теперь как внутренние (психика, наследственность, инстинкты, комплексы), так и внешние (школа, среда, чтение, кино, политика) обстоятельства. Много внимания уделяется биологическому созреванию.

Здесь можно выделить две точки зрения на место детских впечатлений в человеческой жизни. В большинстве романов это время свободы и счастья, когда сознание еще не угнетено трагизмом времени. Но встречается и «постфрейдистская» (по словам Хадачека) концепция антиидиллических детства и молодости — тяжелого для героя периода формирования комплексов, определяющих его дальнейшую судьбу (наиболее яркий пример — «Ненасыщение» Ст. Виткевича).

В любом случае, как и в прозе «поколения 1910», юный герой романа воспитания — человек неординарный, обладающий даром наблюдения, рефлексии. Часто это неконформист, активный член какого-либо движения (Кульвеч из «Сына» /1922/ Э. Слоньского /1872–1926/; Баронч из тетралогии /1931–1934/ Ю. Беняша /1892–1961/; Свиды из «Поколения Марека Свиды» Струга; Барыка из «Кануна весны» /1925/ Жеромского /1864–1925/).

Роман воспитания обращался, как правило, к проблемам кристаллизации личности, формирования представления о самом себе, самооценки, мировоззрения, моменту «второго рождения» (Юнг), психическим переживаниям, описывал широкую гамму переживаемых при этом чувств — в частности, неизбежного беспокойства, тревоги.

Много внимания повествователь уделял процессу наблюдения над жизнью. Так, Миколай («Жизнь Миколая Сребреписанного» /1935–1936/ Э. Зегадловича /1888–1941/) фиксирует свои дорожные впечатления, Эвский («Ему 22 года» /1936/ Т. Пайпера /1891–1969/) наблюдает за женщинами, Гродзицкий («Небо в огнях» /1936/ Я. Парандовского, /1895–1978/), Ожелюх («Буря над мостовой» /1932/ М. Русинека /1904–1984/), Людигер («Король умер, да здравствует король» /1935–37/ М. Проминьского, /1908–1971/) — за прохожими на улицах Львова, Кракова, Гдыни и т. д. (Такая изощренность наблюдения заставила одного из критиков, писавших об этой особенности повествования в романах воспитания, прибегнуть — в качестве довольно рискованной метафоры — к модному тогда психологическому термину: «Можно говорить о своеобразном *вауайеризме* героя романа воспитания, обладающего особым даром наблюдения»<sup>100</sup>).

Уместно вспомнить, что и в «Фердыдурке» — романе, который в силу его гротескности следовало бы отнести скорее к типу антивоспитательных, «остраивающих» классический тип романа воспитания (а может быть, именно этим оказывающего мощное шоковое «самовоспитательное» действие) — столь обнажен и частотен мотив наблюдения и подглядывания.

Особо следует выделить роман воспитания, героем которого оказывается молодой художник. Это, прежде всего, «Гилярий, сын бухгалтера» и «Луна восходит» Я. Ивашкевича. С одной стороны, это подтверждение того, что и здесь читатель имеет дело не с усредненным героем, а с другой, по словам Р. Пшибыльского, «портрет молодого художника-модерниста перенял из... романа воспитания лишь саму тему взросления, придав ей совершенно иной характер. Это была, в сущности, особая форма романтического повествования о художнике (*Künstlerroman*), которое сосредоточило внимание прежде всего на проблемах эсте-

<sup>100</sup> *Hadaczek B. Polska powieść rozwojowa w dwudziestoleciu międzywojennym. Szczecin, 1985, s. 70.*

тики... Роман о молодом художнике стал произведением об эстетическом воспитании»<sup>101</sup>. Поэтому важнейшее место здесь занимает не столько воспитание или самовоспитание, сколько модернистская антиномия «искусство и жизнь».

Основная тема этих романов – отношение молодого героя, человека искусства, к жизни, их противоборство. Взросление героя зависимо от его поражения: духовный перелом, пережитый Антонием, носит чисто романтический характер – он начинает понимать мир после любовной драмы и попытки самоубийства. Последнее позволяет юноше умереть и воскреснуть. По словам Грончевского, «Луна восходит» – «образец произведения, посвященного воспитательным процессам, созреванию и формированию человека, лиро-эпический трактат о кульминационных пунктах и эпизодах молодости, составляющих болезненную интродукцию к сознательной и зрелой жизни»<sup>102</sup>. Роман же «Гиллярый, сын бухгалтера» представляет собой своего рода псевдо-дневник, историю внутреннего поражения и гибели молодого литератора – коллеги повествователя.

**Возвращение в детство: открытия и тупики.** «Обращение к детству – периоду, обеспечивающему человеку независимость от времени и аутентичность переживаний, которым не угрожают еще условности и нормы, навязываемые взрослым общественной жизнью – было стимулом и началом многих литературных произведений двадцатого века /.../ Новый взгляд на детство и годы ранней молодости, связанный с идеей повторного переживания пройденных уже фаз развития, принадлежит к фундаментальным основам психоанализа Фрейда»<sup>103</sup>, – пишет Е. Спейна в статье «Бруно Шульц и сюрреализм». Исследователь ретроспективно связывает творчество этого великого польского писателя, – масштаб которого, как и Гомбровича, стал очевиден спустя десятилетия, – с концепцией сюрреализма с его культом форм детских переживаний, работы воображения, снов, аллюзий, предчувствий, мира, без ограничений доступного человеку только в детстве.

<sup>101</sup> *Przybylski R.* Eros i Tanatos. Op. cit., s. 83.

<sup>102</sup> *Gronczewski A.* Jarosław Iwaszkiewicz. W., 1972, s. 16.

<sup>103</sup> *Speina J.* Bruno Schulz a nadrealizm // O prozie polskiej XX w., Wr., 1971, s. 186.

На самом деле, перед читателем Шульца предстает мир ребенка, увиденный через призму субъективной и мифологизированной интерпретации действительности, оставшейся в памяти взрослого, как остаются в ней сны и случайно сохранившиеся впечатления. По словам польского исследователя К. Сталы, детство у Шульца может быть интерпретировано также и символически – как некая «прафаза». Это детство повествователя, но это одновременно и «источник искусства повествования, всей системы ценностей, культуры, своего рода космогония, где заново рождается целый мир, где просыпаются вещи, события приобретают краски, возникают образы и символы, слагаются легенды».<sup>104</sup> Это как бы сами произвольные воспоминания, всплывающие в памяти по непредсказуемым ассоциациям с мыслями, образами, переживаниями или действиями настоящего.

Так, в рассказе «Пенсионер» именно подобным образом – через сон наяву – воплощается идея зрелости детства: немолодой его герой поступает на склоне лет в первый класс и снова узнает жизнь. Ибо лишь с помощью интуиции, которой в полной мере одарен только ребенок, можно проникнуть вглубь существования, увидеть то, что находится за границами эмпирического познания. В образе «коричневых магазинов» реализуется никогда, очевидно, не покидающее человека детское стремление выйти за границы земной, прозаической действительности («Коричневые магазины» /1934/). «Санатория под клепсидрой» /1937/ наполнена детской любовью к свободе и жизни, полной неожиданностей, интересом к экзотике.

Этот утвердившийся за сто с лишним лет в литературе психологический стереотип восприятия детства – как некой позитивной самооценности, возвращение к которой не только возможно, но и необходимо для человека (Пруст и всевозможные его последователи) – отвергает Витольд Гомбрович.

Здесь стоит вспомнить, что именно в тридцатые годы складывалась и неофрейдистская концепция детства. Отказываясь от пансексуализма как детерминанта личности и от идеи предопределяющего значения детства, психологи (в частности, К. Хорни) перенесли акцент на взаимоотношения взрослых и детей – на изначальную беспомощность и зависимость детей от взрослых, что при неправильных отношениях (запугивании, недостатке

<sup>104</sup> Stala K. Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza. W., 1995, s. 108.



любви или гиперопеке) приводит к неуверенности в себе, агрессивно-тревожному или, наоборот, боязливому отношению к миру, впоследствии почти не поддающемуся коррекции.

Для Гомбровича же детство ассоциируется, прежде всего, с незрелостью. Кроме того, писатель в характерной для него гротескной форме поднимает проблему принципиально *неснимаемого* конфликта детей и родителей, к которому в границах традиционного реалистического изображения обращались примерно в это же время – чуть раньше или чуть позже – М. Кунцевич, А. Тарн, З. Налковская, А. Стерн, а также многие авторы романов воспитания.

Так, четыре первых рассказа «Дневника периода возмужания» – это повествование о борьбе, которую ведут родители и дети, о жестокой битве, не заканчивающейся *ничьей* победой и *всегда* приводящей к трагедии. «Это борьба... асимметричная, в определенном смысле фантастическая»<sup>105</sup>: взрослые калечат (Чарнецкий в «Записках Стефана Чарнецкого» становится для родителей своего рода линией фронта) или даже убивают, «пожирают» ребенка («Пиршество у графини Котлубай»), а затем бывшие дети мстят – хотя бы и в иных ситуациях – чужим взрослым. В рассказе «Предумышленное преступление» следователю, случайно оказавшемуся в доме, где умер человек, удается убедить его сына в том, что именно он несет ответственность за смерть отца. Следователь как бы вторгается в интимный запутанный клубок отношений отца и сына.

Проблема важности детства как периода, закладывающего «алгоритм» счастья или несчастья, многократно воспроизводимого потом, приобретает, таким образом, у Гомбровича двойную оптику.

Той же, по сути, проблеме посвящен и роман Адама Тарна «Портрет отца в четырех картинах» /1934/. Юноша (жертва своего тестя в первой части романа), во второй (где он предстает уже постаревшим), как бы идентифицируется с бывшим тестем. Повторяя все нюансы поведения последнего, он теперь преследует уже собственную дочь и ее поклонника – точно так же, как это делал отец его невесты много лет назад.

Героиня «Чужеземки», «не познав счастья в любви,.. искала взаимопонимания с противоположным полом на путях мате-

<sup>105</sup> Graczyk E. O Gombrowiczu, Kunderze, Grassie i innych sprawach. Op. cit., s. 168.

ринства; сыновья должны были примирить ее с мужским началом. Казик умер, едва успев просиять двумя-тремя таинственными улыбками, таким образом, вся тяжесть Розиной неудовлетворенности пала на Владека».<sup>106</sup>

Выросший Владислав начинает презирать женщин, мать охотно поддерживает его в этом чувстве, не понимая, что «страх Владека перед женщиной, был страхом перед ней; что его неприязнь к девочкам-ровесницам проистекала из обиды за нее»<sup>107</sup>. Но постепенно, «вопреки всему, о чем мечтала для него Роза, в сердце ее сына зарождалась мечта о женщине, которая не требовала бы ни восторгов, ни тревог, довольствуясь нежностью по гроб жизни»<sup>108</sup>. И, «с детства пришибленный тем презрением, которое Роза выказывала его отцу», он «принимал ... фимиами, непрерывно возжигаемый в его честь женой, как неправдоподобный дар судьбы, — с изумлением и благодарностью. Его дом... был неожиданным и верным прибежищем, спасительным кораблем на враждебных волнах, местом постоянных радостей и дерзких надежд»<sup>109</sup>.

Дочь Розы Марта становится певицей, отчасти компенсируя матери ее нереализованность — Роза верит, «что через дочь она сама теперь глубже проникнет в райский мир музыки, чем при помощи собственного искаленного таланта», ведь «горло дочери — новый богатый инструмент своеобразного звучания — заключало в себе последнюю и великолепную возможность творить»<sup>110</sup>. Но самое главное — «когда Марта пела, Розе казалось, что она отомщена, что Адама настигла справедливая кара»<sup>111</sup> — то есть, как и Владек, дочь становится для нее инструментом мести.

А Марта, между тем, хотя и в сглаженном варианте (отчасти, в силу более спокойного темперамента), но точно повторяет судьбу матери. «Только теперь я поняла, в чем был мой главный недостаток. Если бы не эта страшная пустота в сердце, нашлись бы силы и на совершенствование техники, — однажды говорит ей мать. — А ты? Спору нет, поешь ты прекрасно. Голос, школа, стиль — все есть. И, однако, чего-то не хватает. Почему-то критики пишут о тебе: «культурная певица», вместо того чтобы писать:

<sup>106</sup> Кунцевич М. Чужеземка. Цит. изд. с. 61.

<sup>107</sup> Там же, с. 62.

<sup>108</sup> Там же.

<sup>109</sup> Там же, с. 56.

<sup>110</sup> Там же, с. 137, 138.

<sup>111</sup> Там же.

«пленительная»... /.../ Павел тебя любит!.. А ты что, лучше, умнее становишься от этой любви? Бога за нее благословляешь? Живешь полной жизнью? Павел любит музыку, Адам не любил, а все равно, как я при Адаме, так и ты при нем только притворяешься человеком, лишь бы чем-нибудь заткнуть дыру в сердце»<sup>112</sup>.

Таким образом, то, что позже стало предметом научной рефлексии – неизбежность конфликтов между родителями и ребенком, зарождение комплексов как следствие детских переживаний, неизжитые проблемы детства, «заученные» воспитанием поведенческие ошибки, повторение родительских моделей конфликтов в следующих поколениях и как бы неизбежная предопределенность неудач, нереализованности, неудовлетворенности собой и жизнью и т. д. – все это входило в польскую межвоенную прозу в виде как отдельных мотивов, деталей, наблюдений, так и законченных художественных концепций.

«Шутливое выражение о том, что родителей не выбирают, можно распространить на жизнь в целом – на выбор работы, форм отдыха, друга. В итоге человек колеблется между ощущением безграничной власти в определении собственной судьбы и ощущением полнейшей беспомощности»<sup>113</sup>, – эти слова Карен Хорни, которыми заканчивается глава «Культура и невроз» в ее книге «Невротическая личность нашего времени», впервые опубликованной в 1937 г., можно, словно сетку координат, в которой развиваются главные конфликты личности «наложить» на психологическую прозу Польши межвоенного двадцатилетия.

И не так уж принципиально, когда и кому именно из писателей стали известны работы психоаналитиков, исследующие те же вопросы. Поразительно другое: безошибочное и опережающее попадание литературы «в цель», ее собственный психоаналитический или психотерапевтический эффект, достигаемый «оснащением» человека мощным спасительным средством – психологическим языком, который она создает. Не надо забывать, что читателями литературы всегда являются и сами создатели психологических теорий и методов, сложно и опосредованно, но неизбежно вырастающих и на фундаменте психологического языка своего времени – в той, конечно, мере, в какой он оказывается усвоен.

<sup>112</sup> Там же, с. 210.

<sup>113</sup> Хорни К. Невротическая личность нашего времени. Самоанализ. М., 1993, с. 220.

Любовь в системе жизненных смыслов: реальность и иллюзия  
Тема любви в межвоенной польской прозе, как и другие вечные темы памяти, смерти, одиночества, представляет интерес, главным образом, с точки зрения изменения мотивировки и – как ее следствие – представления о происхождении и роли этого чувства в человеческой судьбе.

Отношение к любви в прозе этого периода во многом было обусловлено концепцией человека как открытой возможности самореализации, начинавшим в это время только складываться из отдельных эмпирических «прозрений».

Романтизм, как известно, воспринимал любовь как высшую духовную силу, натурализм трактовал ее в соответствии с физиологическими истоками, модернизм – объединил мистическое видение с биологической концепцией.

В прозе межвоенного двадцатилетия можно в той или иной форме найти элементы всех этих точек зрения, усложненных не только современным опытом, но и ушедшим вперед научным знанием человека о своей психике, о природе внутренних конфликтов, то есть, в широком смысле *психопатологии обыденной жизни*. Любовь как высшее и самое сильное по напряжению души чувство, переживаемое личностью, дает ей возможность быть как бы продолженной – идеально представленной – в значимом для нее *другом*.

Недаром же в будущей экзистенциальной психологии, в рождении которой литература межвоенного двадцатилетия сыграла роль катализатора, проблемы любви, одиночества, общения оказались увязаны в единый узел переживания главных экзистенциальных смыслов жизни.

Польская проза этого периода дала свои модели переживания этих смыслов.

В ней, прежде всего, остается традиционная, характерная для романтизма и неоромантизма, концепция любви как возможного жизненного стержня.

К такому «последнему поколению романтиков», для которого «единственной защитой от враждебного мира представлялась любовь»<sup>114</sup>, польская исследовательница Х. Заворская справедливо относит А. Рудницкого. Отношения Камиля и Ноэми («Нелюбимая») не могут сложиться удачно, однако для нее любовь – един-

<sup>114</sup> Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Op. cit., s. 564.

ственная возможность самореализации, а для него – так и оставшийся нереализованным шанс обрести внутреннее равновесие.

Таким же неиспользованным решением многих внутренних проблем представляется любовь Виктору («Барышни из Волчинок» Я. Ивашкевича). По словам Р. Пшибыльского, эрос в творчестве Ивашкевича преобразует мир в гармоническое целое. Не становясь сверхидеей, любовь придает жизни смысл и полноту. «Эрос превращает... у Ивашкевича мир во фламандскую картину, пульсирующую радостью, какую дает материальная конкретность вещей, повседневная жизнь, очарование бытия»<sup>115</sup>. Смертельно больной Стась в «Березняке», влюбившись, почувствовал, что «начинает упорно, с трудом наполнять хоть каким-нибудь содержанием свою жизнь»<sup>116</sup>. И герой «Заговора мужчин» Владек осознает, что хотя, возможно, никакой любви к Регине уже и нет, но даже сама мысль о ней остается пока единственным оправданием его жизни.

Этот шанс, хотя и безуспешно, пробует использовать решившийся жениться Якуб в «Нетерпеливых» Налковской: «... жизнь от смерти отделяло только одно: близкий человек, к которому приходишь со своей тревогой, за которого боишься и о котором беспокоишься, вдвоем с которым можно смириться с существованием смерти.»<sup>117</sup>

Агнешка в «Бегстве из темноты» И. Кшивицкой адаптируется ко всем тяготам жизни с Антонием – неравному социально-культурному положению, его психике, травмированной войной и пережитой личной драмой, слепотой, творческим кризисом – именно потому, что ей достаточно собственной любви к нему, чтобы обрести равновесие и чувствовать себя счастливой.

Подобная романтическая позиция – хотя и лишенная рефлексии – характерна и для героинь Гоявичиньской, для которых любовь и мечты о ней составляют основное содержание внутренней жизни. Жизнь девочек, а затем девушек с Новолипок проходит в борьбе с мужчинами и за мужчин (диалогия «Девочки с Новолипок» и «Райская яблоня»).

Эта концепция сосуществует в творчестве писательницы, тесно связанной с натурализмом, с идеей любви-фатума, таинствен-

<sup>115</sup> *Przybylski R.* Eros i Tanatos. Op. cit., s. 192.

<sup>116</sup> *Ивашкевич Я.* Цит. изд., с. 309.

<sup>117</sup> *Nalkowska Z.* Pięta wybrane. t. 2., 1956, s. 317.

ного двигателя человеческих поступков, чаще всего приводящего к трагедии.

Человек оказывается бессильным перед иррациональными силами любви: она губит Марию, полюбившую человека не своего круга, Франку, влюбленную в профессора, она уводит мужа от Цехны, заставляет Бронку, оставленную Игнасем, менять любовников, лишь бы уйти от одиночества.

Но и после катастрофы любовь представляется им единственным шансом изменить содержание жизни: они ждут или «принца», который подарит им настоящее чувство, или мужа, благодаря которому можно получить определенный социальный статус, или, наконец, просто любовника, который избавит их от нищеты.

В «Чужеземке» Кунцевич и «Ночах и днях» Домбровской неудачная первая любовь и измена любимого заставляют героиню страдать и мстить окружающим – в первую очередь, любящему, но «не такому», «не тому» мужу.

В романе «Покой сердца» Анджеевского разрушенная любовь превращает героиню в проститутку, а чувство вины настигает ее бывшего возлюбленного спустя многие годы.

Налковская, подобно Хороманьскому, вынесла свою концепцию любви как непредсказуемой и разрушительной стихии, нарушающей определенный жизненный порядок, из Шопенгауэра и модернизма, наследовавшего не только романтизм с его представлением о любви как о великой, но трагической силе, но также и натурализм с его поисками жестких и прямых биологических мотивов и объяснений.

Писательницу интересуют моменты реализации любовного инстинкта и его взаимодействия с нормами конкретной общественной группы. Таким образом, Налковская акцентирует не столько природу этого инстинкта, сколько его социально-психологические последствия.

Любовь Близбора меняет жизнь и характер Агнешки и Ренаты («Недобрая любовь»). Причем, по словам брошенной Агнешки, «нет в этом ничьей вины... Так бывает – кончается одна любовь и начинается другая»<sup>118</sup>. Каждая женщина по воле этого инстинкта обречена «играть порочные жизненные роли, если так будет предназначено новой природой ее счастья»<sup>119</sup>. И

<sup>118</sup> *Natkowska Z. Niedobra miłość. Op. cit., s. 190.*

<sup>119</sup> *Ibidem, s. 190.*

Рената «внимательно прислушивалась только к одному: своему инстинкту любви»<sup>120</sup>. Омский («Роман Тересы Геннерт») влюбляется, изменяет невесте и, наконец, убивает Тересу из-за ревности к ее бывшему любовнику. Банальный роман Зенона Зембевича с прислугой в конце концов оборачивается несчастьем для них обоих.

Таким образом, применительно к прозе Налковской, Гоявичиньской и Хороманьского можно говорить и об идее любви-страдания, также связанной с биологической концепцией в более или менее крайнем ее проявлении.

Если у Гоявичиньской и Хороманьского в качестве деструктивной силы выступает именно противоположный пол, то мотивация Ивашкевича оказывается значительно более усложненной.

В творчестве автора «Барышень из Волчинок» это чисто психологическая проблема, далеко не всегда вытекающая из антагонизма полов — стоящая, следовательно, и перед мужчиной, и перед женщиной. «Большая любовь — это, тем не менее, очень тяжелая штука... О, это превыше моих сил»<sup>121</sup>.

Истинное любовное переживание связывается у писателя с определенной долей унижения. «И впервые Стась почувствовал себя униженным страстями, овладевшими им до такой степени»<sup>122</sup>; «во всякой большой любви есть что-то смешное и унижительное»<sup>123</sup>.

Этот мотив звучит и у Хороманьского («Никогда я не думал, что любовь и низость — это одно и то же»<sup>124</sup>; «низость в любви как бы усиливает чувство»<sup>125</sup>), и у Збигнева Грабовского («виноват ли кто-нибудь в любви? Преступление и наказание. — Любовь — это всегда неравная игра. Кто-то всегда отдает слишком много, а кто-то боится отдаться целиком»<sup>126</sup>).

Любовь однако усиливает, обостряет переживание бытия. Это осознают герои Ивашкевича: «Ведь он ценил в любви удовлетворение любопытства, этот бесконечный мир человеческой души и человеческой жизни, раскрывающийся перед

<sup>120</sup> Ibidem.

<sup>121</sup> *Iwaszkiewicz J. Opowiadania. Op. cit., s. 13.*

<sup>122</sup> *Ивашкевич Я. Цит. изд., с. 310.*

<sup>123</sup> Там же, с. 244.

<sup>124</sup> *Choromański M. Zazdrość i medycyna. Op. cit., s. 16.*

<sup>125</sup> Ibidem, s. 114.

<sup>126</sup> *Grabowski Zb. Ciszy lasu i twojej ciszy... Op. cit., s. 56.*

любовником постепенно, по мере того, как он сживается с присутствием, существованием и памятью любимой»<sup>127</sup>. Героини же Гоявичиньской стремятся к этому новому опыту интуитивно.

В биологической концепции личности лежат корни идеи невозможности любви вообще. Различия психики и физиологии, заведомо деструктивная роль противоположного пола делают невозможным полное внутреннее сближение и взаимопонимание мужчины и женщины в трактовке Хороманьского и Гоявичиньской.

Хороманьский вводит также категорию ревности. Будучи не чувством, как любовь, а биологическим состоянием, она оказывается много сильнее любви, так как больше соответствует биологической природе человека.

Однако в межвоенной польской прозе можно найти и понятие неспособности к любви конкретного человека. Интересно, что в некоторых случаях подобный эмоциональный дефект оказывается даже знаком эпохи.

Таковы Камиль («Нелюбимая») – представитель «трагического поколения», не способный взять на себя ответственность и в любовной ситуации, Виктор («Барышни из Волчинок»), не решающийся на это чувство («Он никогда никого не любил не потому, что не представлялся случай, а только потому, что трудил»<sup>128</sup>), безымянный герой «Новой любви».

**Мужчина и женщина: психологическая конфронтация.** О различии в строении и функционировании мужского и женского мозга, лежащем, очевидно, в основе многих психологических различий, стало известно не так давно. Но еще раньше психоанализ – на разных этапах своей эволюции – демонстрировал заведомую «неснимаемость» конфликта мужской и женской психологии. Тема эта в том или ином аспекте всегда присутствовала и в литературе.

Особенно популярная в европейской литературе рубежа веков, в межвоенной польской прозе эта проблема была наиболее отчетливо поставлена Виткевичем, Ивашкевичем, Шульцем, Хороманьским. Общая ее концепция сводится к тому, что антагонизм мужского и женского начал выражается, прежде всего, в

<sup>127</sup> *Iwaszkiewicz J. Opowiadania. Op. cit., s. 9.*

<sup>128</sup> *Ивашкевич Я. Цит. изд., с. 97.*



оппозиции духа и материи, интеллектуализма и инстинкта, культуры и природы (исключением, как будет показано ниже, является лишь Хороманьский).

Так, в романах Виткевича эротика оказывается для мужчины метафизическим переживанием, условием осознания единства личности, источником творческого вдохновения. Женщина же, стремясь подчинить себе партнера, подавляет в нем метафизические ощущения и побеждает, пробуждая в нем животный инстинкт, толкая его на безумие, даже убийство.

Эта идея, соотносимая с раннехристианскими представлениями о женщине как инструменте искуителя, была очень характерна для польского модернизма с его апологией мужского интеллектуализма. Женщина в такой схеме могла играть роль лишь духа-хранителя, помощницы (Ян Каспрович), но чаще олицетворяла зло и грех, преграду на пути мужчины (Станислав Пшибышевский).

Ивашкевич, идя по этому же «следу», противопоставляет более высокий уровень мужского самосознания, его способность к интроспекции, философским обобщениям сиюминутному беспокойству женщины. Мужчине не просто свойственна рефлексивность, важно то, что его мировоззрение направлено против самой природы, биологического инстинкта. Никакие рассуждения женщины, погруженной в очарование повседневности, не укладываются в такую самоубийственную систему. Когда Виктор («Барышни из Волчинок») приходит к сестрам со своими метафизическими проблемами, они заняты обыденными делами: Йола осматривает хозяйство, Казя раскладывает клубнику и т. д. Однако именно их мимолетные, ведущиеся «между прочим» разговоры на самом деле «корректируют» идеи Виктора, ибо, по словам Зоси, даже «двенадцатилетняя женщина более наблюдательна, чем двадцатилетний мужчина»<sup>129</sup>.

Похоже, что никто из польских писателей межвоенного двадцатилетия не усомнился в непримиримости мужского и женского начал.

Истоки пессимистической концепции эротики у Виткевича (бесконечная борьба партнеров, уничтожение друг друга), также лежали в модернизме, трактовавшем любовь, с одной стороны, как страсть или инстинкт, с другой — как огромную жестокую

---

<sup>129</sup> Там же, с. 255.

космическую силу. Поэтому эротизм – даже в самой грубой форме – всегда окрашен у модернистов мистикой. Это символ игры стихий, управляющих эволюцией бытия.

С традицией модернизма связано и творчество Хороманьского, но для него антагонизм полов не является показателем метафизических или философских проблем, как это было у Виткевича, Ивашкевича или Шульца. Он оказывался скорее просто еще раз – на другом эмпирическом материале – повторенным модернистским «клише» – убеждением в изначальной низости женщины.

Ивашкевич также говорит о неизбежности конфликта, протекающего из различной духовной структуры партнеров, но его взгляд лишен мистики. Интересно, что из писателей-мужчин только он показал психологическую ситуацию состояния женщины, лишенной покоя мировоззренческим «заговором мужчин». (Эта тема, без сомнения, волновала и Кадена-Бандровского, сделавшего, однако, акцент на бунте женщины). В конечном же счете, бесконечные поиски мужчин, смирение или бунт женщин оказываются одинаково печальными и бессмысленными.

В «Коричных магазинах» и «Санатории под клепсидрой» Шульца женскому миру живой, плодородной и праздной материи (тетка Агата), витальности и рассудка (Аделя) противостоит мужской мир метафизического беспокойства и борьбы с повседневностью (отец, повествователь): «Я видел печальное возвращение моего отца... В кухне на втором этаже Аделя, теплая спресонок и со спутанными волосами, смалывала в мельнице кофе, прижимая ее к белой груди, от которой зерна набирали лоск и горячили. Кот умывался на солнце»<sup>130</sup>.

Сходных взглядов придерживался и Зб. Грабовский. С одной стороны, женщина «проводит в нас тот синтез, которого мы сами не можем добиться»<sup>131</sup>, с другой: «Мы любим природу не потому, что она близка нам, но потому, что она враждебна и равнодушна. Мы – сами по себе, она – сама по себе. Так и с женщиной... Мы любим равнодушных или тех, которые нас ранят»<sup>132</sup>.

Женщина в мужской прозе идентифицируется с природой и противостоит мужчине: «У женщин, очевидно, и в самом деле, более крепкие нервы. Они в своей стихии. Они переносят эти

<sup>130</sup> Шульц Б. Коричные лавки. Санатория под клепсидрой. Цит. изд., с. 88.

<sup>131</sup> Grabowski Zb. Ciszzy lasu i twojej ciszy... Op. cit., s. 63.

<sup>132</sup> Ibidem, s. 160.

колебания лучше. Но наш интеллект, стремящийся все собрать воедино и объединить — нет, он не способен на это, не способен!»<sup>133</sup>; «Эта Соня была самой природой, кровью, зверем»<sup>134</sup>; «Не звучало ли в вопросе Кончиты это вечное женское недоверие к нашим мужским порывам и идеализму?»<sup>135</sup>; «Мужчина создал весь этот идеализм любви. Женщина стремится к чему-то другому... не к абстрактной идеализации, но к телу и душе в этом акте, который подвергает испытанию любовь и гармонию... Она ближе к жизни»<sup>136</sup>.

Таким образом, чрезвычайно популярным в межвоенной польской прозе оказывался взгляд, близкий З. Фрейду, Э. Фромму, а также философии жизни Г. Зиммеля: женщине незнакомо специфическое внутреннее напряжение, составляющее содержание жизни мужчины. Если жизнь представляется последнему задачей, требующей решения, то для женщины жизнь и ее внутреннее переживание образуют органическое единство и являются психологическими синонимами.

На бытовом уровне проблема конфликта полов ставилась и в так называемой «женской прозе» тридцатых годов. С нее практически и начинается заметная феминизация польской литературы. Это, кстати, сразу было замечено и критикой: «1935 год — момент наиболее значительного наступления женской литературы»<sup>137</sup>. (Интересно, что критика в лице мужчин — С. Флюковского, И. Фика, К. Выки — и, может быть, именно поэтому, поставила даже в этой связи вопрос о застое в прозе. Интересно, что с 1933 по 1937 годы литературные награды очень часто присуждались именно женщинам: М. Домбровской, К. Иллакович, П. Гоявичиньской, З. Налковской, М. Ясножевской, А. Грушецкой, В. Добачевской, М. Кунцевич, З. Коссака-Щуцкой, Э. Шельбург-Зарембине).

Различные по художественному уровню, произведения Кунцевич, Мельцер, Гоявичиньской, Наглеровой объединяла концепция противопоставления мужчины и женщины. Это подчеркнуто феминизированный мир, где реально присутствующие в жизни героинь мужчины не достойны роли их партнеров (таковы Адам — муж Розы, Павел — муж ее дочери в «Чуже-

<sup>133</sup> Ibidem, s. 73.

<sup>134</sup> Ibidem, s. 74.

<sup>135</sup> Ibidem, s. 50.

<sup>136</sup> Ibidem, s. 63.

<sup>137</sup> L. Powieść. Rocznik literacki 1935. W., 1936, s. 71.

земке» Кунцевич; мужа Цехны и Амелки, любовники Бронки в дилогии Гоявичиньской; мужа Розалии в «Святой кухарке» В. Мельцер).

Кунцевич уже на первой странице «Союза с ребенком» подчеркивает одиночество женщины даже при любящем муже («мужские дела», «она чувствовала, что не только муж ушел, но и поцелуи исчезли»<sup>138</sup>).

Э. Наглерова в своих рассказах неоднократно повторяет сюжетную линию отношений жены с умирающим мужем: их объединяет лишь рутина отношений — обряд ухода, подачи лекарств, мысли о смерти, но ни разу писательница не делает акцента на переживаниях жены, прощающей с любимым человеком. В «Ширме» (сборник «Матовая черта» /1929/) Ядвига стремится объяснить в свою пользу мотивы, движущие Феликсом, преданно ухаживающим за ее мужем; в «Хитоне Деяницы» (сборник «Лунный мотив» /1927/) Зофья после смерти Романа сосредоточена на обретении внутренней свободы, потерянной при замужестве.

Идея «победоносного одиночества» звучит и у И. Кшвицицкой в одноименном романе, а также в ее «Бегстве из темноты»: «она и не родившееся еще существо были самодостаточны»<sup>139</sup>.

Интересно, что подобной концепции — биологической по происхождению и пессимистической по сути, но зеркально отраженной — придерживался и Хороманьский. Ребека («Ревность и медицина») заставляет страдать и толкает на преступление Видмара, заставляет Тамтена ошибиться во время операции и потерять больную; Агнешка («Скандал в Веселых Болотцах») уже после своей смерти «заставляет» мстить мужа; страдает инженер Вавжецкий («Циничный рассказ», сборник «Двусмысленные рассказы» /1934/).

Подобная концепция роли женщины в жизни мужчины сложилась, очевидно, у Хороманьского не без влияния модной в десятилетия-тридцатые годы и широко читавшейся как мужчинами, так и женщинами работы Отто Вайнингера «Пол и характер», но в еще большей степени — под давлением массовости реальных психологических драм и трагедий, которые требовали для своего объяснения художественных «проекций».

<sup>138</sup> *Kuncewicz M. Przymierze z dzieckiem. Kr., 1927, s. 4.*

<sup>139</sup> *Krzywicka I. Ucieczka z ciemności. W., 1939, s. 8.*

Ни героини Гоявичиньской или Налковской, ни герои Хороманьского не могут совладать с губительной силой чувственного инстинкта.

Но естественно, что в творчестве писательниц-женщин символ деструктивной, но необходимой и потому неизбежной стихии любви, разрушающей жизнь человека — мужчина (неслучайно у Налковской в разных произведениях повторяется один и тот же тип романтического салонного льва — мрачный страстный таинственный красавец-брюнет: Близбор, Омский, Якуб), а у Хороманьского деструктивной силой оказывается женщина, порочность которой, в соответствии с его концепцией, заложена самой природой.

И в «женской», и в «мужской» прозе встречается рефлексия по поводу неизбежного соперничества партнеров, их стремления взять верх. Женщина в прозе Хороманьского «стремится удовлетворить свой инстинкт господства над ним. Нет ни одной сдавшейся или побежденной женщины»<sup>140</sup>. У Рудницкого и Кшпилицкой повторяются ситуации, когда действия мужчины продиктованы не просто его нежеланием, а почти патологическим страхом дать свободу выбора женщине. Камиль и герой «Победоносного одиночества» готовы остаться или даже жениться именно в тот момент, когда женщина решает, что пора расстаться. Важнее, чем стремление к истинной или иллюзорной свободе, оказывается для них желание удержать ситуацию в своих руках, влиять на тот или иной ход событий.

**Феномен женской прозы.** В связи с местом в психологической прозе этого периода женской точки зрения на конфликт полов представляется возможным увидеть межвоенную женскую прозу «второго ряда» как целое, как некий феномен. Это важно потому, что именно она, с одной стороны, сильнее всего «питала» читательское массовое сознание, давая модели поведения и формы объяснения, с другой — чаще всего первой бралась за «назревшие» здесь темы.

Интерес к теме детства в послевоенной польской прозе был одним из симптомов психологической нормализации общества. С той же тенденцией связан, очевидно, и расцвет любовной, в частности, женской темы уже к середине двадцатых годов. Он совпа-

<sup>140</sup> Choromański M. *Zazdrość i medycyna*. Op. cit., s. 84.

дал и с нарастающим движением женской эмансипации, новых ее юридических и нравственных норм.

Немаловажную роль сыграла тогда и самая потребность времени: применить к данной теме – и таким образом демократизировать или адаптировать усложнившийся к тому времени «инструментарий» психологического исследования – идеи Шопенгауэра, Бергсона, Джеймса, концепции человеческой личности, выдвинутые Фрейдом и Юнгом, усвоенные в той или иной мере, часто опосредованно.

Говоря о прямом влиянии фрейдизма на польскую прозу второго ряда, конечно, следует иметь ввиду, что, во-первых, это чаще всего был психоанализ «из вторых рук» (особенно в первое десятилетие), а, во-вторых, в Польше в это время «Фрейд был... известен только по его произведениям первого периода, периода изучения истерии, снов, психопатологии повседневности. Его имя связывали... с теорией подсознания... и теорией значения сексуального элемента в жизни»<sup>141</sup>. Речь идет именно о *массовой*, т. е. заведомо упрощенной известности.

Психоанализ оказывался особенно притягателен тем, что обратился к изучению основополагающих вех жизни – рождения, смерти, взросления, любви, ненависти, мести. Он разрушал стену между реальностью их проявлений и камуфлирующей их остроту моралью.

Неслучайно так смело анализируется в женской прозе этого периода психика женщины.

«Союз с ребенком» Кунцевич, принесший ей отчасти скандальную известность, повернул проблему материнства совершенно неожиданным для обывателя образом: повесть посвящена анализу естественного эгоизма очень молодой женщины по отношению к своему ребенку. Подробно исследуется ее внутренний протест («исчезло... «хочу» и «не хочу». Началась эра... грубого «надо»<sup>142</sup>; «грудь... стала.. предметом грубого потребления»<sup>143</sup>), а затем постепенная адаптация к новому психологическому состоянию: «... и вошла навеки в дом своего сына»<sup>144</sup>.

<sup>141</sup> Suchodolski B. Wstęp /do/: Z. Freud. Człowiek, religia, kultura. W., 1967, s. 11.

<sup>142</sup> Kunczewicz M. Przymierze z dzieckiem. Op. cit., s. 17.

<sup>143</sup> Ibidem, s. 21.

<sup>144</sup> Ibidem, s. 46.

Кунцевич не избегает анализа тесной – физиологической и психологической – связи между матерью и ребенком, хотя и не идеализирует ее традиционным образом, напротив, героиня ощущает на себе ее груз. Но писательница выдвигает идею сознательной любви к ребенку, возникающей и трудно складывающейся уже после его рождения, в процессе превращения «детеныша» в человека.

В отделенной от «Союза...» десятилетием «Чужеземке» читатель вновь видит то, чего «не должно быть» в обывательском мире: стоящая на грани безумия женщина, буквально истязающая близких ей людей. Роман построен как психоаналитическое объяснение (и по-своему оправдание) комплексов, заставляющих героиню вести себя именно так.

Именно в это время женщины-писательницы стали обращаться к проблемам психологической адаптации девушки и женщины к определенным этапам своей женской судьбы.

Если в «Ночах и днях» Домбровской или «Чужеземке» Кунцевич переход от одной психологической «ступени» к другой совершается и рассматривается последовательно: любовь, разрыв, замужество, материнство, ревность в отношении с взрослыми детьми, то фабула «Союза с ребенком» Кунцевич или рассказа Наглеровой «Хитон Деяниры» сосредоточена на одной, конкретной ситуации во всем ее драматизме.

В первом случае, как уже говорилось, – это постепенное внутреннее «примирение» с ребенком, резко изменившим весь жизненный уклад (к этой же теме, но более традиционно – на уровне биологической, инстинктивной любви – обращается во второй части «Страхов» М. Укневская), отношения с людьми, мужем, самоощущение Тересы. Наглерова же рассматривает психологию молодой женщины от замужества до неожиданной болезни и смерти мужа – сначала как потерю, а затем обретение себя: «Зофья возвращалась к себе»<sup>145</sup>.

Роман Кшпивицкой «Победоносное одиночество» имел и другое название – «Женщина ищет себя». Оба заглавия точно отражают объект исследования писательницы: это поиск равновесия в создавшейся любовной ситуации, поиск некоей основы, которая даст героине возможность внутренне освободиться от давления мужчины, его непонимания или безответственности: «Теперь ты

<sup>145</sup> Naglerowa H. Motyw księżycy. W., 1927, s. 63.

будешь приложением к моей жизни, как я была до сих пор — приложением к твоей»<sup>146</sup>.

Героиня «Бегства из темноты» Агнешка привыкает к счастью быть кому-то нужной, к трудному характеру мужа — слепого писателя, — к определенному комплексу неполноценности, но сохраняет любовь, оказывающуюся основой ее счастья, как она его понимает, да и всего существования.

Конец двадцатых и тридцатые годы принесли в польскую прозу, кажется, наиболее мрачную картину женской судьбы.

В прозе этого периода неизменно повторяется фабула, построенная вокруг судьбы женщины нелюбимой (Розалия в «Святой кухарке» Мельцер, Сабина во «Всеї жизни Сабины» Богушевской, Франка в дилогии Гоявичиньской), не любящей или любящей недостаточно сильно (Барбара в «Ночах и днях», Роза в «Чужеземке», Амелка в «Райской яблоне»), брошенной (Юстина в «Границе», Роза в «Чужеземке», Агнешка в «Недоброй любви», Цехна и Бронка в дилогии Гоявичиньской, героиня ее «Двух людей») явно или скрыто мстящей за обманутые чувства (Юстина, отчасти Хелена, Роза, Барбара, Бронка). Все это житейски частотные варианты конкретной реализации — возможности ее — переживания любви как смысла жизни.

Характерно, что Гоявичиньская, герои которой реагируют на мир, как правило, лишь в эмоциональных категориях, констатирует женские страдания как некую изначально заданную иррациональность судьбы: постоянная борьба с силами любви, ее несчастьями, преследующими женщину. Кунцевич же строит «Чужеземку» как набор вариантов ответа на вопрос — почему героиня не смогла реализовать себя ни в одной из возможных ролей. Именно поэтому писательница подводит Розу к тому психологическому порогу, за которым она обретает понимание собственной психики и судьбы — и только это знание рождает, наконец, внутреннее равновесие: «Вся моя жизнь была такая же глупая...»<sup>147</sup>; «Только теперь я понимаю, почему я не стала большой артисткой. Потому что замкнулась в ожесточении, из-за ослиного своего упрямства не поладила с жизнью!»<sup>148</sup>

<sup>146</sup> *Krzywicka I. Zwycięska samotność. W., 1935, s. 255.*

<sup>147</sup> *Кунцевич М. Чужеземка. Цит. изд., с. 178.*

<sup>148</sup> Там же, с. 183.



\* \* \*

Обновление литературной тематики – особенно в переломный момент истории жизни – всегда связано с вниманием к определенным, «ключевым» для времени коллизиям, так как в изменившихся и меняющихся условиях человек должен, прежде всего, выработать оптимальную линию поведения, сформировать свое отношение к миру.

Как видно из сказанного, проза межвоенного двадцатилетия давала человеку – в наборе конфликтов и действующих в ее произведениях героев, в формах их поведения и отношения к реальности – образцы того, как происходит подобная психологическая адаптация. Отношение к жизни и ее болевым точкам, «навязываемое» литературой для читательского переживания и рефлексии над ним, способствовало быстрому или медленному, но неизбежному в своей поступательности изменению мироощущенческих стереотипов и представлений, т. е. влияло на менталитет. И самое главное: художественными средствами она формировала новые формы психологического языка, необходимые для коммуникации – и рефлексии над ней – в условиях нового опыта.

В масштабах европейской литературы опыт польской прозы межвоенного двадцатилетия интересен, как нам кажется, именно этим.

## Глава вторая.

### Поэтика и психологический язык

Переживание, чувство, впечатление — сами по себе — безобразны. Образность в литературе придает им слово, т. е. *материал*. Так что для эстетической значимости и неразрывного с ней психологического воздействия текста важна его особая организация, т. е. такой отбор и сочетание элементов, отраженных и преобразованных словом, чтобы в итоге возникло новое его качество — «качество художественного образа»<sup>1</sup>. В известном смысле, биография писателя — это биография материала, а «биография» литературы — биография, логика и бесконечные комбинации множественных индивидуальных выборов.

Эти выборы совершаются в рамках личной судьбы на конкретном историческом фоне и во взаимодействии с ним. Но запущенные в оборот их результаты действуют, с одной стороны, в той степени, в какой оказываются «принятыми», с другой — начинают жить своей особой, отдельной от породившего их выбора жизнью и по закону перехода количества в качество, в конце концов, провоцируют новые формы организации материала, т. е. подталкивают личные выборы к нужным решениям.

Если смена тематического в широком смысле репертуара литературы, в общем, всегда отчетливо хронологична (и в первой главе, так или иначе, мы старались держаться логики исторического времени и требований, которые предъявляет литературе именно она), то изменения в поэтике, которая, в конце концов, оказывается подлинным *содержанием* литературы, происходят хотя и в рамках исторического времени, но гораздо более хаотично — если брать массив текущей литературы, самый ее процесс. Для начала мы выделили поэтому основные структурные признаки, характеризующие изменения в психологическом языке на уровне материала. Задача хронологического упорядочивания их — т. е. попытка выстроить внутри микромоделю процесса — следующий шаг.

Художественный образ как особый «знак обобщений» всегда представляет читателю обширные пласты человеческого опыта — в первую очередь, психологического.

По словам Л. Гинзбург, «эстетическое качество психологических построений» возникает там, где начинается «специфическое

---

<sup>1</sup> Гинзбург Л. О психологической прозе. Цит. изд., с. 10.

переживание абсолютного единства и поэтому равноценности знака и значения, переживание значащей формы и оформленной идеи»<sup>2</sup>.

Литература создает особую художественную символику, дающую человеку возможность переживать и оценивать ее «психологические построения». Т. о. психологический язык, который она вырабатывает своими средствами – это уникальный по своей природе и универсальный по выполняемым информационным задачам аппарат для отношений человека с миром и с собой и структурирования их в адекватные художественные формы языкового описания.

**Время: формы переживания.** Среди разнообразных механизмов душевной жизни человека ощущение, переживание и осмысление времени и пространства остаются главными: вне хронотопа – как некоей матрицы жизни – нет ни сознания, ни памяти, т. е. невозможен реальный человек и его судьба.

Переживание этих категорий на уровне потребностей повседневного существования или на метафизическом уровне оказывается и главной опорой того «психологического языка», которым пользуется человек в общении с миром и самим собой. В формировании его ведущая роль принадлежит литературе, дающей сценарии таких переживаний.

По словам М. М. Бахтина, хронотоп в литературе имеет существенное «жанровое значение» (организует пространственно-временную структуру мышления), причем «ведущим началом» оказывается время<sup>3</sup>. Как формально-содержательная категория, именно оно в значительной мере определяет и образ человека в литературе.

Польская психологическая проза межвоенного двадцатилетия, создававшаяся в уникальных для страны условиях, – и в смысле общего переживания хронотопа как внешнего по отношению к человеку закона движения – двигалась тогда, по словам А. Соболевской<sup>4</sup>, в сторону дехронологизации повествования, при которой изображение времени подчинено сознанию героя.

<sup>2</sup> Там же, с. 15.

<sup>3</sup> Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 235.

<sup>4</sup> Sobołewska A. Polska proza psychologiczna (1945–50). Wr., 1979, s. 41.

Это значит, что происходило распатывание стереотипного ощущения времени как «линейной величины» жизни: время предстало теперь как величина, зависящая, прежде всего, от психологического состояния человека. Другими словами, «чистая длительность», какой его привыкли осознавать в прошлом, на самом деле в каждый данный момент бытия мира и единичной судьбы человека имела свою протяженность, свое качество и даже свое особое направление.

Способы, которыми польская психологическая проза создавала в межвоенное двадцатилетие этот новый образ времени и пространства – исходя из реальности своих эстетических возможностей (традиции и наработок, с одной стороны, и степени открытости другим литературам, с другой) и реальности исторической эмпирики – формировали новое видение и новое переживание времени и пространства, т. е., меняя пространственно-временную структуру сознания, меняли психологический язык.

Можно выделить некоторые внешние приемы этого видения, которые так или иначе осваивала польская проза в этот период. Это ретроспекции и хронологические петли (термин К. Яковской), прием симультанности, принципиального несовпадения психологического времени различных героев или ритма этапов жизни одного и того же человека и т. д., вошедшие к этому времени в формальную практику мировой литературы.

Однако, на самом деле, произведений, где введение *ретроспекции* диктуется исключительно сознанием героя, его собственными – более или менее случайными – ассоциациями, было сравнительно немного. Так, в романах Зб. Грабовского «Молчанию леса и твоему молчанию...» и А. Грушецкой «Приключения в неведомой стране» мир дан почти только глазами главных героев.

Чаще же «переживающее» сознание играет не только пассивную, но и активную роль, *упорядочивая* внутренний опыт, рассказывая о нем или записывая его. В этом случае беспорядочный ход ассоциаций не может являться основой текста, а по отношению ко времени – формой переживания и осознания бесконечной его относительности.

Такая – упорядочивающая – роль могла быть отдана повествователю («Старт Эдмунда Сулимы» /1932/ З. Новакковского). Настоящее время повествования противопоставляется времени действия: «Но поговорим теперь о нем, потому что я заболтался,

а автомобиль, между тем, мчится, унося троих героев... Куда они едут, не знаю. Да это и не важно»<sup>5</sup>.

Отказ от объяснения ретроспекции естественным ходом ассоциаций нередко компенсируется тематической – искусственной – ее мотивировкой.

С таким приемом читатель сталкивается в романе Стефана Отвиновского «Жизнь продолжается четыре дня» /1936/. Представив в начале текста тезис о незримом присутствии всех жизненных этапов в человеческом сознании, автор иллюстрирует эту концепцию всей композицией произведения. Отсюда постоянная смена времени и пространства, возвращения героя к одному и тому же эпизоду детства – смерти отца. Фрагменты прошлого и настоящего как бы «случайно» – а на самом деле заданно – «сшиваются» повторением того или иного слова, по сути, без учета логической связи. Уточняя предложенный для подобных повествовательных конструкций современным польским исследователем К. Бартошиньским термин – «роман временного проникновения»<sup>6</sup> – можно сказать, что это роман «взаимопроникновения» или «взаимодействия» времен.

В традиции реалистической культуры, основывавшейся на переживании стабильности физического мира, не была осознана необходимость специального мотивирования ретроспекций непосредственно в тексте: они были немногочисленны и часто имели постоянное место (например, экспозиция).

Следы такой традиции мы находим, например, в «Блендомежских страстях» Я. Ивацкевича – в предысториях героев. Правда, здесь экспозиция уже не являет собой законченное целое.

В любом случае, необходимость ретроспекции всегда диктовалась стремлением повествователя объяснить то или иное событие, в психологической же прозе – преимущественно – тот или иной поступок, специфику поведения героя.

В романе Новаковского «Старт Эдмунда Сулимы» встречается непосредственное объяснение замедления темпа повествования, обращения к предыстории героя: «Пока что я возвращаюсь, делаю шаг назад. Я хочу объяснить зачем Эдмунду понадобится нарочно опаздывать на сегодняшнюю репетицию. Вопреки осно-

<sup>5</sup> Nowakowski Z. Start Edmunda Sulimy. W., 1932, s.12.

<sup>6</sup> Bartoszyński K. Konstrukcja czasu w literaturze polskiej XX w. // Bartoszyński K. Powieść w świecie literackości. W., 1991, s. 114.

вам композиции, во второй главе я сделал большой шаг назад, а теперь — отправляюсь еще дальше в прошлое»<sup>7</sup>.

Таким образом, мотивировать ретроспекцию могут действия или мысли повествователя (от первого лица в «Адаме Грывальде» Т. Брезы или З. Новаковского, от третьего — в «Границе» или «Нетерпеливых» З. Налковской), размышляющего или узнающего о чем-либо.

Мотивировка ретроспекции может и вовсе отсутствовать — не считая весьма условных ассоциаций в ходе повествования. «Такой ход более частотен и, возможно, более интересен не столько как литературное достижение, сколько как свидетельство поиска решения трудной и новой проблемы, которую поставила романная риторика»<sup>8</sup>, — считает К. Яковская.

Так, в «Чужеземке» М. Кунцевич для введения двух самых больших ретроспекций использовано само действие: появляются дети героини, и повествование обращается к минувшим годам их жизни. Эти целостные части текста лишь в малой степени можно считать ассоциациями самой Розы. В целом же барьера между «раньше» и «теперь» в сознании героини не существует: Михал, единственная ее настоящая любовь и сегодня незримо, но ощущимо присутствует в жизни семьи.

Как и в романе Кунцевич, в «Покое сердца» Е. Анджеевского настоящее представляет собой сравнительно небольшой период (там это один день, здесь — одна ночь). Однако прошлое все равно предстает перед читателем в воспоминаниях героев.

Важно, что перемещения во времени происходят по законам психики, прошлое в воспоминаниях неизбежно деформируется (так, Анна в романе Анджеевского идеализирует воспоминания), но главное, что оно определяет настоящее: «Ни один наш поступок не исчезает совсем, в назначенный час он возвращается и встает перед нами, вновь требуя ответа»<sup>9</sup>.

Следует в связи с этим заметить, что конструкции, построенные на сужении реального настоящего фабулы и неперменной интенсификацией самого переживания времени за счет памяти, все чаще оказываются в центре внимания прозы двадцатилетия: это

<sup>7</sup> Nowakowski Z. Start Edmunda Sulimy. Op. cit., s. 33.

<sup>8</sup> Jakowska K. Powrót autora. Renesans narracji auktorialnej w polskiej powieści międzywojennej. Wr., 1983, s. 193.

<sup>9</sup> Andrzejewski J. Ład serca. W., 1957, s. 104.

считанные минуты в «Новой любви» Я. Ивашкевича, один день в «Чужеземке» М. Кунцевич, несколько дней во «Всей жизни Сабиньи» Х. Богущевской, ночь в «Покое сердца» Е. Анджеевского, шесть дней в «Ревности и медицине» М. Хороманьского и т. д.

Очевидно, это явление вызвано общим интересом к проблемам времени и памяти, вошедшим в быт человека двадцатого столетия.

Таким образом, в прозе этого периода (особенно в романе воспитания) доминирует концепция *объясняющей ретроспекции*, тесно связанная с идеей фатального влияния прошлого (будь то заложенные в детстве комплексы или просто совершенные в свое время поступки) на личность и судьбу человека.

Логичен поэтому интерес к проблеме избирательности человеческой памяти: подобно герою романа Отвиновского, Анджей в «Одержимом пилигриме» А. Стерна постоянно возвращается к одному и тому же моменту детства. В данном случае это выпущенный из клетки и бьющийся в запретном для мальчика кабинете отца чижик.

Голос и шум крыльев птицы, олицетворявшей для Анджея всевозможные запреты, слышатся — вспоминаются — уже взрослому герою каждый раз в момент напряжения, внутреннего сопротивления попыткам ограничить свободу его личности. Важно, однако, что — в отличие от романа «Жизнь продолжается четыре дня» — ретроспекции здесь, в основном, подчинены ассоциациям самого героя, т. е. совершенно индивидуальному характеру *связей* разных содержаний сознания.

Сама ассоциация как механизм непрерывного воспоминания, а значит и своеобразной обратимости течения времени, неодинаковость его «веса» и длительности в разные периоды переживания и отражения полученных впечатлений, представляла тогда загадкой и для литературы, несмотря на опыт Пруста, и для науки.

Подобным образом Виктора Рубена в «Барышнях из Волчинок» преследует военный эпизод: «Он давно уже заметил, что очень часто, особенно когда устанешь или переутомишься, в мозгу независимо от мыслей, текущих руслом привычных ассоциаций, вдруг по совершенно необъяснимой причине всплывает какая-то картина из давнего прошлого; мгновение держится в сознании, пока не остановишь на ней внимания, не сосредоточишься, и опять погружается в глубину. Через некоторое время та же картина может возникнуть вновь... Вот и сейчас... у него перед

глазами... Выжженное поле, горячая пыль, в стороне под грушей блестит брошенный пулемет, а на ржаном жнивье – куча серо-зеленого тряпья – труп только что расстрелянного человека... Но вот эта картина исчезла...»<sup>10</sup>.

Характерно, что и рассказ Ивашкевича также имеет свой «тезис», тесно связанный с популярной в это время в Польше – и очень актуальной для культуры восприятия и переживания – идеей Пруста о том, что в прозе вообще не может господствовать одно лишь настоящее, и «чистая» хронология событий неизбежно рухнет под действием техники постоянного воспоминания.

Используемое польским писателем повествование в третьем лице, с одной стороны, явно ограничивает возможности оперирования временем, лишая временную структуру произведения перспектив, которые дает двойное видение. Однако, с другой стороны, выбранная модель повествования способствует играм воображения, свободный характер которых позволяет Ивашкевичу установить необходимую дистанцию по отношению к собственным воспоминаниям, «инкрустируя» их в мир произведения и стремясь сделать автобиографический материал семантически открытым, то есть придать ему некую, необходимую для искусства долю общечеловеческого смысла.

Критика увидела в «Барышнях из Волчинок» полемику с Прустом. Действительно, рефлексия Виктора Рубена – в отличие от героя «В поисках утраченного времени» – опирается, прежде всего, не на интеллектуальное, а на чувственное восприятие минувшего. Оба персонажа – иллюстрация к положению Бергсона. Но первый, постигая действительность, выбирает из нее то, что относится непосредственно к нему, а второй представляет тот редкий тип людей, которые постигают ради самого процесса, ради испытываемого при этом наслаждения. Следовательно, для первого память есть свидетельство течения времени, а искомое время – время утраченное, для второго же память оказывается символом существования, а искомое время – временем обретенным.

Таким образом, временная инверсия достаточно широко использовалась польской прозой межвоенного двадцатилетия для характеристики психики героя, исследования причин психических срывов, демонстрации фатализма человеческой судьбы, иллюзорности мифов памяти.

<sup>10</sup> Ивашкевич Я. Цит. изд. с. 211–212.



С другой стороны, вызывает интерес феномен ретроспекции, принципиально не мотивированной психологически (это относится и ее разновидности – хронологической петле). Оба эти приема чрезвычайно характерны для творчества Михала Хороманьского, где повтор вообще доминирует над хронологией, постоянно перемешивая прошлое и настоящее.

Каждый из шести дней действия в романе «Ревность и медицина» включает в себя ретроспекции и *хронологические петли*. Это относится и к «Скандалу в Веселых Болотицах».

Благодаря тому, что операция Ребеки описана в «Ревности и медицине» в различных ракурсах, читатель знакомится с секретами героини не одновременно с ее мужем, но позже него. Таким образом, во-первых, создается дистанция по отношению к персонажу (повествование ведется не с его точки зрения), во-вторых, задается определенный динамизм всему повествованию. Читателю непонятны некоторые вопросы, принимающие в романе форму семантически закрытых для окружающих кодов (о «врачебной этике», о «нерожденном ребенке», о «восьмой минуте операции»), следовательно, их необходимо объяснить – и ретроспекция неизбежна. К самим же вопросам, теперь уже понятным читателю, повествователь возвращается снова.

Очевидно, что время здесь зависит не от законов психики героя, но единолично конструируется повествователем, сознательно интригующим читателя. Инверсия служит не столько объяснению, сколько созданию напряжения, эффекта сенсации.

Ясно, что подобный интерпретирующий и одновременно динамизирующий прием должен быть особенно популярен в таком типе психологического романа, где герой стремится что-то узнать («Адам Грывальд», «Зависть» Т. Брезы, «Нетерпеливые» З. Налковской).

Изображаемый мир утрачивает свою семантическую автономию, и важным в нем становится то, что представляет собой материал интерпретации. Четкая хронология поэтому повествователя не устраивает. Так, в «Адаме Грывальде» хронологическая петля акцентирует важность случившегося. Кроме того, в одном из эпизодов она интригует читателя: поначалу содержание полученной телеграммы не раскрывается – оно выясняется лишь после того, как повествователь опишет все предшествующие ее отправлению события.

О сознательном интересе прозы к проблемам времени как такового свидетельствует и прием *повторения* того или иного эпизода. Такого рода «многовариантное» повествование подчеркивает, что невозможно нарисовать одну – единственно верную – схему событий.

Так, в романе Т. Пайпера «Ему 22 года» биография Эвского рассказана трижды, и каждый раз она демонстрирует новый аспект личности героя.

Еще более интересен с этой точки зрения роман Х. Богушевской «Вся жизнь Сабины», где героиня шесть раз переживает в памяти свою жизнь. Нельзя полностью согласиться с мнением современной польской исследовательницы К. Яковской<sup>11</sup> о том, что эти повторения *не* мотивированы однозначным тезисом. Очевидно, что к необходимости пройти в памяти свой жизненный путь героиня приходит, узнав о своей неизлечимой болезни и неизбежности близкой смерти. Важно, что она – в отличие от героини «Чужеземки» – совершенно сознательно выстраивает свои воспоминания, облегчая себе с помощью такого систематизирования опыта и впечатлений последние недели жизни, обретая автономность и значительность в собственном сознании и компенсируя полную зависимость от родственников.

Прием повторения используется и в случаях, когда повествователю необходимо подчеркнуть неидентичность времени героев, как правило – мужчины и женщины.

Так, в «Нелюбимой» время движется по двум линиям: с одной стороны, это рассказ о жизни Ноэми после прощания с Камилем на вокзале, с другой – повествование о Камиле, касающееся того же периода. Так же построены и многие другие главы романа А. Рудницкого: психологическое время героев идет параллельно, редко пересекаясь. Этот прием часто дополняется соответствующими комментариями повествователя о разъединенности и чуждости героев друг другу.

Особым случаем можно считать явление, названное К. Яковской *симультанализмом*: в отличие от перечисленных произведений, в романе А. Тарна «Портрет отца в четырех картинах» события не рассказаны, а именно пережиты героем дважды, но в разных ролях – сначала жениха, затем – будущего тестя.

<sup>11</sup> *Jakowska K. Powrót autora. Op. cit., s. 136.*

Подобный эпизод встречается и в «Санатории под клепсидрой» Б. Шульца: герой-повествователь по дороге к отцу встречается в купе кондуктора, при возвращении же он сам словно бы перевоплощается в этого кондуктора – в этом призрачном пространстве ничто не очевидно и все возможно.

Рассмотрим теперь два специфических типа времени, использовавшихся в межвоенной польской психологической прозе: время семейной хроники и авантюрное время.

«Циклическое бытовое время» (Бахтин), как правило, тесно связано с пространством провинции, где мало, что происходит – маленьким городком или замкнутым районом («Заговор мужчин» Я. Ивашкевича, часть «Ночей и дней» М. Домбровской, «Вся жизнь Сабины» Х. Богушевской, «Бегство из темноты» И. Кшвицицкой, «Недобрая любовь» З. Налковской, «Девочки с Новалипок» и «Райская яблоня» П. Гоявичиньской и др.) или же усадьбой («Барышни из Волчинок», «Березняк» Я. Ивашкевича, «Ночи и дни» М. Домбровской).

Если воспользоваться формулировкой М. Бахтина, здесь «нет событий, а есть только повторяющиеся «бывания», где «время лишено... поступательного исторического хода, оно движется по узким кругам: круг дня, круг недели, месяца, круг всей жизни»<sup>12</sup>.

Приметы такого времени срастаются с бытовыми локальностями – не случайно поэтому много внимания уделяется описанию интерьеров.

Специфика этого циклического времени накладывает свой отпечаток на финал произведений. Временное пространство может быть представлено как практически неограниченное («Ночи и дни» обрываются как бы случайно – непрерывность романного мира не нарушена). Или же необходимость финала мотивируется окончанием определенного круга (пребывание Стася в доме брата в «Березняке», Виктора в Волчинок в «Барышнях...», брак Алинки и Владека в «Заговоре мужчин», адаптация героев друг к другу в «Бегстве из темноты»). Кроме того, окончание повествования может быть вызвано своеобразным «исчерпанием» исследуемого или описываемого материала («Девочки с Новалипок», «Райская яблоня» П. Гоявичиньской, «Вся жизнь Сабины» Х. Богушевской).

Вместе с тем, у Шульца в, казалось бы, замкнутом пространстве местечка сосуществуют время скуки, ожидания, сна, мифа, вечности. Чрезвычайно редкое употребление совершенных

<sup>12</sup> Бахтин М. *Формы времени и хронотопа в романе*. Цит. изд., с. 396.

форм глагола и, напротив, частое использование слов «бывало», «бывал» создают ощущение повтора, ритуала, цикличности и их обыденности. Событие не является в таком случае очередным звеном повествования: «В июле отец мой уезжал на воды, оставляя меня, мать и старшего брата на произвол белых от солнца, ошеломительных летних дней»<sup>13</sup>; «В иные дни он бывал спокоен, сосредоточен...»<sup>14</sup> и т. д.

На этом фоне повседневности писатель развивает концепцию многоплановости времени, присутствия в нем некоего «бокового» течения – творчества ли, памяти, воображения: «Приходилось ли читателю слышать о параллельных потоках во времени двухпутном? Да, они существуют, боковые эти ветки времени, проблематичные и не совсем, правда, легальные... Что ж, попробуем в некоем пункте истории ответить некий боковой путь, тупик, дабы загнать туда нелегальные эти события. Только не надо бояться.»<sup>15</sup> Эта оптика противопоставлена привычному – хронологически упорядоченному мышлению: «Обыкновенные факты упорядочены во времени, нанизаны на его протяжение, как на нитку. У них там свои кануны и свои последствия, которые, теснясь, наступают друг другу на пятки без пауз и пробелов. Это безразлично и для повествования, душа коего – непрерывность и преемственность. Но как поступить с событиями, у которых нет места во времени, с событиями, случившимися слишком поздно, когда время уже было роздано, поделено, расхвачено, и они как бы остались на бобах, в подвешенном состоянии, неупорядоченные, бесприютные и сырые? Уж не тесно ли время событиям? Возможно ли, что все места проданы?»<sup>16</sup> В мире прозы Шульца существуют «гениальные эпохи», вытесненные позже из человеческой памяти. По словам современного исследователя К. Сталы, писатель «пытается реконструировать индивидуальное время памяти, переносит центр тяжести со следствий, смежности, линейности – на наслоения, которыми обрастает событие во внутренней жизни»<sup>17</sup>: «Зима шла к концу. Дни стояли в лужах и в жаре, и небо их было в огне и перце. Сияющие ножи резали медовую кашу дня на серебряные ломти, на призмы,

<sup>13</sup> Шульц Б. Коричные лавки. Санатория под клеписдрой. Цит. изд., с. 9.

<sup>14</sup> Там же, с. 17.

<sup>15</sup> Там же, с. 102.

<sup>16</sup> Там же, с. 102.

<sup>17</sup> Stala K. Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza. W., 1995, s. 109.

изобильные на срезе красками и пряной пикантностью. Однако циферблат полудня собирал на небольшом пространстве все сверканье дней и разом показывал все часы, пламенные и огненосные».<sup>18</sup>

Время живет здесь по собственным законам. Осень словно бы обращается в весну: «Был безветренный, тихий и задумчивый день, один из тех дней поздней осени, когда год, исчерпав все краски и оттенки сезона, решает, похоже, возвратиться в весенние реестры календаря»<sup>19</sup>. Лето теряет чувство меры: «Лето же, оставшись без призора, растет по всему пространству без меры и удержу, растет с диким натиском в каждой точке вдвойне и втройне, перерастая в другое какое-то преступное время, в неведомый масштаб, в умопомрачение»<sup>20</sup>. У года вырастает тринадцатый месяц: «Всем известно, что в череде обыкновенных нормальных лет чудакое время иногда порождает из лона своего года необычные, года особые, года-выродки, у которых, словно шестой недоразвитый палец на руке, вырастает невесть откуда тринадцатый ненастоящий месяц»<sup>21</sup>.

Только эта оптика позволяет вырваться за пределы «желтых нудных» или «кратких сонливых»<sup>22</sup> зимних дней и оказаться в фантастической, пахнущей фиалками декабрьской ночи: «Цветная карта небес выростала непомерным куполом, на котором громоздились фантастические материки, океаны и моря, изрисованные линиями звездных водоворотов и струений — сияющими линиями небесной географии... Из-под шерстяного, словно белый кракуль, снега глядели трепетные анемоны с искрою лунного света в изящных своих рюмочках»<sup>23</sup>.

Идее нелинейного времени соответствует концепция многослойного повествования: «Одного следует избегать: узкой мелочности, педантизма, тупой дословности. Все связано, все нити ведут из одного клубка. Случалось ли вам видеть, как между строк некоторых книг стайкой проносятся ласточки, целые строки порывистых острокрылых ласточек? Читать следует полет этих птиц...»<sup>24</sup>

<sup>18</sup> Шульц Б. Коричные лавки. Санатория под клепсидрой. Цит. изд. с. 103.

<sup>19</sup> Там же, с. 235.

<sup>20</sup> Там же, с. 47.

<sup>21</sup> Там же, с. 79.

<sup>22</sup> Там же, с. 22, 53.

<sup>23</sup> Там же, с. 59.

<sup>24</sup> Там же, с. 135.

По словам К. Сталы, у Шульца «мгновение, высвобожденное из-под тирании времени часов и минут, устремляется в будущее и прошлое, растягивается, неся в себе ожидание и традицию, эсхатологию и память. Отсюда парадоксальность действительности Шульца, с одной стороны, лишенной темпоральности (времени часов, минут, событий, непрерывности), с другой — насыщенной временем, переживаемым как модальность мира. Это явление связано, конечно, с глубокой поэтизацией действительности у Шульца; только освобожденный от задачи изображения язык способен создавать с помощью метафор и символических образов эти бесконечные темпоральные модальности»<sup>25</sup>.

Черты своего рода антипода циклического бытового времени семейной хроники — *времени авантюрного* — можно найти в повестях и рассказах Ивапкевича («Луна восходит», «Солнце в кухне», «Анна Грацци»).

По словам Бахтина, «достаточна некоторая примесь элементов этого времени к другим временным рядам, чтобы появились и неизбежно сопутствующие ему явления» — мотив встречи-разлуки, потери — поиска — нахождения, переодевания, момент изолированности, единичности, единственности происходящего. Авантюрное время «начинается и вступает в свои права там, где нормальный и прагматически или причинно осмысленный ход событий прерывается и дает место для вторжения чистой случайности с ее специфической логикой»<sup>26</sup>.

Здесь играют роль ряды «вдруг», «как раз», «раньше», «позже», а совпадение всегда имеет решающее значение. Таковы, например, неожиданная встреча Антония с барышнями и знакомство с Констанцией по дороге с вокзала, вынужденный отъезд как раз тогда, когда он понимает, что влюблен, в повести «Луна восходит», неожиданное везение Игнаси в рассказе «Солнце в кухне», случайная встреча, неожиданная, запретная, счастливая любовь, столь же случайная смерть сразу после свадьбы в «Анне Грацци».

Польская проза, развивавшаяся в межвоенное двадцатилетие как часть европейской литературы «в присутствии» в ней эстетики Пруста и Джойса, «демократизируя» их приемы, дала, как мы видим, мировой культуре свой вариант отношений с

<sup>25</sup> Stala K. Na marginesach rzeczywistości. Op. cit., s. 138.

<sup>26</sup> Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Цит. изд., с. 246.

временем. Она ввела обыденное сознание в круг новых переживаний межсобытийных связей, их содержания как сложной системы.

Интересно, что спустя полвека вывод основателя синергетики И. Пригожина о том, что «время не является чем-то готовым, предстающим в завершенных формах перед гипотетическим сверхчеловеческим разумом /.../ Время – это нечто такое, что конструируется в каждый данный момент», прозвучал научным откровением, хотя литература «знала» и говорила об этом, используя свой психологический язык, еще полвека назад, исподволь прививая общему сознанию переживание времени «как сущностной переменной»<sup>27</sup>.

**Знаки пространства как варианты самоощущения.** Очевидно, переживание времени опережает в своих новациях переживание пространства – старых представлений, символизирующих прежнюю (или иллюзорную) стабильность.

Говоря о роли пространства в психологической прозе как второй составляющей хронотопа, следует в первую очередь обратиться к доминирующей здесь его форме, условно обозначить которую можно так: *дом и сад детства*. В этих образах пространство материализуется, переживается и осмысливается для человека как лично значимое.

«Представление о доме исключительно полисеманлично. В польской литературе оно принадлежит к наиболее значимым прежде всего потому, что нередко выступает в качестве *pars pro toto* отечества. Социолог легко обнаружит связь, существующую между возрастанием ценности, значения дома, семьи и семейной традиции – и положением нации, лишенной государства, страны, где любые институты общественной жизни превращаются в инструмент денационализации и притеснения... Культуролог же добавит, что установка «крепостью будет нам каждый порог» основывалась на более давнем, старопольском образце патриархальной шляхетской семьи...»<sup>28</sup>, – пишет польский филолог М. Черминьская.

<sup>27</sup> Пригожин И. *Философия нестабильности* // Вопросы философии, 1991, № 6, с. 47.

<sup>28</sup> *Czerwińska M. Dom w autobiografii i powieści o dzieciństwie* // *Przestrzeń i literatura*. Wr., 1978, s. 232.

К этому семантическому полю обращается в «Ночах и днях» М. Домбровская. Отсюда – внимание к деталям интерьера, функциональности всех его частей, семейным обрядам и праздникам.

Естественно, что подобный архетип дома характерен, в первую очередь, для романа воспитания. Показательно и то, что это не только сельская усадьба или хата, но и городской дом, представляющий для героя – до первого расставания с ним и неизбежной смены иерархии ценностей – центр вселенной.

Действительно, как указывает Б. Хадачек, исследуя проблемы романа воспитания, «родной дом в несвободной отчизне – это наиболее частотный оплот польскости – вместе с лежащей вблизи могилой повстанцев, с библиотекой польских авторов, с постоянными разговорами о свободной родине»<sup>29</sup>.

Такое значение дома подчеркивается обычно и происхождением героев из патриотически настроенных семей. Так, в романе Эдварда Слоньского «Сын» дед героя воевал вместе с наполеоновской армией, принимал участие в ноябрьском восстании, отец погиб во время январского восстания, мать завещала бороться за независимую Польшу; дед героя «Кануна весны» С. Жеромского участвовал в ноябрьском восстании, отец дезертировал из царской армии, чтобы бороться в Легионах, мать умерла от тоски по Польше и пр.

Хотя дом – пространство замкнутое, в несвободном пространстве страны человек ощущает себя там свободным. Поэтому межвоенная проза, обращаясь к недавнему прошлому, часто выбирает именно эту форму пространства.

Правда, дом не всегда представляется герою противопоставленной внешнему миру счастливой аркадией («Жизнь Миколая Сребремписанного» Э. Зегадловича, «Сын» Э. Слоньского, «Поколение Марека Свида» А. Струга, «Канун весны» Жеромского, «Небо в огне» Я. Парандовского). Хотя герои тетралогии Й. Беньяша, «Молодости Яся Кунефала» С. Пентака, дилогии М. Русинька и тоскуют по дому, но в свое время все-таки стремятся вырваться из него. Это зависит от возраста (чем моложе герой, тем сильнее это стремление), от социального положения, особенностей характера. Проза же Виткевича и Гомбровича демонстрирует

<sup>29</sup> *Hadaczek B. Polska powieść rozwojowa w dwudziestoleciu międzywojennym. Op. cit., s. 113.*



прямо противоположное традиционному, т. е. однозначно негативное отношение к дому.

Так, в «Ненасыщения» Виткевича дом – исток комплексов героя. То же мы наблюдаем и в «Записках Стефана Чарнецкого» Гомбровича: «Я родился и вырос в весьма достопочтенном семействе. С волнением обращаю свои мысли к тебе – мое детство!.. Единственным, быть может, изъяном в нашей семейной жизни было то, что отец ненавидел мать... и тут уже начинается тайна, ядовитые пары которой привели меня в зрелом возрасте к моральной катастрофе»<sup>30</sup>. В «Фердыдурке» и современный «интеллигентский дом»<sup>31</sup>, и старая деревенская усадьба – равно страшное пространство действия деструктивных сил семьи, навязывающей ребенку свои нормы, иерархию ценностей, ментальность. Это хронологически первое и важнейшее место деформации человеческого «я».

Но во всех случаях именно дом накладывает ощутимый – позитивный или негативный – отпечаток на характер и судьбу персонажа.

Обращение к дому детства для объяснения психики героя характерно и для романа А. Стерна «Одержимый пилигрим». Дом маленького Анджея – отнюдь не крепость, но веселое, доброе пространство, наполненное песенками, солнцем, сквозняками, колышущими занавески – теми несущественными деталями, которые становятся неперемными атрибутами «позитивного» воспоминания о родном доме.

С другой стороны, юная Тереза («Роман Терезы Геннерт» З. Налковской) стыдится своего дома – недостаточно чистого, богатого, элегантно: «Она стеснялась этого, жила в постоянном опасении – вдруг кто-нибудь навестит ее»<sup>32</sup>. Пространство, в котором протекает ее жизнь, в переживании «Я-концепции» является для нее знаком неудачливости.

В прозе двадцатилетия используется и мотив изменения психологической «окрашенности» пространства детства в зависимости от появления или исчезновения взрослого, пока еще «структурирующего» для ребенка мир. Пространство, оставаясь объективно неизменным, обретает свою психологическую изменчивость

<sup>30</sup> Гомбрович В. Преднамеренное убийство. Цит. изд., с. 17.

<sup>31</sup> Гомбрович В. Фердыдурка. Цит. изд., с. 124.

<sup>32</sup> Natkowska Z. Romans Teresy Hennert. Op. cit., s. 35.

и значимость и так или иначе оказывается «психологическим синонимом» самоощущения и самооценки героя.

Так, отец Анджея делает комнату холодной и неподвижной («Одержимый пилигрим»). Подобным образом меняется атмосфера в доме Владислава в «Чужеземке»: «Когда в доме была Роза, мир, казалось, наполнялся призраками, из-за каждого лица выглядывали лики его двойников, то дьявольские, то ангельские, в любой, самый обычный, момент время могло дать трещину, за которой зияла вечность»<sup>33</sup>; «Роза рано вставала и сразу шла в ванную. С первыми же ее шагами словно дыхание урагана пронеслось по квартире: они будили беспокойство, пророчили перемены»<sup>34</sup>. Тетя Гунвор («Солнце в кухне» Ивашкевича) «бродила по комнатам белой виллы, сея вокруг себя какую-то тревогу. Мальчики умолкали, едва она входила в комнату...»<sup>35</sup>.

В прозе межвоенного двадцатилетия, когда жизни стала возвращаться, по словам Т. Конвицкого, нормальность, акцент постепенно переносится с переживания дома как символа Польши на дом как место, где формируется психика и судьба, т. е. то, что позже стало переживаться как личное пространство.

Пространство дома, по мнению французского исследователя Г. Башляра, вообще исключительно психологично и — ностальгически или отрицательно — присутствует в сознании и подсознании человека на протяжении всей жизни.

Исследователь разделяет при этом достаточно условное пространство дома-мечты и реального родного дома, утверждая, что первое представляет собой «сюжет более глубокий, ... отвечающий более глубоким потребностям»<sup>36</sup>. По словам Башляра, простой домик олицетворяет в человеческом сознании покой и устойчивость, которой не может дать другая локальность: «Замок — это нечто непрочное, а хата под стрехой — прочно стоит на земле»<sup>37</sup>. Такой дом оказывается архетипом убежища, в нем сосредоточен весь смысл одиночества<sup>38</sup>, на которое «обречен» человек в своей внутренней глубинной рефлексии.

<sup>33</sup> Кунцевич М. Чужеземка. Цит. изд., с. 97.

<sup>34</sup> Там же, с. 90–91.

<sup>35</sup> Ивашкевич Я. Цит. изд., с. 365.

<sup>36</sup> Bachelard G. Wyobraźnia poetycka. Wybór pism. W., 1975. s. 303.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 306.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 308.

Неслучайно в «Луне...» Ивашкевича возникает мотив *ложного воспоминания* – о детстве, проведенном в сельском доме (на самом деле ничего подобного в жизни Антония не было).

С темой дома тесно связан – как одна из линий ее развития – распространенный в польской психологической прозе межвоенно-двадцатилетия *мотив бегства-возвращения*.

Если «бегство» молодого героя из замкнутого и более или менее безопасного пространства родного дома в открытый мир трактуется практически всегда как естественный психологический этап – вступления в другой возраст (как бы в другое время своей жизни), – то эмоциональная окрашенность «возвращения» значительно колеблется. В качестве примера можно привести романы П. Гоявичиньской и «Графа Эмиля» Налковской. Возвращение девушек в свой город («Земля Эльжбеты»), на свою улицу (Бронка в дилогии) воспринимается ими как фиаско, безвыходность, как своеобразное клеймо несложившейся судьбы.

Возвращение же смертельно больного Эмиля в усадьбу, наоборот, связано с желанием умереть в *своем* доме и подсознательной надеждой на его психологическую помощь: «Он уговорил мать, чтобы она нашла возможность перевезти его в Ключевьцы, потому что уже давно решил, что умрет там»<sup>39</sup>.

С неясной надеждой что-то изменить связано и возвращение Виктора через пятнадцать лет в Волчики – хотя и чужой, но значимый для всей его жизни дом. «Только теперь Виктор понял, в чем заключалось обаяние тех двух лет и почему они так ярко запечатлелись у него в памяти. Оно было в юной неосознанной чувственности, которая была разлита в атмосфере этого дома, где жили шесть красивых, привлекательных девушек. /.../ он, может быть, просто откладывал, так как подсознательно чувствовал, что вернется сюда и снова будет за чаем в Волчиках...»<sup>40</sup>.

Этот дом имеет над ним удивительную силу, давая какие-то неопределенные шансы на обратимость времени: «Возможно, если бы он не уехал сейчас, то уже никогда бы не уехал. Застрел бы в Волчиках, остался с ними и упивался этим благодатным теплом, свежестью, здоровьем, могучей жизненной силой...»<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> *Nalkowska Z. Hrabia Emil. Op. cit., s. 224.*

<sup>40</sup> *Ивашкевич Я. Цит. изд., с. 222–223.*

<sup>41</sup> Там же, с. 263.

*Мотив дороги, прогулки, путешествия* – один из доминирующих в творчестве Б. Шульца, где время и пространство лишены физической однородности, постоянно теряют контуры и определенность.

«Внешняя причинность заменяется механизмом внезапности, почти магической. Ее, впрочем, можно понимать и по Фрейду или сюрреализму как проявление стремления к компенсации, означающей подчинение мира законам собственного подсознания»<sup>42</sup>, – пишет Е. Спейна. В пространстве Шульца может произойти все, что угодно – границы сна и яви здесь практически неощутимы. Эти дороги, прогулки, путешествия реальны и ирреальны – как память о детском видении, как смутная тоска по защищенности, которая возможна, быть может, только в детстве – и снах о нем. К пространству Шульца применима формула Милоша, данная для собственного опыта воспоминаний – «география снов».

Здесь постоянно появляются то деревянная лопадка и пролетка («Коричные лавки»), то поезд («Пенсионер», «Санатория под клепсидрой»), то летящий ветер, срывающий повествователя с места («Пенсионер»).

Итак, тема дома как пространства детства в том или ином виде неизбежно присутствует практически во всей психологической прозе межвоенной Польши. В связи с этим Бацляр делает интересное с точки зрения психологии творчества замечание: «Одно из доказательств существования онирического (то есть условного, «подсознательного», о котором шла речь выше) дома – неосознанная уверенность каждого писателя, что он сумеет заинтересовать читателя домом своего детства. И достаточно будет одного штриха, отсылающего к *общей* (подчеркнуто мной – И. А.) сокровищнице снов»<sup>43</sup>. Исследователь объясняет это тем, что образ дома в мечтах и снах становится «силой-хранительницей... Нам хочется жить в доме, который уже не существует, потому что – даже когда мы не отдаем себе в этом отчет – ... он ободряет нас. Дом когда-то оберегал нас, и все еще придает нам отваги»<sup>44</sup>. В этом феномене, связанном с психологической потребностью «остановить мгновение» и обратить время вспять, неразрывность времени и пространства особенно ощутима.

<sup>42</sup> Speina J. Bruno Schulz a nadrealizm. Op. cit., s. 189.

<sup>43</sup> Bachelard G. Op. cit., s. 306.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 322.

Эту мысль хорошо иллюстрирует творчество Бруно Шульца. Непременными атрибутами Дома у него являются выделяемые Башляром *подвал-пещера* и *чердак-гнездо*. Они связаны с различными, «закрепленными» за ними страхами и тайнами именно детства. В «Коричных лавках» доступ к ним получает отец: «Обоняние и слух отца невероятно обострились, а по игре немомо напряженного лица было заметно, что, используя эти чувства, он пребывает в постоянном контакте с незримой жизнью темных закутков, мышьих нор, трухлявых пустых пространств под полами и дымоходов»<sup>45</sup>.

К пространству дома относятся у Шульца и секреты сада и двора: «В углу меж тыльных сарайных стен и пристроек был дворовый заулочек, отдаленный последний его отрог, замкнутый между чуланом, нужником и задней стеной курятника – глухой залив, за которым уже не было выхода»<sup>46</sup>; «Утвердив ногу на доске, переброшенной мостком через лужу, узник двора мог в горизонтальной позиции протиснуться в щель, допускавшую его в новый, продуваемый ветерками и обширный мир»<sup>47</sup>; «Сад был обширен, расходился несколькими рукавами и мог быть поделен на климатические зоны»<sup>48</sup> и т. д.

Для Шульца необычайно характерен мотив *лабиринта* – именно таким видится человеку дом во сне. Дом-лабиринт существует здесь в городе-лабиринте: «Мы жили на городской площади в одном из тех темных домов, чьи пустые и слепые фасады так трудно отличить друг от друга. Это – повод к постоянным оплошностям. Попавши, скажем, не в то парадное и не на ту лестницу, человек обычно оказывался в настоящем лабиринте чужих квартир, галерей, неожиданных проходов в неведомые дворы и забывал изначальную цель свою, дабы через много дней, возвращаясь с бездорожья удивительных и путаных приключений, в какой-то из тусклых рассветов вспомнить, угрызаясь совестью, о родном доме»<sup>49</sup>. Это лабиринт улиц, по которым зимней ночью бредет повествователь в поисках коричных лавок, лабиринт коридоров и квартир в темных домах («Наваждение»), пустых воздушных пространств в весеннюю ночь («Весна»), ночной

<sup>45</sup> Шульц Б. Коричные лавки. Санатория под клепсидрой. Цит. изд., с. 52.

<sup>46</sup> Там же, с. 46.

<sup>47</sup> Там же.

<sup>48</sup> Там же, с. 47.

<sup>49</sup> Там же, с. 16.

темноты («Июльская ночь»): «Непростительным легкомыслием было посылать подростка в такую ночь с поручением важным и неотложным, ибо в полупотемках ее множатся, перешутываются и меняются местами улицы. Можно даже сказать, что из городских недр порождаются улицы-парафразы, улицы-двойники, улицы мнимые и ложные. Очарованное и сбитое с толку воображение чертит призрачные планы города, вроде бы давно известные и знакомые, где у странных этих улиц есть место и название, а ночь в неисчерпаемой плодovitости своей не находит ничего лучшего как поставлять все новые и новые обманные конфигурации»<sup>50</sup>.

Пространство более узкого и более личного дома — комнаты — может быть значимо и как оппозиция мира *своего* и *чужого*.

Эту возможность широко использует в «Луне...» Я. Ивашкевич. Для Антония комнаты также тесно связаны с различными ступенями непосредственного переживания жизни, ее концепции.

Четко разграниченные пространства Изидора и Кнабе — чуждые герою, это крайняя, материальная степень выражения тех разных сторон его жизни, на которых персонажи противостоят друг другу: «Антонию не хотелось признаться самому себе, что комната эта вселяет в него робость»<sup>51</sup>, «Антоний про себя отмечает, что у Изидора он всегда чувствует себя как в оранжерее»<sup>52</sup>. Также чужим он чувствует себя, впервые оказавшись в вестибюле тети Зоси: «Он стоял один... Все казалось ему чужим и неприятным»<sup>53</sup>. Чувство чуждости, дистанции, сознание своего права на психологическую автономию — закрепляется в сознании героя за предметом или ощущением: «Особенно... охлаждала его симпатии к обитателям дома мертвая неподвижность чучел птиц и животных»<sup>54</sup>; «особый запах мужской спальни»<sup>55</sup> Кнабе.

Подчеркнуто психологично пространство комнат и в «Одержимом пилигриме» А. Стерна. Комната в доме Анны и ее матери во время первого — делового — визита к ним кажется Анджею холодной и равнодушной. Затем под действием их доброжелательности — она становится приятной. Влюбившись, герой воспринимает ее как

<sup>50</sup> Там же, с. 53–54.

<sup>51</sup> Ивашкевич Я. Цит. изд., с. 8.

<sup>52</sup> Там же, с. 10.

<sup>53</sup> Там же, с. 25.

<sup>54</sup> Там же, с. 25.

<sup>55</sup> Там же, с. 8.

пространство счастья, а после возникновения подозрений — как пространство враждебное: «Он попал в волчью яму»<sup>56</sup>. При разговоре с человеком, с которым в дом вторгается внешний мир, комната в представлении Анджея словно бы увеличивается.

Так же изменчиво практически все пространство, с которым сталкивается герой Стерна, наполняющий его проблемами своих отношений с миром. В момент, когда Анна собирается порвать отношения, лестничная клетка становится враждебной, затем удлиняется (героиня хочет оттянуть время): «Они с трудом пробирались по узкому туннелю вверх... Поднимались медленно, ступенька за ступенькой, как приговоренные по ступенькам эшафота. Ведь там ждет ... пропасть. Конец»<sup>57</sup>. Позже, под действием чувств любовников, решающих остаться вместе, лестница превращается в овраг, где они встретили друг друга: «...Кроваво-желтый океан потряс деревянной лестничной клеткой... Осыпалась земля... Падали листья... Какая-то птица билась среди сплетенных ветвей лестницы»<sup>58</sup>.

Комната доктора Дюрока строго функциональна, каждая деталь интерьера говорит здесь о профессии хозяина. Именно это чужое и незнакомое пространство демонизируется Анджеем, подозревающим врача в любовной связи с Анной, но оно же становится нейтральным, как только герой узнает, что это отец возлюбленной: «Говоря о нем теперь, он уже не видел перед собой фанатичного алхимика. Темно-коричневый кабинет перестал быть камерой психических пыток, он стал просто комнатой врача»<sup>59</sup>.

В прозе «поколения-1910» пространство комнаты становится метафорой: в романах А. Рудницкого, Зб. Униловского, Ст. Отвиновского это общее жизненное пространство подчеркивает безнадежность судьбы молодого поколения как целого, а не только случайных его представителей.

Значимой в конфликте персонажа с миром, сужающим для него доступное пространство и отпущенное время, становится такая деталь, как *окно*. Так, довольно частотен мотив последнего и поэтому особенно мучительного соприкосновения смертельно больного героя с жизнью, «не замечающей» его ухода: «Ни сла-

<sup>56</sup> Stern A. *Namiętny pielgrzym*. Op. cit., s. 114.

<sup>57</sup> *Ibidem*, s. 125.

<sup>58</sup> *Ibidem*, s. 126.

<sup>59</sup> *Ibidem*, s. 183.

бость, ни упадок сил, ни отвращение к пище не вызывали таких мучений, как утрата целого мира, который у него на глазах застыл и превращался в хаос<sup>60</sup>; «... часы, недели, месяцы Эмиль наблюдал за умиранием всего, что он когда-либо пережил...»<sup>61</sup>. Мы встречаем этот мотив в «Березняке» Я. Ивашкевича и в «Графе Эмиле» З. Налковской, где умирающим героям лишь изредка удается избежать этого страшного ощущения. Но безграничное пространство в безграничном времени, которое остается доступным для других, создает особое ощущение жизни и мира, где смерть – конец лишь одной из бесконечного множества других жизней: «Листья ближайших деревьев свисали над самыми окнами, а дальше была вечно одна и та же картина: стволы, сумрак, лес... Стась задумался, неведомо о чем... он блаженствовал, сливаясь в дремотном безмолвии с летним вечером»<sup>62</sup>; «Большие окна позволяли Эмилю видеть мир... На закате, которого Эмиль не мог видеть, в одном месте тучи, очевидно, раздвинулись. И оттуда на мир... упал солнечный луч, совершенно желтый...»<sup>63</sup>.

Таким образом, окно здесь превращается в последнюю психологическую границу между жизнью и смертью.

Однако окно может свидетельствовать и о наступающей внутренней гармонии с миром за его пределами, с попыткой раздвинуть пространство, потребностью преодолеть его замкнутость. В романе «Луна восходит» – по самой специфике своего жанра (в польском литературоведении достаточно условно называемого «портрет художника в юности») – сосредотачивающем внимание читателя на проблемах отношения молодого героя к жизни, своеобразного интегрирования его сознания в мир, пространство окна используется именно так: «Антоний был еще очень слаб, когда сняли гипс и разрешили понемногу ходить. В конце сентября дни стояли ясные, дышавшие нежным теплом. Антоний иногда садился у окна. Никаких чувств. Никаких мыслей. Сидел и смотрел на мир, обретенный вновь»<sup>64</sup> и т. д.

Подобным образом использует окно и Шульц, но – давая фантастическую импрессионистскую картину: «Окно комнаты,

<sup>60</sup> *Ивашкевич Я.* Цит. изд., с. 322.

<sup>61</sup> *Nalkowska Z.* *Hrabia Emil.* Op. cit., s. 225.

<sup>62</sup> *Ивашкевич Я.* Цит. изд., с. 324.

<sup>63</sup> *Nalkowska Z.* *Hrabia Emil.* Op. cit., s. 234.

<sup>64</sup> *Ивашкевич Я.* Цит. изд., с. 187.



до краев полное неба, не вмещало уже нескончаемых взметов этих и проливалось занавесками, а те, охваченные огнем, дымились в пламени, сплывали золотыми тенями и дрожанием сосудов воздуха. На ковре лежал колышущийся светом косой огненный четырехугольник и не мог отделиться от пола. Сей столп огненный пронимал меня насквозь. Я стоял зачарованный...»<sup>65</sup>; «Окно не вмещало всего белого пожара, и шторы теряли сознание от собственных светлых колыханий»<sup>66</sup>.

Символически — окном в мир, настоящую жизнь, но теперь уже настроенную по отношению к героиням враждебно — заканчивается роман «Девочки с Новалипок»: «Окно задрожало, открылось и застыло так, открытое для темноты, пульсирующей далеким пульсом, темноты, извечно наполненной молодостью, угрозой и надеждой...»<sup>67</sup>.

Другая деталь пространства, представляющая для героя психологическую преграду, — *дверь*.

В «Одержимом пилигриме» А. Стерна дверь в отцовский кабинет была для мальчика границей, барьером между миром свободы — и холодным регламентированным миром, который олицетворяет отец.

Двери и стены отделяют пространство Розы от мира других героев в «Чужеземке» М. Кунцевич: «Наступала пора обеда; тихонько накрывали на стол, наконец возвращался из гимназии отец,.. — скрипка за стеной не умолкала»<sup>68</sup>; «Утихающий припев ласкал, покоил, как нежный весенний ветерок. Владислав и Ядвига в блаженной задумчивости сонно смотрели на дверь. Вошла Роза... На ее губах еще сохранился как бы отблеск песни, — чего-то неземного. Но глаза зло вспыхнули»<sup>69</sup>; «Марта швыряла ноты, с треском захлопывала за собой дверь»<sup>70</sup>; «Вся жизнь дома была тогда сосредоточена в гостиной. Роза пела, играла... Двери... были плотно закрыты, а когда Роза выглядывала оттуда, ее трудно было узнать...»<sup>71</sup>; и т. д.

<sup>65</sup> Шульц Б. Коричные лавки. Санатория под клепсидрой. Цит. изд., с. 103.

<sup>66</sup> Там же, с. 50.

<sup>67</sup> Gojawiczyńska P. Dziewczeta z Nowolipek. W., 1972, s. 185.

<sup>68</sup> Кунцевич М. Чужеземка. Цит. изд., с. 57.

<sup>69</sup> Там же, с. 97.

<sup>70</sup> Там же, с. 138.

<sup>71</sup> Там же, с. 151.

Межвоенная польская проза, как и другие европейские литературы в это время, охотно использует еще один пространственный образ – *санаторий* («Choucas» З. Налковской, «Трагическое поколение» М. Рут-Бучковского, «Бегство» Е. Анджеевского, как воспоминание присутствует в «Березняке» Я. Ивашкевича) или *больницу* («Дворец поломанных кукол» /1934/ Е. Бандровского /1883–1940/, «Больница красного креста» /1934/ М. Хороманьского, «Нетерпеливые» З. Налковской).

Этот сюжетный ход, отражавший и определенные реалии времени (как, например, туберкулез и связанный с этой болезнью ритм жизни в строго ограниченном пространстве и ограниченной свободе) в некоторых случаях давал те же возможности, что и пространство *гостиной-салона* (хотя и «с обратным знаком» насильственной замкнутости). Он позволял широко вводить диалоги, элементы исторического и общественно-публичного, соединяя их с частной жизнью<sup>72</sup>.

Особенно характерным примером тут может служить «Choucas» З. Налковской, имеющий характерный подзаголовок «интернациональный роман». Это произведение традиционно ассоциировалось у критики с «Волшебной горой» Т. Манна. Примерно также пространство санатория используется и в «Трагическом поколении» М. Рут-Бучковского, замысел которого ясен уже из названия.

В то же время, санаторий Доктора Готара у Шульца – это фантазмагорическое пространство, где герою, как во сне, «мерещится, что кто-то быстро удаляется от двери и сворачивает в боковой коридор. Или – кто-то, не оборачиваясь, идет впереди», где все всегда спят, а «события стремительно идут к фатальному концу»<sup>73</sup>.

М. Хороманьский в «Больнице Красного Креста» обращается к повседневности больничного существования, показывая ее, в отличие от «Дворца поломанных кукол» Е. Бандровского, с точки зрения не только больных, но и врачей. По словам А. Конковского, «... работа хирурга Брига и истории больных вырастают до уровня игры человека с судьбой»<sup>74</sup>. В соответствии с фило-

<sup>72</sup> Интересно, что в начале тридцатых годов в украинской прозе возник предвосхищающий события образ «санаторной зоны» («Повести о санаторной зоне» М. Хвылевого /1933/).

<sup>73</sup> Шульц Б. Коричные лавки. Санатория под клепсидрой. Цит. изд., с. 208–209.

<sup>74</sup> Konkowski A. Michał Choromański. Op. cit., s. 74.

софией прозаика, человек всегда проигрывает. В этом смысле финал романа достаточно символичен – Бриг обнаруживает, что сам смертельно болен. Пространство больницы позволяет Хороманьскому показать различные типы поведения человека – врача и больного – во время болезни: это депрессия Ласича, ужас и затем упорная борьба студента Райнхорта, отчаяние Драча, равнодушие доктора Копытко, презрение к больным хирурга Хвачиньского, преданность работе хирурга Брига.

Уже упоминавшийся *салон* – территория, закреплённая в литературной традиции романами Стендаля и Бальзака – также является точкой пересечения пространственных и временных рядов, но, естественно, предполагает более эпизодическое употребление как уходящая реалья. Характерно, что это пространство в более или менее традиционной своей роли вводится именно в роман – форму, которая стремится к анализу, достаточно полному изображению «незавершённого сегодня». Таковы картины торжественных приемов у графа Замойлло («Блендомежские страсти» Я. Ивашкевича) и его сына («Завтрак у Теодора» /1938/), в воеводстве в честь приезда высокопоставленного столичного гостя, у Близборов («Недобрая любовь» З. Налковской), ужины и обеды в «Графе Эмиле» и «Романе Терезы Генерт») и т. д.

Однако нередко подобные беседы – как, например в парижских салонах («Заговор мужчин»), польских гостиных (романы Т. Брезы), на приемах в доме Ядвиги и Владислава («Чужеземка»), провинциальной столовой в Волчихах («Барышни из Волчигов») – не только отражают реальную, современную писателям ситуацию, нередко затрагивая проблемы отношения к межвоенной Польше в Европе, но и проявляют или подчеркивают определенные психологические ситуации.

Так, в «Чужеземке» Роза, знакомясь с будущей невесткой, намеренно навязывая ей условность салонной атмосферы, демонстрирует тем самым свое отношение к обручению сына: «Настроение было словно на приеме в посольстве, – пустая, ничего не значащая вежливость, ни одного естественного движения, условные безличные жесты»; «... Халина, сбитая с толку, потерявшая уверенность в себе и в чем бы то ни было, отвечала и Владеку церемонными фразами. В конце концов, наступило молчание; у всех было чувство обиды, раздражения и пустоты»<sup>75</sup>;

<sup>75</sup> Кунцевич М. Чужеземка. Цит. изд., с. 69.

«обильный, надолго затянувшийся обед» «страшно надоедает» Виктору<sup>76</sup>; карикатурно выглядят «светские замашки» Теодора и его жены в рассказе Ивашкевича «Завтрак...».

Здесь пространство гостиной имеет уже скорее психологическое значение, становясь символом искусственного стиля общения, противопоставляемого свободным и естественным человеческим отношениям вне гостиной.

О мотиве бегства и возвращения говорилось выше лишь в связи с темой дома. Однако существует еще один аспект этой темы: использование пространства *чужого города* – давно любимого или незнакомого и манящего. Это ход, особенно характерный для прозы Я. Ивашкевича, – почти все его произведения построены на свободной смене героем жизненного пространства.

Так, Париж в «Блендомежских страстях» несомненно принадлежит к личному пространству графа Замоило, его миру (неслучайно, что это его последняя поездка перед окончательным бегством) – поэтому город дан его глазами. Ситуация возвращения туда неизбежно сопровождается процессом «переживания» пространства: «Нужно было сделать несколько шагов по узкой боковой тесной улочке. Здесь как всегда, было все то же... Замоило каждый раз ждал этого момента...»<sup>77</sup>.

В «Заговоре мужчин» Париж представляет собой реальную преграду между Владеком и Алинкой: для первого это связь с Региной, надежды на будущее (и для некоторых других персонажей романа Париж – столица карьеры, жизненного успеха, главного после Америки шанса), для Алины же – чужой город, укравший у нее мужа. Париж как таковой потому не существует ни для одного из героев. Это лишь символ, код, некая абстрактная величина, которая входит в систему «объявленных ценностей» определенной группы, фикция.

Человек обретает – внутри себя – право на выбор пространства и отношение к нему.

Сабина, вынужденно переехав в другой город, стремится поселиться возле вокзала, полусознательно утверждая хотя бы свое право вернуться назад.

Роза переживает «обретенное» польское пространство как изначально и навсегда чужое: «...какими-то никогда не встречав-

<sup>76</sup> Ивашкевич Я. Цит. изд., с. 241.

<sup>77</sup> Iwaszkiewicz J. *Pasje błędniemi. Op. cit.*, s. 121.

шимися запахами, непонятными делами, непережитыми настроениями пахло в сумерках от чужого города, от чужих квартир и намерений. От всей этой «несчастной, героической» Варшавы. Погрузившись в себя, Роза мечтала... чтобы из дальней дали до ее ноздрей донесся... запах Таганрога»<sup>78</sup>. То, что для достаточно карикатурно изображенной тетки Луизы является хотя и демонстративно, но эмоционально необходимым – примитивно понимаемая польскость, польское пространство – для Розы сродни ее второму – «накладному» – имени Эвелина.

В этой связи следует сказать о смене пространства персонажами, стремящимися лишь убежать от самих себя. Так поступает Роза, отправляющаяся в Италию («Чужеземка» М. Кунцевич), граф Замоило, прячущийся в сторожке («Блендомежские страсти»), Владек, путешествующий, чтобы уйти от собственного внутреннего конфликта («Заговор мужчин»), то же самое происходит с героями «Графа Эмиля» З. Налковской, «Ненасыщения» Ст. И. Виткевича и «Одержимого пилигрима» А. Стерна, повествователь «Анны Грацци» уезжает в Италию после разрыва с Хеленой, Теодора в «Нетерпеливых» бежит в деревню в поисках покоя и т. д.

К этой проблеме примыкает очень важный для новой польской действительности мотив сосуществования в психике героя пространства *города и села* или *столичного города и провинциального*, смены одного на другое и психологических последствий этого шага. Как правило, здесь используется достаточно традиционное в мировой литературе противопоставление двух локальностей – знакомой и незнакомой. Но теперь оно получает иную нагрузку, предвосхищая будущий анализ психологии и сознания маргинала как в городской и деревенской прозе, так и в науке – социологии, психологии, истории.

Мечтает о городе и затем вживается в него героиня романа И. Кшивицкой «Бегство из темноты»: «Как большинство провинциальных девушек, наделенных воображением, она мечтала о необыкновенной судьбе, о чем-то, что вырвет ее из монотонности прежней жизни»<sup>79</sup>. Повествователь «Крыс» А. Рудницкого хочет, но не может сделать это. Труден процесс адаптации Яся Кунефала, для которого, в конце концов, деревня начинает ассоциироваться с чистотой – в отличие от города, идентифицируемого с

<sup>78</sup> Кунцевич М. Цит. изд., с. 20.

<sup>79</sup> Krzywicka I. Ucieczka z ciemności. Op. cit., s. 12.

чем-то грязным. Воспоминания о селе утоляют боль, грусть, одиночество героя.

Подобным образом влияют природа и деревня на психику героев «Нетерпеливых»: в деревне Теодора обретает покой, заботу близких, уважение и понимание. Город же оказывается местом, где человек теряется, а беспокойство постоянно спешащих людей, непосильный темп ограничивают саму возможность контактов. Для Якуба город ассоциируется с видом инвалидов, уродливых стариков, подчеркивающих деформацию реальности. Город – пространство нереализованных возможностей, где чужой успех не дает покоя.

Со страшным деформированным образом города сталкивается читатель «Одержимого пилигрима»: «Наш рай – это город с искривленными трубами, отчаянно возносящимися к бегущим облакам – эти голые улицы, наполненные... хаосом вещей...»<sup>80</sup>.

С другой стороны, в «Блендомежских страстях» Отгон, увлеченный своей идеей примата народного искусства, стремится адаптироваться в «не-своем» пространстве, в деревне – и эти попытки не только графу Замойлло, но и будущему тестю Оттона, крестьянину, кажутся весьма искусственным «представлением».

Здесь следует различать *пространство героя* и *пространство действия героя* (для Оттона они не совпадают). Первое – это то, что психология позже назовет личным пространством, второе – условно-личное, иерархическое, случайное, всегда внешнее.

Природа, парк, окрестности усадьбы, где и происходят самые важные для героя разговоры с Констанцией – психологически наиболее выигрышное пространство для Антония («Луна восходит»): «Антоний впервые почувствовал внутреннюю близость с лесом, с полем, с травкой... Он пребывал... в толпе... друзей – деревьев»<sup>81</sup>; «Вечером Антоний пошел в парк – хотелось сосредоточиться и разобраться в сути того неимоверного покоя, который сошел на него здесь, в деревне»<sup>82</sup>.

*Природа* продолжает и в межвоенной польской прозе играть издавна закреплённую в мировой литературной традиции роль естественного и жизненно необходимого для душевной нормы пространства.

<sup>80</sup> Stern A. Namiętny pielgrzym. Op. cit., s. 46.

<sup>81</sup> Ивашкевич Я. Цит. изд., с. 32.

<sup>82</sup> Там же, с. 35.

Так, польская проза, осваивая в межвоенный период новую для своего исторического бытия пространственно-временную структуру мира, реально готовила психологический язык для возможности массового осознания многовариантности бытия, переживания свободы и риска выбора и по-новому предстающей в системе этих координат этической ответственности человека.

**Оптика памяти и сновидений: новые смыслы жизни.** С переживанием новой пространственно-временной структуры связано и принципиально иное, чем прежде, понимание роли сновидений и памяти в человеческой жизни.

Психология XX века – начиная с Фрейда<sup>83</sup> – с особым вниманием, как известно, отнеслась к изучению сновидений. «Сон, – пишет современный психолог, суммируя научные стимулы этого интереса – представляет собой то состояние, когда наша память – тотальная память – раскрывает себя полностью. Во сне мы имеем дело не только с событиями «текущего репертуара», но и прежде всего с событиями давнего и не очень давнего прошлого»<sup>84</sup>. Речь при этом идет не только «о переживании во сне каких-то отдельных эпизодов из детства или юности, положивших начало тем или иным «комплексам» – об этом весь Фрейд. Речь также не идет и о возвращении к архетипам, к слою коллективного бессознательного – об этом весь Юнг. /.../ во сне мы сталкиваемся со всем нашим прошлым сразу, во всей его тотальности. С прошлым как со смысловым, а значит завершенным целым»<sup>85</sup>.

Действительно, только во сне человек обладает всем объемом памяти – неосознаваемой, о которой сознание может даже не подозревать, и осознаваемой, откуда волевым усилием человек извлекает информацию и с помощью языка передает ее другим. Сегодня это знания, перешедшие или активно переходящие в сферу повседневного, бытового сознания, становящиеся инструментарием в личной практике человека.

Но понимание истинной роли и места сновидений и памяти в человеческой жизни было связано сложной связью импульсов с переживанием открывавшейся человеку новой пространственно-

<sup>83</sup> Польский перевод «Толкования сновидений» Фрейда появился в 1923 г.

<sup>84</sup> Карасев Л. В. Метафизика сна // Сон – семиотическое окно. XXVI-е Випперовские чтения. М., 1993, с. 139.

<sup>85</sup> Там же, с. 139.

временной структуры мира, т. е. с местом ее в осознании уникальности своего сознания.

Поэтому сновидения становятся, с одной стороны, самостоятельным объектом рефлексии – «сюжетом», разгадываемым для «нужд» дневного сознания, с другой – оказываются пусковым механизмом восприятия.

С точки зрения эмпирического опыта, сновидения и искусство имеют одну и ту же – событийную – основу. Действительно, видя сон или погружаясь в произведение искусства, мы проживаем определенные события, которые потом «осмысляются как относящиеся к особым символическим реальностям – условным или эстетическим»<sup>86</sup>.

Может быть, поэтому значительно раньше, чем это было сформулировано наукой, специфика сновидений стала определять характер «мышления» искусства, подготовив принципиально иное видение и переживание реальности.

Как уже говорилось, для сюрреализма сон представлял собой идеальный образец картины мира – взаимопроникновение реального и видения, логики и фантазии, банальности и возвышенного, т. е. картины, где все возможно, естественно, очевидно, но в то же время необыденно.

По законам сна (где отсутствуют разрушающие его смех и удивление – основные отличия сна от яви, как пишет Л. В. Карасев<sup>87</sup>) построена проза Б. Шульца, явление почти синхронное и безусловно конгениальное Ф. Кафке.

Видимое понимается Шульцем как некая – параллельная быденной – реальность, имеющая сходный со сновидением механизм ассоциаций. Она строится на бесчисленных ярких деталях сна, порождаемых такими же бесконечными возможностями сочетаний пережитых в прошлом мгновений. Именно в этой реальности возможны интересующие писателя моменты иллюминации, позволяющие проникнуть за границы эмпирического опыта: «Что оно такое – весенние сумерки? Достигли мы сути или дальше дороги нет? Мы у скончания наших слов... лишь за их рубежом начинается то, что в весне необъятно и невыразимо»<sup>88</sup>.

<sup>86</sup> Розин В. М. Природа сновидений и переживания произведений искусства: опыт гуманитарного и социально-психологического объяснения // Сон – семиотическое окно. Цит. изд., с. 24.

<sup>87</sup> Карасев Л. В. Метафизика сна // Сон – семиотическое окно. Цит. изд., с. 136.

<sup>88</sup> Шульц Б. Коричные лавки. Санатория под клепсидрой. Цит. изд., с. 127–128.



Фантасмагорические образы сменяют друг друга, время и пространство лишены физической однородности, теряют контуры и определенность. «Внешняя причинность заменяется механизмом внезапности, почти магической, но которую можно понимать и по Фрейдю, и в соответствии с сюрреалистической концепцией как проявление стремления к компенсации, означающих подчинение мира законам собственного подсознания»<sup>89</sup>.

Здесь все может произойти, граница сна и яви неразличима, а связь между событиями часто весьма призрачна: «Никогда впоследствии не удалось мне узнать у матери, сколько реального было в том, что сквозь смеженные веки, сморенный пудовым сном, то и дело проваливаясь в глухое беспомыслие, видел я той ночью, а что — плод моего воображения»<sup>90</sup>. Каждый предмет может быть здесь и собой, и своим опровержением, события также неочевидны — даже смерть («Санатория под клепсидрой»).

«На грани сна и яви» балансирует повествование и в рассказах (сб. «Идет дождь» /1931/) Стефана Флюковского /1902–1972/: вырванные из контекста причинно-следственных связей, даже вполне правдоподобные события теряют очертания реальности. Увлеченный поэтикой сна, Флюковский включает в сборник «Сон собаки» и «Сон кота», раскрывающие неразрывные связи человеческого и животного мира.

Иначе — ближе к литературной традиции — сон используется в прозе Я. Ивашкевича. Здесь это эпизод, имеющий начало и конец, отчуждаемый от дневной реальности — ее времени, логики, но глубинно связанный с ней. Это сознательно реконструированный и дистанцированный от дневного переживания мир. И эти связи стремится осмыслить сознание: язык реальности сновидения как бы переводится на язык дневной реальности.

Это может быть сон, вспоминаемый после пробуждения или, во всяком случае, описываемый повествователем строго последовательно, практически не допуская при воспоминании «потока сознания» («Луна восходит»): «Об эту пору был у Антония такой сон. В парке дядюшки Августа, ставшем просторней, больше, чище, с висящими кругом листьями-талерами, каким, впрочем, и был он теперь, подернутый голубой дымкой, в которой туман надвигался, как ряды занавесей, одна за другой, голубые, зелено-

<sup>89</sup> Spreina J. Bruno Schulz a nadrealizm. Op. cit., s. 189.

<sup>90</sup> Шульц Б. Коричные лавки. Санатория под клепсидрой. Цит. изд., с. 173.

ватые, салатные, — итак, в парке дядюшки Августа кузен Ежи устраивал большое празднество. Между деревьями (желтыми деревьями), кое-где среди совсем уже обнаженных ветвей, засверкали лампы; смешение цвета деревьев и фонариков — там были фиолетовые, красные, желтые, а один голубой, большой, круглый, с изображением цапли, — доказывало, что сон отличался от обычных снов, в которых цвета всегда приглушены. По парку гуляло множество нарядной публики; перед глазами Антония мелькали разноцветные платья дам, особенно много было сиреневых, зеленых, голубых, все вместе представляло какую-то пеструю круговерть, красочный хоровод. И вдруг по аллеям парка пронесся крик ужаса, волны одежд рассыпались, обнажились стволы деревьев — за ними по извилистой тропинке скакал галопом на вороном коне кузен Ежи. Как бешеный, мчался он в пелерине, развевавшейся подобно плащу в статуях кондотьеров, и от топота вороного коня в висках у Антония сильно стучало, словно отдавались удары взбудораженной крови. Вот кузен Ежи въехал на гору над обрывом, таким отвесным и высоким обрывом, какого в действительности нет ни в дядюшкином парке, ни на всей Украине, и, ударив коня шпорами, ринулся в расстилавшийся под обрывом густой мрак. Антоний слегка вскрикнул и проруслся<sup>91</sup>.

Среди моментов прошлого Антония, «открытых» в таком сне для читателя явно присутствуют и его собственное неудавшееся самоубийство, и гибель приятеля, и неожиданные появления и исчезновения кузена Ежи перед и во время совместной поездки на хутор и т. д.

В то же время, дневная, «истинная» реальность «сопротивляется» такому переводу. Время сновидения имеет не просто длительность, но и свою плотность, свою особую материальность. И это становится главным переживанием в дневном мире.

Очень характерна для Ивашкевича рефлексия повествователя по поводу сна («какого в действительности нет ни в дядюшкином парке, ни на всей Украине») или его механизма («... доказывало, что сон отличался от обычных снов, в которых цвета всегда приглушены»).

«Во сне мы сталкиваемся один на один со всей нашей прожитой жизнью. Мы беззащитны перед нею, ибо возможность

<sup>91</sup> Ивашкевич Я. Цит. изд. с. 197.

защищаться у нас отобрана: мы не можем ни удивиться тому, что видим (а значит и усомниться в увиденном), ни рассмеяться и тем самым доказать свою силу и правоту. Сон создает химеры, составленные из кусочков прошлого. Он предъявляет их то как обвинения, то как соблазны<sup>92</sup> – так трактуется психология сна современной наукой. И именно в этой частотной функции выступают сновидения в литературе, которая облекает эти смыслы в особые слова.

В снах-кошмарах, изображение которых довольно широко было распространено в польской межвоенной прозе, как правило, легко прочитывается их реальная основа (чувство вины и пр.), или они сопровождаются рефлексией повествователя (а иногда и героя) об их причине и смысле, т. е. таким образом меняется оптика видения.

Так, в «Романе Терезы Геннерт» Омскому перед убийством снится кошмар, связанный с какой-то безнадежной целью, водой, отчаянием. Восстановив детали пережитого кошмара, герой понимает, что это была «реминисценция одной ночи на берегу Черного моря... Но та картина не была страшной, в сравнении с кошмаром она казалась маленькой и невинной...»<sup>93</sup>.

Сон, в основе которого лежит уже совершенное героем, мучительное убийство сына, описывается в «Блендомежских страстях»: «Кот все убежал и вдруг повернулся к Каницкому, принялся расти, становился все больше, тянулся к нему желтыми медвежьими лапами и показывал огромные зубы. Неожиданно, когда кот стал уже размером с Каницкого, он обнял его за шею и сказал человеческим, знакомым голосом: «Па-па! Па-па!»<sup>94</sup>.

Сны, воспринимаемые как процесс раскрепощения подсознания, встречаются и у Зб. Грабовского, А. Рудницкого, в романе воспитания. Достаточно банальный сон повествователя романа «Молчанию леса и твоему молчанию» («Я ощущаю себя как бы в каком-то темном, огромном коридоре с множеством дверей. И мне нужно выбрать одну правильную – «дверь к свету» – как однажды сказал Зых»<sup>95</sup>) подчеркивает неустойчивость психики героя в данный момент, нерешенность многих актуальных для

<sup>92</sup> Карасев Л. В. Метафизика сна // Сон – семиотическое окно. Цит. изд., с. 139.

<sup>93</sup> Natkowska Z. Romany Teresy Hennert. Op. cit., s. 225.

<sup>94</sup> Iwaszkiewicz J. Pasje błędmierskie. Op. cit., s. 266.

<sup>95</sup> Grabowski Zb. Ciszzy... Op. cit., s. 111.

него проблем. Сны об отце в «Крысах», страх героя перед собственным подсознанием («В ужасе я лежу с открытыми глазами. Боюсь уснуть. Боюсь продолжения сна о крысах, которые смотрят на меня знакомыми, обычными, человеческими глазами отца»<sup>96</sup>) подтверждают интерес писателя к фрейдизму. Фрейдистские мотивы, как правило, возникают в романе воспитания в теме сна. (Нередко именно тогда упоминается и само имя ученого<sup>97</sup>) Сны, таким образом, высвечивают, отражают, реконструируют сложные психические процессы.

<sup>96</sup> Rudnicki A. Szczury. Op. cit., s. 80.

<sup>97</sup> В данной работе не ставилась задача «наложения» психологической прозы межвоенного двадцатилетия на картину психоаналитической культуры в Польше тех лет – это должно быть задачей отдельного исследования. Но несколько слов о проникновении психоаналитических идей в Польшу сказать все же следует.

Когда возник психоанализ, Польши на карте Европы не было. И в разных частях польских земель информированность в этом вопросе была разной. Меньше всего эти идеи поначалу распространились в «русской» Польше, больше всего – в «австрийской».

Надо еще учитывать, что последователи психоанализа на польских землях были обычно евреями (постольку, поскольку среди врачей – в силу совершенно конкретных причин – было много евреев). Понятно, что в сочетании с шокирующей стереотипное бытовое сознание методикой психоанализа, сосредоточенной на сексуальных аспектах развития личности, это делало проникновение как идей психоанализа, так и его понятийных категорий в повседневную жизнь, бытовой язык сложным и не очень быстрым.

Все же в девятисотые-десятые годы идеи психоанализа так или иначе постепенно популяризировались, «язык» его хотя бы избирательно занимал свою нишу и сами понятия «бессознательного» осваивались, переживались и осознанно или неосознанно влияли на саму сфокусированность установки восприятия, а значит и рефлексии.

I мировая война прервала этот естественный процесс «узурпации» общественного сознания психоанализом. Но именно в 1914 г. вышла книга Йекельса «Поворотный момент в жизни Наполеона I», представлявшая собой первую попытку применить метод психоанализа к интерпретации исторических событий.

Во второй половине двадцатых годов психоанализ начал играть заметную роль в польской культурной жизни – не только в Кракове и Львове, но и в Варшаве, Лодзи, Познани (польские психоаналитики, кстати, учились в Психоаналитическом институте в Вене и Берлине).

Самым крупным польским психоаналитиком межвоенного двадцатилетия считается Густав Выховский. Он, а также Стефан Бэйли и Станислав Маркус пытались применить психоанализ к интерпретации текстов и историко-культурных явлений. Интересно, что среди немцев и австрийцев Выховский был известен как ученый-психоаналитик, а в Польше – именно как шоки-

Науке сегодня хорошо известно, что именно сон обеспечивает необходимое психическое равновесие человека, давая возможность реализовать невозможное. «Если... желание нереалистично... то... оно ... все равно должно быть осуществлено в той или иной форме /.../ До поры до времени психика выводит из игры нереализованные («блокированные») желания, транслируя их на другой горизонт, где они ждут своего часа. Этот час – смена режима работы психики, т. е. переход от бодрствования к сну, полное выключение сознания, изоляция психики от наплыва окружающей чувственной информации (глаза закрыты, слух снижен, мышцы расслаблены). Именно в этот период блокированные желания реализуются...»<sup>98</sup>.

Очень показателен в этом смысле сон Каницкого в «Блендо-межских страстях», предшествующий убийству сына и предсказывающий то, что в подсознании уже заложено как знание: связь убийства с отношениями с Розой и водой, разрыв с Розой. «Он начал задавать ей какие-то вопросы, но она не отвечала. Она уплывала от него, будто утопленница, лицо ее просвечивало сквозь зеленое водяное сияние...»<sup>99</sup>. На вопрос Розы «А когда придет Хеленка?» – он неожиданно отвечает «Хеленка сейчас заберет Антося» (снится это Каницкому после смерти Хеленки).

Подобную роль играет и сон Омского в «Романе Терезы Геннерт» Налковской, где герой убегает от бывшей невесты, хотя той грозит опасность. Девушка представляется ему чудовищем, он в ужасе прячется. Сон оказывается проекцией реального чувства вины перед брошенной невестой, сознания проявленной грусти,

---

рующий интерпретатор литературных текстов. Текст, по его мнению, мог служить отправной точкой для рефлексии над «душой его автора». Эти идеи поддерживали Виткевич, Налковская, Хороманьский, Гомбрович, Ижиковский. Так, неопубликованная книга С. Виткевича «Грязные души» (1936) имеет подзаголовок: «Психологическое исследование комплекса неполноценности... по методу Фрейда с акцентом на польские проблемы».

В тридцатые годы в Польше сложилась уже среда психоаналитиков (Роман Маркушевич, Юзеф Мирский, Адам Визель, Людвика Карпиньская и др.). В Варшаве читались публичные лекции по психоанализу. Большой интерес к нему проявляли педагоги. В 1934 г. было по-польски издано «Введение в психоанализ» Фрейда.

<sup>98</sup> Розин В. М. Природа сновидений и переживания произведений искусства: опыт гуманитарного и социально-психологического объяснения // Сон – семиотическое окно. Цит. изд., с. 24.

<sup>99</sup> Iwaszkiewicz J. Pasje błędmierskie. Op. cit., s. 112.

заставляющего полковника избегать того, что напоминает ему о постыдном поступке.

В «Нетерпеливых» Налковской герой видит во сне жену мертвой, в то время, как она еще жива (но именно с этого момента события развиваются в ускоренном темпе, словно устремляясь к трагическому финалу, уже свершившемуся в подсознании героя).

Межвоенная проза обращается и к своеобразным пограничным состояниям, также служащим реализации блокированных желаний с обратным отношением между режимами работы психики: основной режим — бодрствование, а побочный — сон (галлюцинации, «сон наяву», переживания произведений искусства, переживание в ходе общения и ряд других ситуаций). Во всех подобных случаях психика совмещает реализацию обычных (реалистических) и блокированных желаний, выстраивает такие события, которые необходимы для реализации обоих типов желаний.

Наиболее ярким примером может служить сцена из «Чужеземки» М. Кунцевич, когда Роза после пережитого недавно возбуждения, под действием лунного света, воспоминаний осуществляет свое страстное желание и достигает в своей игре не только технического, но и некоего высшего совершенства: «Луна всегда обессиливала ее. Она утверждала, что боится ночного неба и что любит этот страх... Мысли смешались. Запумели листья, запумела вода, лунный свет зазвучал как струна «ми». Роза вся обратилась в слух. Звуки света становились все явственней. Она уже улавливала тональность, различала ключи, в висках отчетливо отдавался ритм. Роза стала напевать. Определялись мелодии, оркестровка, пока наконец звуки не слились в Аллегро нон троппо из концерта Брамса D-dur. Месяц назад Роза впервые услышала этот концерт... и он вызвал в ней такой восторг, какого она никогда не испытывала даже от Крейцеровой сонаты. Да, именно концертом Брамса... была эта прекрасная ночь, и ничем другим... Все голоса брамсовского концерта — виолончели, флейты, альты — Роза слышала так же ясно, как шелест листьев за окном, как плеск воды в пруду и стеклянный звон луны. Она выждала, пока не замрет аккорд духовых... — Сегодня или никогда, — шептала Роза. — Не знаю, что это... Луна так действует... Или, может быть, это Казик мне помогает?.. Скрипка потеряла вес и объем, смычок потерял форму, он мелькал над скрипкой в стремительных бросках, как зигзаги молнии, — исчезла преграда между домом и миром; стены, люди, сны и небо, все растворилось в лунной ночи, знание и магия

смешались, там, где простирался хаос, разлилась ласкающая гармония звуков... Мелодия... потеряла разгон, что-то в ней заскрежетало, сфальшивило... Сжав губы, она сделала сверхчеловеческое усилие, ускорила тройные пассажи, вот-вот, казалось, она догонит оркестр. Внезапно ее оглушил взрыв, потемнело в глазах... А лунный оркестр под управлением Брамса продолжал играть. Только в тех местах, где пела скрипка, царила тишина – черная, как подземные воды. Там и тут еще вспыхивал отзвук сольной партии... но тишина все углублялась, все ширилась и гасила последние дрожащие искры. Постепенно умолкали и призрачные инструменты, один за другим растворяясь в пустоте, пока наконец беззвучный хаос не поглотил гармонию»<sup>100</sup>.

По сути, Кунцевич изображает здесь известный в психиатрии феномен подчинения психики возрастающей силе нереализованного желания. Механизм этот лежит в основе и многих «нормальных» поступков человека. В результате именно его – наряду с обычной деятельностью – психика реализует и заблокированные желания, и даже «оправдывает» их перед сознанием.

Другими словами, «при свете сознания» психика вынуждена превращать продукты своей бессознательной деятельности в реальные события. Необходимое условие при этом – придание появляющимся в ней (в результате бессознательной деятельности) структурам смысла внешней реальности. «В сноподобном состоянии психика обладает способностью одновременно реализовать заблокированные желания и воспринимать их как реальные события»<sup>101</sup>, – пишет об этом современный психолог В. Розин.

Мечтают наяву и герои романа воспитания («Поколение Ма-река Свида» А. Струга, «Жизнь Миколая Сребремписаного» Э. Зегадловича). В «Молодости Яся Кунефала» Ст. Пентака отсутствует четкая граница между сном и реальностью, доминирует как бы некое сумеречное, несколько болезненное видение мира.

Подобные – хотя, возможно, и менее очевидно «окрашенные» психоаналитической установкой, чем в «Чужеземке» – случаи пограничного состояния представлены Ивашкевичем в «Березняке», а также в «Барышнях из Волчилов»: «Вспомнилось

<sup>100</sup> Кунцевич М. Чужеземка. Цит. изд., с. 130–132.

<sup>101</sup> Розин В. М. Природа сновидений и переживания произведений искусства: опыт гуманитарного и социально-психологического объяснения // Сон – семиотическое окно. Цит. изд., с. 25.

детство и мать, широкая серебристая река, по которой они плыли. А потом все стало, как во сне. Он целовал мать, хотя знал, что она давно умерла, и с нежностью ощущал в своей руке ее пальцы. Пухлые и ласковые. Серебро реки смешалось со светом, падавшим из окон... Мальвина дважды пропела первую строфу, внезапно оборвала песню и потом долго молчала. Стась решил, что она больше петь не будет. Откинувшись на подушках чуть вбок, он увидел весь мир, который уплывал от него по диагонали, мимо его глаз, наискось, сотканный из серости, прохлады и зелени. Тщетно искал глаза матери; всюду мерещились – как и в тот день, когда впервые шел в школу, – глаза под веками, похожими на лепестки, прищуренные глаза. Нет, у матери не было таких, это были затуманенные глаза Мальвины. Но вдруг порвалась цепь сонных видений...<sup>102</sup>; «Этот послеобеденный сон в самую жаркую пору дня существенно отличался от ночного, который подчас заставлял себя ждать, но уж если приходил, то опускался, как черная завеса, принося полнейшее забвение. Тяжелый и нездоровый дневной сон, собственно, был лишь неглубоким забытьем, которое нередко сопровождалось более напряженной и четкой работой воображения. Только что пережитое переплеталось с мечтами прошлого, которые сбывались в каком-то торжественном озарении. Все эти дневные сны и дремотные видения были исполнены чувственности...»<sup>103</sup>.

«Случай» Ивашкевича особенно интересен, может быть, тем, что его проза очень укорененная в традиции психологического реализма (в частности, русского – Достоевского, Толстого, Чехова, Бунина) здесь как бы «врастает» – очень органично и естественно – в зону непосредственного влияния психоанализа, его языка.

Рефлексия по поводу механизмов сна сменяется элементами потока сознания. Так формируется наполненное личными смыслами переживание внешнего мира: «Приятное тепло, которое разливалось по всему телу, вдруг словно становилось чьим-то ясно ощутимым прикосновением и вскоре превращалось в другое, лежавшее рядом и крепко к нему прижавшееся тело. И еще ему чудилось, будто распахивались все двери, расступались стены, стирались все границы. Его собственное тело превращалось в то чужое, женское, прикидало к нему и отстранялось. Как бы тесно

<sup>102</sup> Ивашкевич Я. Цит. изд., с. 325.

<sup>103</sup> Там же, с. 252.



они ни сливались друг с другом, он ощущал пропасть между собой и этим другим телом и даже не представлял себе, кому оно принадлежало. Не знал, как его назвать, и сон превращался в пытку; он желал хоть что-нибудь знать о нем, но оно всегда ускользало. Лишь однажды он опознал в нем убитого солдата, но не испытал никакого отвращения. Напротив, ему казалось, что от тела исходит какое-то приятное, ласкающее тепло, впрочем, через минуту солдатские лохмотья исчезли, слились с подушкой, которая была под головой, и той, что прикрывала ухо, а он, Виктор, снова составлял одно целое с тем телом, которое лежало рядом с ним, и опять их разделяла непреодолимая пропасть мучительного одиночества. И все вместе: страдание и радость, ощущение удушья и одиночества были лишь разновидностью чувственного возбуждения, порождением нездорового сна<sup>104</sup>.

В рассказе Е. Анджеевского «Конец» (сб. «Неизбежные пути»), в «Блендомежских страстях» Я. Ивашкевича пограничные – между сном и явью или жизнью и смертью – состояния героев с характерными путающимися мыслями, полубредом, обрывками воспоминаний, чувством вины и жалости к себе также, в конечном счете, мотивированы внутренней потребностью обрести понимание экзистенциального смысла той или иной ситуации их внешней жизни и войти в гармонический контакт с собой и миром.

**Символика как реализация психологической концепции.** Человек, познающий себя и мир в переломные моменты истории и собственной судьбы, с неизбежно гипертрофированным в такое время «я», тяготеет к разрушению прошлых мифов и максимальному, как ему представляется, обнажению смыслов познаваемого.

Возможно, поэтому в период межвоенного двадцатилетия существенно меняется в польской психологической прозе характер метафоры и символов – падающая на них смысловая нагрузка.

Метафора и символ оказываются самой емкой и содержательной микромоделью личного видения. Здесь, может быть, не лишним будет вспомнить слова О. Мандельштама о конструктивной роли метафоры: «Только через метафору раскрывается материя, ибо нет бытия вне сравнения, ибо само бытие есть сравнение»<sup>105</sup>. Хотя имеется в виду прежде всего поэтическая метафора, это опре-

<sup>104</sup> Там же, с. 252–253.

<sup>105</sup> Мандельштам О. Разговор с Данте. 1976, с. 83.

деление безусловно касается общего механизма, с помощью которого действует психология видения, создавая свою модель.

Символ же, если воспользоваться формулировкой С. Аверинцева, «осуществляет себя как динамическая тенденция: он не дан, а задан»<sup>106</sup>. Смысл его выявляется через цепочки дальнейших «смысловых сцеплений»<sup>107</sup>. С их же помощью идет упорядочение хаоса переживаний.

Нередко метафора перерастает в символ — благодаря содержащейся в ней сгущенности обобщения, установке автора или общего контекста времени, аллюзиям, без труда «вычитываемым» современным читателем, в соответствии с заданностью ассоциативного хода.

Символ и метафора в межвоенной психологической прозе очень часто присутствуют уже в самом *заглавии*.

Психологически это оказывается быстродействующим способом создания определенной установки: сознание как бы получает «ключ» к выстраиванию удовлетворяющей его картины мира. А «ключ» к тому же еще и — языковую матрицу определенного типа «сценария».

Это в первую очередь касается военной прозы («Арка» Ю. Кадена-Бандровского, «Могила неизвестного солдата», «Поколение Марека Свида», «Ключ от пропасти», «Желтый крест» А. Струга, «Молодость, любовь, авантюра» П. Хойновского, «Вкус мира» Т. Кудлинского, «Границы мира» К. Вежиньского) и прозы «поколения-1910» («Исповедь» Ю. Мортон, «Общая комната» Зб. Униловского, «Крысы» А. Рудницкого, «Трагическое поколение» М. Рут-Бучковского).

В заглавии может быть дана и основная для произведения психологическая ситуация, которая, таким образом, возводится в ранг символа и типологии человеческих судеб: «Нелюбимая» А. Рудницкого, «Чужеземка» М. Кунцевич, «Ревность и медицина» М. Хороманьского, «Бегство из темноты» И. Кшивицкой.

Кроме того, некая психологическая концепция присущего природе человека конфликта в виде символа также может быть дана уже в заглавии: «Заговор мужчин» Я. Ивапкевича (заданный изначально антагонизм мужской и женской психологии, интерес к женской позиции в этой ситуации); «Победоносное

<sup>106</sup> Аверинцев С. С. Символ // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987, с. 378.

<sup>107</sup> Там же.

одиночество» И. Кшивицкой (та же ситуация, с подчеркнута феминистским взглядом на возможности женщины); романы З. Налковской «Недобрая любовь» (любовь-фатум, рушащий человеческие судьбы); «Нетерпеливые» (фатум, тяготеющий над человеком), «Граница» (нравственный порог); «Ненасыщение» Виткевича (антагонизм полов, взаимное уничтожение партнеров); «Молчанию леса и твоему молчанию» З. Грабовского, «Покой сердца» Е. Анджеевского (внутренний покой, необходимый для душевной нормы человека).

В прозе о детях и подростках распространены названия, метафорически обозначающие те или иные этапы взросления: «Мыс Доброй Надежды» и «Рубикон» З. Новаковского; «Первая кровь» («Горький расцвет») И. Кшивицкой или «Рождение» Э. Шемпильской.

Следует отметить и такие любопытные пространственные метафоры, заключенные в заглавиях, как «Путешествие по неведомой стране» А. Грушецкой (где неведомой страной оказывается сознание другого человека, с которым героиня связывает слишком большие надежды) и «Портрет отца в четырех картинах» А. Тарна (где ситуация проживается героем дважды, меняется лишь «соотношение сторон в этом удивительном треугольнике с отцом в основании...»<sup>108</sup>).

Нередко метафора или символ заглавия развернута в предложении (По словам Яковской, это было характерно еще для натурализма и Молодой Польши): «Луна восходит» Я. Ивашкевича, «Не было нас, был лес...» /1926/ В. Пежиньского /1877–1930/, «Где ты, дружище?!» Е. Завейского; иногда она содержит определенную сентенцию: «Женщина ищет себя» И. Кшивицкой, «Жизнь длится четыре дня» Ст. Отвиновского.

«Маньяком метафоры» называли Ю. Кадена-Бандровского, часто использовавшего в своей прозе абстрактные, достаточно искусственные сравнения.

Но совершенно уникальным явлением в польской межвоенной прозе (и, как это стало очевидно с большим запозданием, в мировой прозе) оказывается феномен «реализации» — «осуществления на самом деле» — метафоры в творчестве Б. Шульца. В основе его лежит сложный сплав изощренного художнического видения, ассимилировавшего все известные на тот момент живо-

<sup>108</sup> Tarn A. Obraz ojca w czterech ramach. W., 1934, s. 111.

писные языки, вечного присутствия в человеке его детства – (детского видения, детского воображения) и психологии изгоя с ее защитными реакциями, которая в случае Шульца формировалась совершенно объективными историческими условиями (клеямом еврейства, лежавшего на нем в пору усилившегося антисемитизма, замкнутостью местечка, провинции, где он жил и откуда не сумел вырваться). (В этом плане цепочка Кафка – Шульц – Шагал – оказывается не просто ассоциативным типологическим рядом в культуре XX века, но и определенной психологической и культурологической задачей, ждущей своего решения.)

Чаще всего реализация сценария метафоры происходит у Шульца постепенно и как бы лишь в сознании: «Когда отец штудировал большие орнитологические атласы и листал цветные таблицы, казалось, из них и вылетали пернатые мороки, наполняя жилье цветным порханием, лоскутами пурпура, ключьями лазури, медной зелени и серебра. В пору кормежки они сотворяли на полу цветную шевелящуюся грядку, живой ковер... Мне особенно запомнился кондор...»<sup>109</sup>. И – как бы в доказательство реальности происходящего – гротескно-бытовая деталь: «Примечательно, что кондор пользовался тем же, что и отец, ночным сосудом»<sup>110</sup>. Рассказ «Тараканы» заканчивается кафкианским превращением отца в насекомое, но происходит оно как следствие, с одной стороны, совершенно реалистического и будничного истребления тараканов, наводнивших дом, с другой – соприкосновения с некой иной реальностью: «Мой отец уже тогда утратил защитную реакцию, какая упасает людей здоровых от пристрастия к омерзительному. Нет, чтобы противостоять влечению страшной силы пагубных чар – отец мой, отданный на произвол безумия, все более в них вовлекался... Отец шевелился сложным многочленистым движением странного ритуала, в котором я с ужасом узнал подражание тараканьей повадке»<sup>111</sup>.

Эти микросюжеты, связывающие сцены, и сами рассказы воедино, как бы постоянно «раскрашивают» серую однообразную провинциальную действительность, позволяют вырваться из нее. С окончанием каждого такого сюжета действительность возвращается

<sup>109</sup> Шульц Б. Коричные лавки. Санатория под клепсидрой. Цит. изд., с. 24.

<sup>110</sup> Там же.

<sup>111</sup> Там же, с. 72.

ся в свое обычное состояние: «Комнатные обои, еще недавно блаженно безмятежные и доступные многоцветным полетам крылатой оравы, опять замкнулись в себе и сгустились путаясь в монотонности горьких монологов»<sup>112</sup>; «Случилось это в пору серых дней, наступивших после великолепного многоцветья гениальной эпохи моего отца»<sup>113</sup>.

Особенно часто у Шульца подобный прием строится на метаморфозах пространства, впрочем, вплотную связанных с временными превращениями (подобное явление, но лишь в качестве эпизода, встречается в «Одержимом пилигриме» А. Стерна, где лестничная клетка под влиянием чувств любовников оказывается вдруг лесным оврагом, наполненным шумом листвы и пением птиц): «С некоей минуты мы оказываемся во времени нелегальном, в бесконтрольной ночи со всеми ее ночными штучками и фанабериями... Во время наших бесед шум леса, насыщенный свежим жасмином, проходит через комнату целыми верстами ландшафтов»<sup>114</sup>; в том же рассказе («Весна») повествователь, войдя в холл незнакомого дома, ощущает и почти видит «сквозь» стены чужое прошлое: «Затем обои гасли, уходили в тень, и напряженная их задумчивость... высвобождалась,.. загрезив слепым бредом ароматов, точь-в-точь старые гербарии, по высохшим прериям которых проносятся стайки колибри и стада бизонов... Поразительно, насколько старые эти интерьеры неспособны найти покой взбудораженному своему темному прошлому... Разве тут не были вынуждены умерять из ночи в ночь чрезмерные возбуждения, нахлынувшие пароксизмы горячки...»<sup>115</sup>.

Часто реальность, представлявшаяся «исходной», оказывается мнимой, иллюзорной, а сноподобное видение — истинным настоящим: «Меж тем как мы беседуем, иллюзия, что мы в комнате, слабеет, мы на самом деле — в лесу...»<sup>116</sup>.

Таким образом, по словам польского исследователя В. П. Шиманьского<sup>117</sup>, проза Шульца представляет собой мир целиком метафорической действительности, где реальность по отношению к метафоре носит скорее служебный характер.

<sup>112</sup> Там же, с. 26.

<sup>113</sup> Там же, с. 70.

<sup>114</sup> Там же, с. 156-157.

<sup>115</sup> Там же, с. 153.

<sup>116</sup> Там же, с. 156.

<sup>117</sup> Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. W., 1974, s. 601.

Концепция непознаваемости мира вещей и людей традиционными способами, которой придерживался Шульц, сближает его с взглядами польского символизма на то, что задача литературы состоит в том, чтобы лишь дать эквиваленты непознаваемого вещественного мира.

С проблемами действительности, возможностью ее познания и интерпретации, а значит, и в первую очередь, с проблемой творчества переплетается у Шульца идея *Книги* – одна из основополагающих у него. Книга всегда говорит о некоей лучшей реальности, тесно связанной со Словом, мифической верой в него. Хотя истина в то же самое время заключена как раз в невысказанном слове: «лишь за границами слова начинается то, что в весне необъятно и невыразимо... Только за нашими словами, куда сила нашей магии уже не достигает, шумит темная эта, неохватная стихия. Слово распадается тут на элементы и самораспускается, возвращается в этимологию, снова уходит в глубину, в темный свой корень»<sup>118</sup>.

Творчество противостоит действительности – убогой, серой, заполненной человеческим одиночеством и однозначными словами: «Случилось это в пору серых дней, наступивших после великолепного многоцветья гениальной эпохи моего отца. Это были долгие, тягостные недели депрессии, недели без воскресений и праздников под замкнувшимся небом и в обнищавшем пейзаже»<sup>119</sup>. Лишь поэзия, создающая новые их соединения, возвращает миру его краски.

Вызывая определенные ассоциации, на которые рассчитывает писатель, символы порождают те «смысловые сцепления», которые выводят «образ за собственные пределы» и, по словам С. Аверинцева, указывают «на присутствие некоего смысла, нераздельно слитого с образом, но ему не тождественного»<sup>120</sup>.

Если говорить о прозе польского межвоенного двадцатилетия, такая функция символики особенно очевидна в «Ревности и медицине», «Скандале в Веселых Болотицах» М. Хороманьского и «Ненасыщении» Ст. И. Виткевича. Психологически «установочную» роль играют у них говорящие или символические *имена*.

<sup>118</sup> Шульц Б. Коричные лавки. Санатория под клепсидрой. Цит. изд., с. 127–128.

<sup>119</sup> Там же, с. 70.

<sup>120</sup> Аверинцев С. С. Символ. Цит. изд., с. 378.

Интересный, хотя, быть может, и излишне усложненный анализ имен и фамилий в романах Хороманьского проводит современный польский исследователь А. Конковский. Так, фамилию Widmaг он связывает со словом «widmo» («призрак»), что действительно отвечает состоянию героя, мучимого подозрениями, почти галлюцинациями. Слог «maг», по мнению А. Конковского, связан с «огорчением» («zmartwienie»). Добавим, что легко найти здесь связь и со словом «maга» («сонное видение»). Кроме того, в фамилии ревнивого мужа Конковский обнаруживает и «символ фрейдизма» — «Id» (инстинкт действительно целиком овладевает персонажем). Любовник жены носит фамилию Tamten, то есть «другой». Фамилия шпионащего за неверной женой Видмара портного — Gold («золото») — очевидно, должна символизировать жадность портного. С другой стороны, правда, которую он может открыть Видмару — «на вес золота». «Вершина» любовного треугольника — Ребека. Ее загадочность, неуловимость отражена в слоге «Re» (ребус), лживость и неверность — в ассоциации с библейским сюжетом об Исааке, обманутом красавицей женой. Персонаж «Скандала в Веселых Болотицах», Rozstajllo в соответствии со значением своей фамилии (от «rozstawać się» — «расставаться»), расстается с рано умершей Агнешкой.

Имя и фамилия героя «Ненасыщения» Виткевича — Genezur Кареп — связано с французским «едва подаю голос», «едва дышу» («je ne zipe qu'à peine»).

В «Пире графини Котлубай» Гомбровича фамилия графини ассоциируется со словами «kocioł» («котел») и «dłubać» («ковырять»), съеденный Болек носит фамилию Kalafior («цветная капуста»), девичья фамилия повествователя — своеобразного двойника Болека — Dróbek (от «drób» — «домашняя птица»). Таким образом, гротескная ономастика рассказа символизирует родительский канибализм: котел поглощает съедобное — птицу и капусту. В «Фердыдурке» «современная» семья носит фамилию Młodzjak — от «młodziak» («юнец», «молокосос»).

В свою очередь, в «Чужеземке» можно встретить и другой род значимости имени. Имя героини Кунцевич — Роза — обрекает девочку на еще большую чуждость, чем объективно складывается ее судьба (случай в парке, где ее принимают за еврейку, как будто бы единственный, непосредственно связанный с этим «неудачным» именем — лишь метафора всей ее жизни, метафора самоощущения, психологический синоним заглавия). Имя же

«безусловно польское», данное ей ненавистной тетушкой, забравшей ее в Варшаву, — Эвелина — навсегда остается для героини символом насилия над ее судьбой.

В сущности, этим романом Кунцевич пыталась совершить прорыв в во многом табуированную для общепринятого сознания зону психологической свободы: человек — нечто большее, чем его национальная принадлежность, чем узко понятый патриотизм и пр. Он должен быть свободен в выборе своей экологической ниши. И очень симптоматично — в исторической перспективе — именно в польской литературе и именно в период между двумя мировыми войнами возникла необходимость пусть в одиночной, но все же рефлексии над этим. Проблемы эти как частотные варианты человеческих судеб встанут как реальность после II мировой войны и всех ее последствий для Польши и поляков.

Расширяется в прозе межвоенного периода и сфера *цветовой символики*. Это связано и с общими переменами в культуре восприятия и переживания цветовой условности в живописи, и с необычайно расприрившимся опытом вербальной передачи цветowych ощущений в поэзии, но, главное, с более общей причиной — повышенным вниманием к месту зрительных образов и ощущений в психике современного человека. Развитие кинематографа и преддверие эры телевидения постепенно делало очевидным тот факт, что зрительное восприятие — во-первых, самая быстрая и самая экономная форма получения информации, а, во-вторых, что основной объем информации человек получает через зрение. Перед прозой, пользующейся своими средствами в передаче зрительных впечатлений, в реальном историческом «присутствии» как живописи и кинематографа, так и в непосредственном языковом взаимодействии с поэзией, вставала своя задача.

Наиболее ярким образцом переживания цвета как символа — т. е. развернутого образа, «вытягивающего» из подсознания цепочку других образов или отношений, о которых без этого трудно было догадаться, оказалась проза М. Хороманьского и Б. Шульца. Оба писателя использовали два различных, хотя и достаточно традиционных варианта внутреннего сюжета существования и значимости цвета.

В «Коричных лавках» Шульца серый цвет повседневности противопоставлен всему разнообразию красок, привносимых в нее поэзией: «Снова со всех сторон обложила нас печальная серость города, зацветавшая в окнах темным лишаем рассветов,



паразитирующим грибом сумерек, разраставшимся в густой мех долгих зимних ночей»<sup>121</sup>.

В связи с творчеством этого писателя, очевидно, следует говорить об особом синкретизме – родственном детскому восприятию, которое легко связывает между собой разнородные явления. Но связь впечатлений, которые детское сознание принимает за «связь вещей», здесь – что принципиально важно – оказывается глубинной и естественной связью понятий-слов.

В творчестве Хороманьского отдельные цвета выражают психическое состояние героев.

Так, с помощью красного, желтого, черного цветов, переживаемых героями в соответствии с их индивидуальностью и конкретным психологическим состоянием, писатель многократно усиливает напряжение, создаваемое ситуацией любовного треугольника.

Черный связан со смертью (линия Гольда), сферой инстинкта (охваченный ревностью Видмар кружит по улице, которую словно бы покрывает черная вуаль). Желтый цвет, томительно доминирующий в романе – цвет ревности. Красный – цвет страсти, преступления, планируемого Видмаром.

Как гротескный символ использует цвет Гомбрович в «Приключениях». Герой-повествователь – внутри розов и незащищен, как ребенок, Белый негр же наоборот, черен и небезопасен.

\* \* \*

Традиционно пейзаж использовался в польской литературе либо как пространство жизни человека, либо для передачи, усиления (часто через прием контраста) душевных состояний человека, влияния на них – переживания себя в отношении к природе, через природу. Именно в этой роли он выступает в творчестве Я. Ивашкевича.

В его поздних межвоенных рассказах роль элементов пейзажа практически лишена изначальной заданности философской подоплеки, естественно соотносясь лишь с психологической ситуацией и только на уровне уже читательского восприятия поднимаясь к переживаниям экзистенциальных смыслов бытия.

Так, лес и березняк («Березняк») объединяют героев – и реально, в пространстве, и через их сознания. Деревья, специфический свет между ними связывают воедино жизнь и смерть – точ-

<sup>121</sup> Шульц Б. Коричные лавки. Санатория под клеписдрой. Цит. изд., с. 26.

ки бытия, с которыми непосредственно соприкасаются здесь герои: «В этот июньский вечер не было в березняке ни смерти, ни смутения, но жизнь...»<sup>122</sup>; Стась «лежал, как бревно, выброшенное течением на берег реки; был одной из высохших веток, которые всегда замечал на елях и соснах»<sup>123</sup>; «Сосны и... липы существовали отдельно, вкрапленные несколько несуразно в поток его переживаний и мыслей»<sup>124</sup>; Стась «снял руку с березы и прикоснулся к существу, которое очутилось воле него; ощутил такую же шероховатость и гладкость, как и у березовой коры»<sup>125</sup>.

В целом же вполне традиционный для польской прозы «защипающий» душу пейзаж олицетворяет здесь недолговечность, преходящесть, нестабильность жизни — ощущение, явившееся во многом следствием опыта войны: «Это всего лишь майский дождичек»<sup>126</sup>; «установившаяся к полудню ясная погода не обещала продержаться долго»<sup>127</sup>; «Снова лило и снова распогодилось»<sup>128</sup>; «дни ненастные, затем погожие»<sup>129</sup>, т. е. словесная сгущенность в описании как бы должна психологически противостоять ощущению неустойчивости, становясь защитой сознания от небытия. Важнейший в композиции «Солнца в кухне» элемент пейзажа — море — играет столь же важную роль. Море пугает героиню, но она постоянно вынуждена смотреть на него из окна, постепенно адаптируясь к его мрачным краскам. Для Игнаси оно становится и знаком расставания с Торбенем (сцена в копенгагенском порту), и память о нем («теперь, когда где-то там, за этим морем находился Торбен...»<sup>130</sup>), это трагическая любовь и неожиданно совершенное убийство. С морем связана гибель малыша Кая (для которого любовь к брату и интерес к загадочной Польше, где родилась его любимая фрекен Ивне, в свою очередь, тоже соотносятся с морем).

В структурной же роли пейзажа в более ранней «Луне...» реализуется как раз философская концептуальная идея, лежащая

<sup>122</sup> *Ивашкевич Я.* Цит. изд., с. 304.

<sup>123</sup> Там же, с. 321.

<sup>124</sup> Там же.

<sup>125</sup> Там же, с. 298.

<sup>126</sup> Там же, с. 272.

<sup>127</sup> Там же, с. 175.

<sup>128</sup> Там же, с. 276.

<sup>129</sup> Там же, с. 298.

<sup>130</sup> Там же, с. 357.

в основе произведения: по словам Р. Пшибыльского, вся повесть — о борьбе Антония за то, чтобы луна не вызывала в нем космического страха.

Луна оказывается безмолвным свидетелем происходящего: споров, любви, самоубийств, страдания. Такова ее роль в романтической традиции, где остро переживался контраст между равнодушным природой и драматизмом человеческого мира.

Вопреки стереотипам романтизма, кузен Ежи (возможно, вслед за Ницше, «стоящим» за ним), оказывающий сильное воздействие на психологию главного героя, не связывает с луной никакого символического содержания.

Для Антония же луна олицетворяет незавершенный поиск пути («... жизни,.. которая казалась... такой же нереальной и невещественной, как мягкое сияние луны, застилаемой лавиной облаков<sup>131</sup>), она связана с попыткой найти опору в религии («бледный диск облатки белел в серповидной чаше, как выплывающая из туч луна. Эта луна, разрастаясь, заполонила воображение Антония. «Это бог,» — подумал он и закрыл глаза...»<sup>132</sup>).

Метафизический страх, пробуждаемый луной, исчезает после опыта соприкосновения со смертью и возрождением, позволившего герою найти место в ритме природы и жизни. Таким образом, отношение героя к луне точно соответствует основной теме романа — своеобразному «расчету» с модернизмом.

«Модернистские коды» были для Ивашкевича его бытовой и культурной повседневностью, и в ней — на ее фоне — уживались (сосуществовали) с кодами классического реализма в русской традиции, т. е. в традиции языкового кода русского реализма, символизма, декаданса.

Как отмечает Пшибыльский, высокий уровень польской межвоенной литературе обеспечил «не отказ от модернизма, а его реинтерпретация. То, что поражает нас сегодня в творчестве Ивашкевича — духовное беспокойство его героев — уходит корнями именно в модернистскую метафизику»<sup>133 134</sup>.

<sup>131</sup> Там же, с. 59.

<sup>132</sup> Там же, с. 44.

<sup>133</sup> *Przybylski R. Eros i Tanatos. Op. cit., s. 125.*

<sup>134</sup> К этому стоит, может быть, добавить, что «модернистские коды» были для Ивашкевича культурной повседневностью, и в ней — на ее фоне — уживались — или сосуществовали — в его личном писательском опыте, отрицая друг друга, дополняя, приобретая в таком индивидуальном симби-

С метафизическим беспокойством связана луна и у С. Флюковского – запах луны в одноименном рассказе (сб. «Идет дождь») оказывается «ароматом» таинственных, подсознательных страхов и стремлений. Природа – луна («Запах луны»), демоническое животное («Убить лису»), ливень-потоп («Письма к матери») – связана здесь, с одной стороны, с врожденной потребностью человека в фантастическом, с другой, со страхом перед проявлениями иррациональных сил – в том числе, и действующих внутри человека – и перед собой самим.

В связи с этим следует отметить и специфическое использование пейзажной символики Молодой Польши В. Шульцем. Так, осень – «любимое» время года модернистов (достаточно вспомнить «Осенний дождь» и «Письмо из осени» Л. Стаффа, «Осенние аккорды» Я. Каспровича, «Осенние туманы» В. Ролич-Лидера, «Осенью» Л. Рыделя, «Осенней ночью» и «Осенью» К. Завистовской). В поэтике Шульца это время года и даже его неизменные, ассоциирующиеся с беспокойством и тревогой атрибуты – вороны и ветер – уже не являются символами поражения, несчастья, зла, смерти, но создают цветной, блестящий, оживленный мир, подчиненный определенным обрядам. Это синоним многоцветия, многовариантности бытия и сознания: «Глубины большого магазина ото дня ко дню помрачались и богатели запасами сукон, шевитов, бархатов и драпов. На темных полках... давала стократный процент темная отстоявшаяся разноцветность вещей, приумножался и копился могучий капитал осени»<sup>135</sup>; «Осень эта – большой бродячий театр, лгущий поэзией, огромная цветная луковица, слушающаяся с каждым слоем все новой панорамой»<sup>136</sup>. Эта реинтерпретированная символика необычайно важна для Шульца, погло-

---

озе – установки, восприятия, традиции – новое качество – с кодами реализма, язык которого для него был отчасти «первым» (причем, кроме польского его варианта, в его русской традиции, усвоенной им еще в киевской гимназии).

Пример Ивашкевича – по своему механизму – очень характерен для польской литературы межвоенного двадцатилетия. Чисто биографически все ее писатели, сформировавшиеся до 1918 г., жили в разных частях Польши и находились под тем или иным преимущественным культурным влиянием не только своей, но и чужой культурной традиции.

Рассмотреть в специальной работе эти психологические и художественные «стыки» было бы очень важно.

<sup>135</sup> Шульц В. Коричные лавки. Санатория под клепсидрой. Цит. изд., с. 80.

<sup>136</sup> Там же, с. 180.

ценного миром материи – как правило, природы, максимально насыщенной почти барочной витальностью.

\* \* \*

Весьма необычную символику – те *части тела*, которые в литературной традиции до сих пор символами как раз не являлись (не сердце, например, а икры, палец, нос, щеку, рожу) – использует В. Гомбрович. Именно они оказываются «индикаторами отношений» между героями.

Тело у Гомбровича представляет собой некую, плохо отрегулированную систему, на которую и проецируются социально-психологические явления («Воистину, в духовном мире вершится перманентное насилие, мы не самостоятельны, мы только функция других людей, мы обязаны быть такими, какими нас видят...»<sup>137</sup>): «И потом, почудилось мне в полусне, но уже по пробуждении, что тело мое не единообразно, что некоторые его части еще ребячьи и моя голова язвит и издевается над коленкой, а коленка над головой, что палец измывает над сердцем, сердце – над мозгом, нос – над глазом, глаз потешается и гогочет над носом, – и все эти части дико набрасываются друг на друга в атмосфере всеохватного и трогательного всеиздевательства»<sup>138</sup>.

«Части тела, – пишет об этом М. Гловиньский – имеют здесь символический характер, указывают на явления более общие... Анатомические категории становятся гротескными символами, подсказывающими определенное содержание, но одновременно избегающими всякой возвышенности, пафоса или пустой риторики»<sup>139</sup>. Здесь М. Гловиньский проводит параллель с Рабле. Но семантически эта параллель имеет обратный знак. Тело в прозе Гомбровича становится источником комплексов – переживания дискомфорта, отъединенности от мира и его радостей, преградой на пути к себе самому.

Практически в каждом из рассказов Гомбровича читатель встречается с такого рода гротескным знаком – символом состояния героя, его проблемы, стоящей перед ним преградой: розовые ногти адвоката («Плясун адвоката Крайковского»), шея умершего от сердечного приступа человека, на которой нет и не может быть

<sup>137</sup> Гомбрович В. Фердыурка. Цит. изд., с. 77.

<sup>138</sup> Там же, с. 73.

<sup>139</sup> Głowiński M. «Ferdydurke» Witolda Gombrowicza. W., 1991, с. 74.

следов несовершенного убийства («Преднамеренное убийство»), «аристократические» ножка<sup>140</sup>, ухо, шейка графини и ее избранных гостей («Пиршество у графини Котлубай»), грязные ноги или похожие на рыльца рты матросов («На бригае «Бэнбери»), «непорочные» локоток, ручки, ножки Алисии («Непорочность»), толстые икры кухарок и маленькие ножки жены героя («На черной лестнице») и пр.

По мнению В. Болецкого, эти «низменные» символы занимают в тексте Гомбровича амбивалентное положение. Они по своей природе – в реальности жизни – как бы неважны, инфантильны, но одновременно несут серьезное философское содержание. «С одной стороны, неизвестно точно, что они означают, с другой – ясно, что вокруг них строится серьезная мировоззренческая система»<sup>141</sup>.

Таким образом, «попочка» становится символом вечного инфантилизма, своеобразным «фирменным знаком» незрелости, которую не может изжить рефлекслирующее сознание: «Мне хотелось крикнуть, что я не школьник, что произошла ошибка, я было ринулся удирать, но где-то сзади что-то схватило меня будто клещами и пригвоздило к месту – детская, инфантильная попочка меня схватила»<sup>142</sup>, «От попочки же вообще нельзя удрать»<sup>143</sup>. «Коленка» олицетворяет навязчивую спортивную современность: «Ноги, – разжигал он современностью, – ноги, знаю я вас, знаю я ваш спорт, обычай нового американизированного поколения, вы предпочитаете ноги рукам, для вас ноги самое важное, коленки!»<sup>144</sup> «Рожа» оказывается неким универсальным символом отношений между людьми, неизбежно навязываемой человеку маской, игрой, условностью – образом, вызывающим отвращение.

Так же символично и *пространство* романа «Фердыдурка». Каждый его тип (дом, усадьба, школа) отражает те человеческие ситуации, в которых особенно интенсивно реализуется властвующая над человеческой личностью форма.

<sup>140</sup> Характерны слова С. И. Виткевича, касающиеся творчества Шульца: «Средством угнетения мужчины у него оказывается женская нога, самая опасная... часть женского тела» (Виткевич Ст. И. о Шульце // Иностранная литература. 1996, № 8, с. 168).

<sup>141</sup> *Bolecki W. Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Op. cit., s. 108–109.*

<sup>142</sup> *Гомбрович В. Фердыдурка. Цит. изд., с. 82.*

<sup>143</sup> Там же, с. 211.

<sup>144</sup> Там же, с. 128.

**Проблемы повествования и психологическая установка.** Текст прозаического произведения – т. е. изображение тех или иных событий во времени и пространстве, самый способ их описания или изображения, речевые приемы характеристики героев – так или иначе «выстраивается» позицией и особенностями видения автора, т. е. «точкой зрения» (или установкой), с которой ведется повествование.

Для повествования, таким образом, всегда принципиально важно соотношение автора и повествователя, т. е. характер авторской оценки, в конечном счете, «навязывающий» характер переживания.

В литературе, по словам Л. Я. Гинзбург, читатель всегда имеет дело с «двойной аксиологией – с ценностями автора и соответственно с его заложенными в произведение оценками, и с теми ценностями, носителями которых, по воле автора, являются его герои /.../ Ценности, управляющие поведением персонажей, могут прямо – иногда дидактически прямо – совпадать с ценностями автора; могут и /.../ им противостоять»<sup>145</sup>.

В этой постоянной формуле механизма повествования переменным оказывается соотношение внутри «двойной аксиологии»: по своей природе оно исторично и психологично.

На характер повествования в момент его рождения влияет социальная, идеологическая, национальная позиция автора (или повествователя), влияет и литературное направление или школа, к которой он принадлежит, наконец, психологическая сверхзадача каждого времени – переживание человеком меры своей человечности.

Сразу после Первой мировой войны в европейских литературах наиболее характерным явлением в прозе (и наиболее популярной темой критики) стало своего рода освобождение героя из-под власти автора, т. е. полемика с моделью повествования, сложившейся в XIX в.<sup>146</sup>

Польский исследователь В. Болецкий<sup>147</sup> считает, что подобная тенденция была характерна и для Польши межвоенного двадцатилетия (хотя здесь она имела свои особенности) и называет ее «одной из наиболее важных».

<sup>145</sup> Гинзбург Л. О литературном герое. Цит. изд., с. 217.

<sup>146</sup> Raimond M. La crise du roman. Paris. 1966, p. 467–479.

<sup>147</sup> Bolecki W. Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Op. cit., s. 181.

Впрочем, новые отношения между автором и героем в польской прозе были заявлены еще К. Ижиковским в «Химере» (XIX глава – «Трио автора»): здесь прямо декларировалось, что автор более не идентифицирует себя с повествователем.

Интересно, что антипатия к характерному для модернизма подчеркнуто личностному, исповедальному повествованию – т. е. некоей «надмирности» автора по отношению к внешнему миру – возникла уже в период Молодой Польши.

В начале межвоенного двадцатилетия восприятие такого повествования как антироманного (антилитературного) было уже широко распространено. Этот прием теперь преодолевался «как пережиток модернизма»<sup>148</sup> – считалось даже, что повествование от первого лица свидетельствует о непрофессионализме.

Ситуация, отраженная в критических выступлениях конца тридцатых годов (1937–1938) – К. Выки и Ч. Милоша по поводу «Химеры» К. Ижиковского и «Гнилушек» Берента – показательна, в частности, как пример смены, и расширения, психологической установки литературного сознания – когда, во-первых, накапливается потребность человека в объективности изображенных событий и, во-вторых, возникает необходимость в опоре самооощущения. Происходит самоустранение всезнающего автора и одновременно растет необходимость в самостоятельном – в диалоге – изображении «духовного портрета автора»<sup>149</sup>.

К. Выка противопоставляет «Химеру» и «Гнилушки» с точки зрения различной мировоззренческой функции повествования в этих романах.

Для современной этому исследователю критики «Гнилушки» были примером одного из первых «новых» польских романов двадцатого века (в том смысле, что использованный там тип повествования – персональное и нейтральное – позволило порвать с моделью тенденциозного романа со всезнающим повествователем, а также объективизировать изображение героев, которые характеризуются не опосредованно – через повествователя, а непосредственно – через монолог и диалог).

Ошибка Берента, с точки зрения Выки, состояла в его отказе от этической дистанции между автором и героями, следствием чего явилась нравственная солидарность (идентификация) автора

<sup>148</sup> Ibidem, s. 183.

<sup>149</sup> Ibidem, s. 184.



с позициями героев. Таким образом, форма нейтрального повествования, скрывающая автора за героями и выдвигающая на первый план их собственные голоса, представлялась критику неверной именно с этической точки зрения.

Основное же достоинство «Химеры» – по мнению Выки – состояло как раз во всестороннем, аналитическом авторском контроле за высказываниями героев. Из этого можно заключить, что в аксиологической системе Выки существовала в тот период оппозиция между персонально-нейтральным повествованием, избегающим вторжения в романский статус героя, – и «авторским повествованием», характеризующимся, в основном, интеллектуальным доминированием автора над изображаемым миром, а главное – над системами ценностей отдельных героев.

Выка отрицал концепцию персонально-нейтрального повествования (типа повествования Франсуа Мориака) по этическим соображениям: он считал, что обязанность автора – ввести в произведение мировоззренческую иерархию и сделать открытой для читателя собственную позицию по отношению к представленным в тексте различным точкам зрения.

Ч. Милош также считал опасным исчезновение автора из романа. Показательно, что «Нетерпеливых» З. Налковской он критиковал именно за дистанцию между автором и героями, которую тогда совсем молодой еще писатель посчитал признаком некоего «естествоиспытательского» равнодушия и отсутствия живого интереса к человеческому миру. (Интересно, что спустя десятилетия, в книге «Пес у дороги» Милош возвращается к оценке «настоящего романа»: он должен «интриговать, захватывать, трогать»).

По его мнению, прозе необходима оценивающая авторская позиция, четко обозначенное мировоззрение. Кроме того, поскольку общее знание литературы о человеке оказывается все-таки слишком фрагментарным, проза должна стремиться к созданию целостного портрета литературного героя.

Другими словами, персоналистская критика требовала как авторской оценки героя, так и целостности в изображении человека. Центральной категорией такой картины мира должен был бы быть человек, не поддающийся каким-либо механистическим, монистическим, биологическим интерпретациям.

Следует, впрочем, заметить, что и другие – далекие от идей персонализма – критики также указывали на отсутствие четкой

авторской позиции, на избыток биологизма в ущерб нравственному стержню героя, на «текучесть» личности как на один из основных недостатков современной им прозы.

В этой психологической ситуации совершенно естественным представляется успех в начале тридцатых годов «Ночей и дней» М. Домбровской, романа, на новом витке исторической спирали – во имя новых задач – возвращающий читателя к традиционному типу повествования. «Позитивная реакция критики на «Ночи и дни» опосредованно свидетельствовала о том, что критики ждали теперь от прозы изображения четких позиций героев по отношению к мировоззренческим проблемам...»<sup>150</sup>.

Таким образом, основным критерием оценки польской психологической прозы становится в межвоенное двадцатилетие категория человечности, «вычитываемая» из произведения, а полемика с повествовательной моделью XIX века и резкий откат от модернистской модели авторского «я», о которых писал В. Болецкий, были в действительности только одной из тенденций времени.

Реальная картина выглядела сложнее. Психологическая проза, формируя необходимую ей установку на человечность как главный критерий значимости меры художественности, использовала на самом деле разные способы построения повествования, соединяя в разных комбинациях формы композиции, характерные для девятнадцатого века, с экспериментом XX века, создавая тем самым единое в переживании этическое, психологическое, эстетическое пространство.

Можно сказать, что голос автора в произведениях этих двадцати лет, меняя свою силу, не менял своей тональности и своей сверхзадачи «самоопределения».

В этих целях польская психологическая проза использовала самые разные композиционные элементы, в их новых комбинациях снова возрождая традиционные формы девятнадцатого века и соединяя их с экспериментом двадцатого.

\* \* \*

К метатекстовым элементам, более или менее открыто выражающим авторскую концепцию и интерпретацию мира относятся, прежде всего, композиционные моменты: название, эпиграф, посвящение, эпилог, пролог и т. д. Кроме того, это пове-

<sup>150</sup> Ibidem, s. 189.

ствовательные приемы (как, например, цитирование, авторские сентенции и пр.) и, наконец, языковые (то есть, стилизация).

Среди названий произведений в межвоенной прозе встречаются как программно низкие, каждодневные («Будничный день» П. Гоявичинской), так и метафорические (об этом шла речь выше в связи с символикой).

*Подзаголовок* порой уточняет жанр («современный», «интернациональный», «провинциальный» романы З. Налковской – соответственно «Роман Терезы Геннерт», «Choucas», «Недобрая любовь»; «биографический роман» – «Вкус мира» Т. Кудлиньского).

Для названия рассказа часто выбирается предмет, могущий служить символом основной для произведения психологической ситуации («Матовая полоска», «Ширма», «Зеленый чемодан» Э. Наглеровой, «Часы с кукушкой» М. Домбровской, «Коричные лавки» Б. Шульца) или имя героя («Люция...» и «Триумф Дионизия» М. Домбровской).

Отдельно в этом контексте следует сказать о прозе Гомбровича. Только в одном из рассказов «Дневника периода возмужания» история героя представлена хронологически – рождение, детство, школа и т. д. В центре каждого из остальных шести – один или несколько эпизодов жизни разных героев. Таким образом, читатель оказывается обманутым: временное и биографическое единство, следующее из названия сборника, казалось бы, отсутствует. Вместе с тем, в композиции «Дневника» (первоначальная последовательность рассказов, кстати, никогда впоследствии писателем не нарушалась) можно увидеть единый психологический сюжет: от травм, получаемых ребенком в детстве – к его мести другим взрослым. Кроме того, заглавие вызывает определенные, значимые для понимания текста аллюзии: избранная Гомбровичем гротескная форма псевдодневника создает совершенно особую ауру того нового семантического пространства, в котором существует текст. Начинает особым образом действовать закон узнавания *другого в себе*, а «типологическая и психологическая идентификация персонажа» происходит с помощью эффекта опрокинутого изображения.

В заглавии же романа «Фердыдурка» читатель не обнаруживает ни имени, ни фамилии кого-либо из героев, ни указания на место действия, ни метафоры, другими словами, здесь налицо точная реализация формулы – «отсутствие смысла и есть его

смысл»<sup>151</sup>. По меткому замечанию М. Гловиньского, это скорее антизаглавие, чем заглавие.

Тридцатые годы в польской прозе – время возрождения некоторых традиционных повествовательных приемов – эпитафия и посвящения, пролога и эпилога, обрамления.

*Эпитафия* обычно психологически «усложняет» композицию, сразу задавая опосредованную авторскую интерпретацию смысла произведения, определенную интертекстуальную связь, которая разворачивает для читателя свою ассоциативную цепочку, и в содержательное поле сразу включаются два тезауруса – автора и читателя. Это «следующий после заглавия элемент диалога с читателем»<sup>152</sup>.

Так, эпитафия к роману Зб. Грабовского «Молчанию леса и твоему молчанию» ставит проблему человеческой памяти. В эпитафии к «Портрету отца в четырех картинах» А. Тарна уже заключена композиционная и психологическая идея «матрешек», вставляемых друг в друга. Эпитафия – фрагмент сводки с фронта – к «Нагану» Ст. Рембека ассоциируется с «На западном фронте без перемен» Ремарка и сразу отсылает к его семантике. В эпитафии к одной из глав «Всей жизни Сабины», взятом из «Арки» Ю. Каде-на-Бандровского, не только заключена главная тема всей женской прозы двадцатилетия, но и обозначена психологическая установка на снижение пафоса, некоторое неизбежное в этот период «сужение горизонта» до вневременных проблем частной жизни: «... никто никого не любит, никто ни по кому не тоскует, остаются лишь женщины, они-то и страдают больше, чем все отчизны, вместе взятые...»<sup>153</sup>. Строки Гейне, предвещающие «Чужеземку» М. Кунцевич это – и лейтмотив, и одновременно психологическая схема романа: «Я не сержусь: простить достало сил, // Ты больше не моя, но я простил. // Он для других, алмазный этот свет, // В твоей душе ни точки светлой нет...»<sup>154</sup>.

*Пролог* – явный или завуалированный – как и эпитафия, может выражать систему ценностей повествователя (Э. Зегадлович «Жизнь Миколая Сребремписанного», «Граница», «Недобрая любовь», «Нетерпеливые» Налковской, «Где ты, дружище?!» Завейского).

<sup>151</sup> Głowiński M. «Ferdydurke» Witolda Gombrowicza. Op. cit., s. 36.

<sup>152</sup> Jakowska K. Powrót autora. Op. cit., s. 137.

<sup>153</sup> Boguszewska H. Całe życie Sabiny. W., 1972, s. 118.

<sup>154</sup> Кунцевич М. Чужеземка. Цит. изд., с. 13.

Мини-пролог «Неправдоподобного рассказа» М. Хороманьского (сборник «Двусмысленные рассказы» /1934/) в первой своей части парадоксален и служит скорее эпатажу («Это событие совершенно невероятно, не симптоматично и ничего не доказывает»<sup>155</sup>), второй же – вводит читателя в курс дела, а в целом он обнаруживает знание повествователем всей истории. Подобную роль играют первые фразы «Банального рассказа» и «Безумного рассказа» (сборник «Двусмысленные рассказы»): «Причина и начало всего крылись в мятом воротничке, и этим все и кончилось»<sup>156</sup>); «Обида, которую нанес известному романисту бывший физик Антоний Томич, была особенно болезненна потому, что не позволяла получить никакой моральной компенсации»<sup>157</sup>.

Таким образом, и классический пролог, и его разнообразные подобию несут информацию о начале повествования, дистанции повествователя, знакомстве повествователем с финалом.

Реже повествование заканчивается *эпилогом* или *заключением* («Солнце в кухне» Я. Ивашкевича, элементы эпилога – в творчестве Налковской, «Фердыдурке» Гомбровича). Нельзя не согласиться с Э. Фронцковяк-Вегандтовой в том, что этот прием подтверждает «вторичность представленного мира по отношению к познавательным операциям, производимым над ним»<sup>158</sup>.

Финал «Фердыдурки» («Вот и все – пропел петух, // А читал кто, тот лопух!»<sup>159</sup>) демонстрирует, что и роман, и его читатель оказались предметом шутки повествователя.

*Указание на источник информации* о событиях, которые легли в основу произведения, своеобразная мотивация самого процесса повествования могут создавать иллюзию правдоподобия и одновременно – акцентировать ограниченность знания повествователя о своих героях (рассказ «Ложь» из сборника «Неизбежные пути» Е. Анджеевского, «Мельница на Утрате» Я. Ивашкевича, «Дневник Марии» /1932/ Й. Рудзкой и др.): «... и узнал об обоих... все, что можно было узнать у людей. Это очень много – и очень мало одновременно...»<sup>160</sup>. Подчеркнуто отделенное от основного повествования («А вот их исто-

<sup>155</sup> Choromański M. Opowiadania dwuznaczne. W., 1934, s. 119.

<sup>156</sup> Ibidem, s. 7.

<sup>157</sup> Ibidem, s. 163.

<sup>158</sup> Frąckowiak-Wiegandtowa E. Sztuka... Op. cit., s. 30.

<sup>159</sup> Гомбрович В. Фердыдурка. Цит. изд., с. 211.

<sup>160</sup> Ивашкевич Я. Цит. изд., с. 263.

рия:...»<sup>161</sup>), это вступление мотивирует появление в тексте своего рода предложений и афоризмов.

Так же традиционен, как эпиграф, пролог и эпилог, прием *обрамления*.

Но, часто используемый в польской психологической прозе тридцатых годов, он уже тесно связан с концепцией психологического времени и свидетельствует об интересе к «объясняющей» ретроспекции («Чужеземка» М. Кунцевич, «Вся жизнь Сабины» Х. Богушевской и пр.). (Возможно, в литературе по-своему шел тот же, мотивированный временем процесс, что и в научной психологии — от описания явлений к их объяснению).

В других случаях (о чем подробно говорилось в связи с проблемами времени) рамка служит созданию напряжения: события, с которых начинается роман, проясняются в его средней части и вновь — уже в другом свете — всплывают в конце («Ревность и медицина» М. Хороманьского).

К повествовательным метатекстовым элементам, прежде всего, относятся непосредственные обращения к читателю, комментарий повествователя, всевозможные вводимые в текст предложения и рефлексии, о которых будет сказано ниже.

Таким образом, присутствие автора (о котором шла речь) и повествователя — явное или скрытое (свободное оперирование временем, дистанцией, точками зрения, сферой знания и незнания) — показывает, что читатель имеет дело с действительностью, упорядоченной, интерпретированной «посредником» — *повествователем*.

В прозе Шульца встречаются лишь намеки на присутствие «взрослого» повествователя: «Но здесь еще не конец, спустимся глубже»<sup>162</sup>; «Ах, записывая эти наши рассказы, располагая истории о моем отце...»<sup>163</sup> и т. д.

Повествователь от первого лица, как правило, сразу обнаруживает свое присутствие и отчетливо индивидуализирован. Это главный герой («Учитель» Я. Ивашкевича, «Исповедь» Ю. Мортонна, «Крысы» А. Рудницкого, «Дворец поломанных кукол» Е. Бандровского, «Портрет отца в четырех картинах» А. Тарна, «Тот взгляд» М. Кунцевич, «Фердыдурка» В. Гомбровича) или один из участников событий («Choucas», «Недобрая любовь»

<sup>161</sup> Там же, с. 263.

<sup>162</sup> Шульц Б. Коричные лавки. Санатория под клеписдрой. Цит. изд., с. 129.

<sup>163</sup> Там же, с. 79.

З. Налковской, «Молчанию леса и твоему молчанию» Зб. Грабовского, «Трагическое поколение» М. Рут-Бучковского, «Адам Грывальд» Т. Брезы), свидетель или хроникер («Мельница на Утрате» Я. Ивашкевича), реконструирующие происшедшее.

Таким образом, повествователь в этом случае часто выступает в роли человека, собирающего информацию, и тогда с читателем его объединяет неполное знание. Иногда повествователь открыто говорит о своих исследовательских задачах (как это происходит в романах Т. Брезы, З. Налковской, Зб. Грабовского).

Подчеркнуто плохая информированность повествователя может питать «интерес продолжения и конца», как это происходит в «Ревности и медицине» или «Больнице Красного Креста» М. Хороманьского. Так, в «Больнице...» читатель неоднократно попадает в своеобразные ловушки, возникающие из-за неполного знания и стереотипного хода воображения, истинность которого такая ловушка ставит под сомнение. В «Ревности и медицине» секрет Ребеки раскрывается лишь к концу романа, а само повествование оказывается реконструкцией или даже расследованием любовного преступления с множеством версий.

В рассказе Е. Анджеевского «Бегство» (сборник «Неизбежные пути») неполное знание («по разным деталям мы могли догадываться»; «откуда возникла сплетня»; «мы слышали, что...»; «От нее мы многое узнали»<sup>164</sup>) повествователя мотивировано ситуацией: повествователь конкретизирован, это — как и у Налковской — один из второстепенных на уровне действия, но важнейших на уровне рефлексии персонажей.

В то же время, повествовательные формы в творчестве отдельных писателей эволюционируют в сторону сочетания нескольких моделей. Так, например, если поэтика «Choucas» З. Налковской сугубо дневниковая, то в «Недоброй любви» читатель встречается уже с повествованием, которое ведет всезнающий повествователь (анализ внутреннего мира Агнешки) и одновременно свидетель событий, подобный повествователю «Choucas». Отсюда возможность комментария, рефлексии, введения противоречивых оценок, дискурсивность.

В более поздней «Границе» Налковская использует аналогичный прием, но в других пропорциях. С одной стороны, это безличное повествование со всезнающим повествователем-организатором

<sup>164</sup> Andrzejewski J. Drogi nieuniknione. Op. cit., s. 151, 149, 149.

действия (и следующие из него диалог, психологический анализ, описания, смена точек зрения). Но первая глава написана в прежней технике (рефлексия, риторические вопросы, неполное знание, отсылка к мнениям фиктивных героев, известный финал).

Очевидно, это связано с необходимостью детального описания среды – приходится отказываться от приема ограниченного знания. Сам же по себе повествователь-герой Налковской занимает позицию только наблюдателя и резонера.

Последний предвоенный роман писательницы – «Нетерпеливые» – еще раз показал неизбежность контаминации различных повествовательных моделей. Повествование имеет здесь структуру видоизмененного дневника (с его ограниченным знанием, отсутствием хронологии и пр.), однако возможности его расширены за счет противоположных элементов. Так, текст организован неконкретизированным повествователем (близким традиции девятнадцатого века), предлагающим различные точки зрения. Подобная неоднозначность связана с концепцией познавательного релятивизма писательницы. Э. Фронцовьяк-Вегандтова связывает это явление с тенденцией развития всего романа двадцатого века – его интеллектуализацией и дискурсивностью.

Подобный путь проходит и А. Струг: от дневниковой «Награды за верную службу» к многоплановому «Желтому кресту».

В межвоенной прозе часто используется эффект документализации (вводятся фрагменты дневника, письма), имеющий давнюю литературную традицию. Этот прием создает установку на особую «достоверность», интимность, субъективность того, что предстоит прочесть и на что предстоит срезонировать тоже глубинным, интимным, субъективным в собственном переживании. (Вспомним хотя бы присутствовавший еще тогда в круге активного чтения роман Сенкевича «Без догмата», написанный в форме дневника). Кроме того, дневник – т. е. особая форма рефлексии над собой, в виде обретения для нее собственного адекватного языка, одновременно снимающая еще и многие табу, т. е. приоткрывающая тайники подсознания – из литературного приема, из личной практики многих людей становилась и одним из методов освобождения человека от психических перегрузок. Человека спасал язык. А контакт с собой – через собственный язык – открывал возможность к диалогу с другими.

В межвоенное двадцатилетие с таким приемом мы встречаемся у Флюковского, Шемплинской, Струга, Хороманьского, Грабов-



ского, причем у последних двух дневник отчасти раскрывает истину, поиск которой является и причиной, и целью повествования.

Сочиняемые в уме или приснившиеся – во всяком случае, не существующие на самом деле – письма к матери в одноименном рассказе Флюковского (сб. «Идет дождь») служат выражению болезненной юношеской восприимчивости: герой раздраем инфантильной связью с матерью и бременем зрелости.

В некоторых случаях повествователь подчеркивает свою функцию посредника. Так, в «Дневнике Марии» Йоанны Рудзкой повествовательница пишет вступление («Я знала, что Мария писала дневник...»<sup>165</sup>), приводит предсмертную записку героини и лишь затем предлагает читателю дневник девушки, снабженный комментариями, объясняющими некоторые обстоятельства. «Солнце в кухне» Ивашкевича заканчивается своего рода постскриптумом: «Судебное дело Игнаци Зеленко послужило материалом для этого рассказа»<sup>166</sup>.

Среди наиболее распространенных ролей повествователя в межвоенной польской прозе следует назвать роль индивидуализированного с точки зрения стиля «рассказчика из среды» («Люди оттуда», «Ночи и дни» М. Домбровской, творчество П. Гоявичиньской, «женская проза»), роль наблюдателя и комментатора с ограниченным знанием («Нелюбимая» А. Рудницкого) и, наконец, роль всезнающего повествователя («Старт Эдмунда Сулимы» Новаковского, «Гилярий, сын бухгалтера» Ивашкевича, «Одержимый пилигрим» А. Стерна. Используется «техника психологических погружений»<sup>167</sup>, когда повествователь при описании героя «погружается» на мгновение в его сознание, полностью принимая его точку зрения.

Интересна также специфическая роль повествователя романа воспитания, чей голос призван передавать внутренние переживания молодого героя. Это особенно отчетливо видно в «Луне...» Ивашкевича. Здесь разделение сфер повествователя и героя мотивировано психологически – в рамках фабульной действительности: повествователь с его более широкой перспективой намечает этапы внутренней жизни Антония, то есть делает то, на что еще пока не способен сам герой. Для внешнего повествователя

<sup>165</sup> Rudzka J. Pamiętnik Marii. W., 1932, s. 5.

<sup>166</sup> Ивашкевич Я. Цят. изд., с. 413.

<sup>167</sup> Wójcik W. Zofia Nalkowska. W., 1973, с. 151.

история Антония – нечто, относящееся к прошлому, замкнутое и выясненное до конца. То есть проявление авторского всезнания сведено к минимуму, но значимо вдвойне: это и информация о герое, и одновременно указание на то, что она не может еще исходить от последнего: «Повествователь обладает избирательным всезнанием, усиливающим сознание героя»<sup>168</sup>.

Но и герой может навязывать повествователю собственное мироощущение: поэтическое (Свида, Кунефал), интеллектуальное (Гродзицкий, Эвский, Борецкий), прагматическое (Ожелюх, Шченсны) видение мира.

«Все явно играемые повествователем роли в ... романе 30-х годов отличают этот роман не только от романа Молодой Польши, но и от зрелого реализма. Больше всего это касается наиболее редкой... роли автора текста»<sup>169</sup>. Эту достаточно традиционную роль – повествователя, придумывающего историю – исследователи относят к числу наиболее интересных. Разница между условными масками автора и его «открытым лицом» заключается не в том, что в этом случае вместо того, чтобы заставить читателя поверить в правдивость той или иной маски, автор предлагает верить в правдивость самого себя и целесообразность сочинения «истории»<sup>170</sup>.

В «Фердыдурке» писатель приписывает «созданному им герою, являющемуся одновременно и повествователем, собственное произведение»<sup>171</sup>. Это прием двадцатого века, хотя и не слишком распространенный. Таким образом, повествователь получает еще одно измерение *porte-parole* автора.

Метатекстовые элементы, встречающиеся в романе Гомбровича, по сути достаточно традиционны. Это рефлексии на тему культуры («Воистину, в духовном мире вершится перманентное насилие, мы не самостоятельны, мы только функция других людей, мы обязаны быть такими, какими нас видят...»<sup>172</sup>), создаваемого произведения («Следовало бы также установить, объявить и определить, есть ли данное сочинение роман, воспомина-

<sup>168</sup> *Hadaczek B.* Strategia ideowo-artystyczna w polskiej «powieści rozwojowej» po 1918 r. // *Przegląd Zachodniopomorski*. Tom XXV. Rok 1981, Zeszyt 1. s. 107.

<sup>169</sup> *Jakowska K.* Powrót autora. Op. cit., s. 109–110.

<sup>170</sup> *Ibidem.*

<sup>171</sup> *Głowiński M.* «Ferdydurka» Witolda Gombrowicza. Op. cit., s. 42.

<sup>172</sup> *Гомбрович В.* Фердыдурка. Цит. изд., с. 77.

ние, пародия, памфлет, вариации на темы, подсказанные фантазией...»<sup>173</sup>) процесса творчества («И снова предисловие... и я обречен на предисловия... ибо закон симметрии требует, чтобы «Филидору, приправленному ребячеством», соответствовал «ребячеством приправленный Филиберт»<sup>174</sup> и пр.).

В «Санатории под клепсидрой» Б. Шульца превращение иногда сопровождается рефлексией над спецификой времени и пространства в этом таинственном мире памяти и сновидений: «мы... без сожаления отказываемся от костяка неразрывной хронологии, к пристальному присмотру за которой приучились когда-то по дурной привычке и по причине прилежной каждодневной дисциплины. /.../ Пусть один-два примера проиллюстрируют подобное состояние дел»<sup>175</sup>.

Подчеркивают частичную или полную фиктивность представленного мира Э. Шемплинская в «Рождении» («Все персонажи, описанные в этом романе – вымышлены. Всякое сходство с живущими ныне или умершими людьми случайно. От автора»<sup>176</sup>) и Ивашкевич в «Мельнице на Утрате» (материал попал в руки писателя, который «часто вынужден был достаточно произвольно дополнять его»<sup>177</sup>).

В «Гилярии...» Ивашкевич обнажает повествование, идентифицируя повествователя с автором: Гилярий – фабульная ипостась реального автора, что обнаруживает фиктивность фабулярного мира.

Двойником авторского «я» оказывается Ярослав-повествователь. Вместе с другим действующим лицом – Адамом – он противостоит Гилярию, являясь, как и Адам, его двойником. Одновременно двойниками оказываются Адам и Ярослав.

Адам представляет собой типичный пример воплощения традиционной схемы дружбы поэта и человека земного. Он появляется после каждого принятия Гилярием какого-либо решения именно как символ истинной, реальной жизни, сопровождая его, как неспокойная совесть. Адам вводит в фабулярный мир третье понятие, лишаящее данный пародийный вариант антиномии

<sup>173</sup> Там же, с. 171.

<sup>174</sup> Там же, с. 168.

<sup>175</sup> Шульц Б. Коричные магазины. Санатория под клепсидрой. Цит. изд., с. 204.

<sup>176</sup> Szemplińska-Sobolewska E. Narodziny. W., 1968, s. 5.

<sup>177</sup> Ивашкевич Я. Цит. изд., с. 263.

«искусство или жизнь» театральной патетики. Гилярий идентифицирует жизнь с миром карьеры, мешающим ему творить. Ценностные представления Адама – прямо противоположные – это гражданский и исторический долг. Характерно, что линия Адама постепенно превращается в детскую сказку о благородном, но нереальном человеке. В финале чувство Гилярия (Адам, неспокойная совесть и пр.) персонифицируется, напоминая двойников Достоевского, оказывающихся причиной сумасшествия героя. Биография Ярослава имеет ряд сходных с жизнью Гилярия черт, но поданных с опережением.

Таким образом повествователь – это свидетель (что связано с определенной ограниченностью знаний о герое), обладающий однако иногда и всезнанием автора.

Повествователь, чья близость автору обусловлена стилистически традиционными фигурами опосредованного или непосредственного обращения к читателю («В этом лице есть нечто благородное, – подумал он, – как было нами только что сказано»; «Итак, последуем за Гилярием; «покинем»; «наш роман»<sup>178</sup>), противостоит повествователю-свидетелю.

Если «мы» знаменует дистанцию, то «я» олицетворяет связь с миром Гилярия. «Гилярия» отличает легкость смены этих ролей: «Гилярий шел как-то раз со мной и еще с одним поэтом в кафе и бессмысленно размышлял о странных словах и Варецкой площади, которая уже столько лет тщетно дожидается памятника Шопену. Он посвистывал, а они молчали»<sup>179</sup>.

Подобным образом обнажено повествование в «Старте Эдмунда Сулимы»: «Эдмунд уже положил ладонь на ручку двери. Через мгновение он выйдет. Мы тоже последуем за ним. В театр»<sup>180</sup>.

По словам Лялевича, феномен идентификации повествователя с автором главным образом объясняется тем, что в тридцатые годы «писатель перестал быть авторитетом, он стал даже несколько подозрительной личностью... Он может говорить уже только от своего имени, но и здесь предложить читателю собственную истину, субъективную, заведомо неважную для другого человека. Не имея уже возможности обосновывать общественную значимость того, что он пишет ни общим мнением, ни собствен-

<sup>178</sup> *Iwaszkiewicz J.* Hilary, syn buhaltera. W., 1975, s. 8, 22, 44.

<sup>179</sup> *Ibidem*, s. 25–26.

<sup>180</sup> *Nowakowski Z.* Start Edmunda Sulimy. Op. cit., s.76.

ным авторитетом, он вынужден добиться признания для своих слов самым актом коммуникации с читателем, представить его партнером в игре, выиграть у него»<sup>181</sup>.

Само это объяснение – достаточно субъективное и потому особенно интересное – в более широком контексте может стать свидетельством того, что польская проза межвоенного периода проходила в рамках собственных исторических условий обций для западного мышления путь формирования новых представлений о реальности, а значит, и нового типа ее переживания.

Конструируя так или иначе повествование, т. е. представляя – своими способами – множественность «решений» этой задачи – она, по сути преодолевала свойственную прежнему видению неполноту и противоречивость в переживании внешнего и внутреннего мира, их причинных связей и места человека в мироздании, давая языковые формы-образы этих процессов.

**Жанровая структура как форма мышления.** При любой попытке моделирования литературного процесса особое место – как его структурообразующая компонента – занимает жанр.

С одной стороны, в качестве уже существующей – исторически сложившейся – модели, обций облик которой мы себе представляем при назывании того или иного вида прозаического произведения, он с самого начала ориентирует процесс творчества на этот, уже закрепленный в практике и сознании и узнаваемый образец.

С другой – являясь поначалу лишь неким ориентиром, импульсом, схемой, жанр обретает свою конкретность в конкретном произведении – собственной «форме построения» (Бахтин), конкретном единстве ее свойств.

Те терминологические сложности, которые возникают при обращении к проблеме жанра, связаны с неокончателностью самой дефиниции: жанр – как исторически складывающийся тип произведения – непрерывно эволюционирует, а понятие непрерывно усложняется и изменяется.

Что касается споров о том, является ли жанр категорией содержания или формы, то они перестают быть схоластикой, когда

<sup>181</sup> *Lalewicz J. Racja bytu powieści. (masz. IBL., W-wa). (Cyt. wg.: Jakowska K. Autor kreowany w polskiej prozie międzywojennej // Autor. Podmiot literacki. Bohater. Wr., 1983, s. 42).*

отчетливо присутствует представление о двойной природе и структурообразующей роли жанра: жанр – безусловно категория содержания (именно поэтому, например, роман как главный прозаический жанр нового времени, подразделяется на типы по характеру тематики), но жанр – одновременно – и категория формы (принципы подразделения тех же романов могут относиться целиком к форме – по типу образности, композиции, повествовательной модели и т. д.).

В любом случае, жанр – это конкретное единство каждый раз конкретных и особенных свойств формы, которыми только и определяется подлинное содержание.

Если, исходя из этого, говорить о жанровой картине польской психологической прозы межвоенного периода, то бросается в глаза количественное преобладание в ней романов (при самом приблизительном подсчете число их к концу тридцатых годов перевалило за семьдесят).

Подобное наблюдается во всех европейских литературах этого периода и вполне отвечает данной М. М. Бахтиным характеристике нового времени как времени «романного мышления», которое оказывает влияние на все другие жанры, романизируя их. (Но столь же очевидно и обратное воздействие всех других жанров на роман).

Но «романное мышление», свойственное литературе нового времени, одновременно является и существенной характеристической чертой психологии человека этой эпохи, который именно в его языковых формах воспринимает, переживает и осмысляет жизнь и свое место в ней.

Польский психологический роман межвоенного двадцатилетия в той или иной степени усвоил основные разновидности жанра, имевшиеся к этому времени в европейской прозе, естественно, применительно к своим историческим нуждам и их человеческим последствиям.

Панорама польского психологического романа представлена романом одного героя («Граф Эмиль» З. Налковской, «Гилярий, сын бухгалтера» Я. Ивашкевича, «Награда за верную службу» А. Струга и пр.), романом воспитания («Поколение Марека Свида» А. Струга, «Жизнь Миколая Сребремписанного» Э. Зегадловича, «Канун весны» С. Жеромского, «Небо в пламени» Я. Парандовского и пр.), романом одной проблемы («Граница», «Нетерпеливые» З. Налковской, «Одержимый пилигрим» А. Стерна и др.),

романом идеи («Недобрая любовь» З. Налковской, «Ревность и медицина» М. Хороманьского, «Блендомежские страсти» и «Заговор мужчин» Я. Ивашкевича), бытовым романом (романы П. Гоявичиньской, «Святая кухарка» В. Мельцер, «Страхи» М. Укневской и пр.), семейным романом-эпопеей («Ночи и дни» М. Домбровской, «Нетерпеливые» З. Налковской), любовным романом («Недобрая любовь» З. Налковской, «Ревность и медицина» М. Хороманьского, «Победоносное одиночество» И. Кшивицкой, «Нелюбимая» А. Рудницкого), военным романом с интригой («Желтый крест» и «Могила неизвестного солдата» А. Струга, «Наган» и «В поле» Ст. Рембека).

Деление это достаточно условно, хотя бы потому, что самый жанр психологического романа двадцатого века является нам в таком множестве обликов, что практически не может быть ограничен — в силу хотя бы уровня современного психологического знания человека о самом себе — от романов других видов.

«До последнего времени термин «психологический роман» применялся преимущественно к традиционно каноническим формам повествования, сложившимся в девятнадцатом веке — творчеству Бальзака и Стендаля, Толстого и Достоевского, Роллана и Мартен дю Гара. Сравнительно недавно в рамках этого жанра стал рассматриваться цикл Марселя Пруста, — пишет историк западно-европейской литературы Т. Балашова. — Автор ... исследования «О психологической прозе» /Л. Я. Гинзбург. — И. А./ пошел по пути расширения этого понятия за счет исследования жанров документальных, мемуарных и т. п., отмечая, что «познание душевной жизни» «прослеживается /.../ не только на материале канонической художественной литературы, но также на литературе мемуарной, документальной» /.../ Если же держать в памяти все щедрое многообразие новейшей литературы, расширение понятия возможно не только по горизонтали (психологизм в жанрах /.../ за рамками романа), но и по вертикали (психологизм в романе, сильно отличающемся от традиционного психологического романа иным художественным подходом к категории психологии). Почти во всех случаях, когда писатель устремлен к феноменам сознания или подсознания, можно говорить о каких-то вариациях психологического жанра»<sup>182</sup>.

<sup>182</sup> Балашова Т. Эрве Базен и пути французского психологического романа. М., 1987, с. 18–19.

Задача данного исследования сводится к определению тех основных моментов, когда самый феномен сознания или подсознания, попадая в поле зрения польской прозы, оказывается структурообразующим элементом психологизма, изменяя традиционный жанр.

Если говорить с этой точки зрения о распространенном в межвоенное двадцатилетие *романе одного героя*, то здесь можно выделить роман-одиссею, роман-карьеру и роман воспитания.

Все они традиционно строятся вокруг биографии главного героя, охватывая более («Граф Эмиль» З. Налковской – от детства до смерти) или менее («Награда за верную службу» А. Струга – военный период) длительный этап жизни героя.

Но *роман-одиссея* в двадцатые годы, в основном, был связан с военным опытом и строился вокруг определенной фабульной интриги («Награда за верную службу», «Могила неизвестного солдата» А. Струга, «Вкус мира» Т. Кудлиньского, в значительной степени – «Граф Эмиль» З. Налковской).

В то же время роман-одиссея – сюда можно отнести «Фердыдурку» В. Гомбровича – может быть и фантастическим приключением, в котором, по словам М. Гловиньского, происходит органическая для видения автора контаминация жанра «плутовского романа» (одной из основных форм старой испанской прозы, распространившейся постепенно по Европе, когда о своих приключениях рассказывает коноша с неустойчивой жизненной позицией, в определенном смысле, как мы сегодня бы определили, – маргинал. Юзек из «Фердыдурки» также переходит от среды к среде, нигде не может найти места, не соглашается на навязываемые роли, обстоятельства) и романа с проблемным героем. Для Юзека его положение в мире не сводится к простым схемам, оно вообще не может быть определено. Герой сам – вопрос для себя. «Неструктурированность оказывается для героя-повествователя не только фактором ситуации, в которой он все время оказывается, но и проблемой, требующей решения и предметом размышлений. Это проблема его отношений с другими, к тому, как они его определяют, как влияют на его поведение. Это один из важнейших для «Фердыдурки» и для всего творчества Гомбровича вопросов»<sup>183</sup>.

Традиционные элементы приключенческого романа – похищение, бегство, поиск укрытия, поединки служат не интересу

<sup>183</sup> Głowiński M. «Ferdydurke» Witolda Gombrowicza. Op. cit., s. 47.



продолжения, но делают возможным изображение мира человеческих отношений – напряжений, возникающих между героями.

Духовное странствие – также опыт одиссеи, обогащенный двадцатым веком. Одиссея же поляка межвоенного двадцатилетия, которому пришлось полностью менять «исторический генотип» – образ жизни и самоощущение – совершенно особый психологический опыт. Жизненный путь, в конечном счете, сводится для него к поискам путей преодоления своего одиночества в мире людей – как чужих («Граф Эмиль» З. Налковской), так и своих («Чужеземка» Кунцевич). Анджей – герой «Одержимого пилигрима» А. Стерна – безуспешно ищет ответ на вопрос, почему случилось так, что он убил человека, произошло ли это на самом деле и как теперь определить свое положение в человеческом мире.

Польская критика<sup>184</sup> сравнивала вполне реалистическую быденную ситуацию «Графа Эмиля» с вышедшим спустя год «Замок» Кафки, герой которого, как это бывает в ночных кошмарах, напрасно пытался попасть в замок. Для Эмиля (т. е. обыкновенного реалистического сознания европейца начала двадцатого века) действительность оказывалась чем-то вроде кафкианских кошмаров, своеобразного поиска путей в запретный замок. Так ассоциация, пронизывающая культурный контекст, создавала новый семантический пласт.

*Роман-карьера* пересматривал – в соответствии с новой для Польши реальностью – самое представление о жизненном успехе и неуспехе, о том, что в психологии называется объявленными и необъявленными ценностями жизни.

За карьеру, складывающуюся по общепринятым стандартам вполне удачно, герой обычно платит нравственными уступками и компромиссами. Человек в этом случае сам отказывается от прежних ценностей – т. е. отказывается от себя. И, в конечном счете, его внешний успех превращается в трагический неуспех на уровне самоощущения, которое невозможно обмануть («Граница» З. Налковской, «Гилярий, сын бухгалтера» Я. Ивашкевича, заключающий в себе аллюзии с «Утраченными иллюзиями» Бальзака и «Гнилушками» В. Берента, антиномией «искусство или жизнь»). Самоубийство героя – логическое завершение такой карьеры («Граница», «Гилярий, сын бухгалтера»). Роман-карьера становится романом о цене жизни, плате за тот или иной ее «смысл».

<sup>184</sup> *Wójcik W. Zofia Nałkowska. Op. cit., s. 114–115.*

Роман воспитания («роман, описывающий развитие... личности героя с детства до зрелого возраста»<sup>185</sup>), хорошо известный в Польше как роман, «представляющий героя до момента, когда он становится сложившейся личностью» и одновременно «развитие героя... на фоне эпохи»<sup>186</sup> и обычно рассматривающий взросление как явление положительное, а детство как период счастья, в межвоенное двадцатилетие не только продолжает эту традицию, но и, как было сказано в первой главе, отвергает саму идею естественной детской инфантильности, постепенно уступающей место зрелости.

У Гомбровича в «Дневнике периода возмужания» и «Ферды-дурке» — уже благодаря самой гротескной форме — феномен инфантильности представлен не как возрастное неизбежное явление, а как экзистенциальная катастрофа. Взросление, зрелость оказываются в его прозе не процессом, эволюцией, а неким неизменным состоянием — то есть отсутствует традиционный позитивный миф детства как источника вечной эмоциональной молодости человека.

Шульц же в «Коричных лавках» и «Санатории под клепсидрой» выдвигает концепцию своеобразного обратного развития человеческой личности — от серой слепой зрелости к детскому поэтически-непосредственному видению, единственно способному на прозрения. Детство представляет для писателя особую художественную и психологическую оптику. В одном из писем Шульц сказал: «Род искусства, который мне ближе всего, это и есть возвращение, второе детство. Если бы удалось обернуть развитие вспять, какой-то окольной дорогой еще раз пробраться в детство, снова пережить его полноту и неохватность, — это стало бы обретением «гениальной эпохи», «мессианской поры», которую сулят и которой клянутся все мифологии мира».<sup>187</sup>

Символически две эти позиции выражены в рассказе Шульца «Пенсионер» и романе Гомбровича «Фердыдурка». В обоих случаях взрослый герой-повествователь снова попадает в школу. Схожи ситуации, даже реплики: «Видите, — сказал директор, — самое время записываться в школу. — Затем, взявши за руку, он привел меня в класс, где шел урок»<sup>188</sup> в «Пенсионере» — и «Ну,

<sup>185</sup> Sierotwiński S. Słownik terminów literackich. Wr., 1966, s.76.

<sup>186</sup> Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Stawińska A., Stawiński J. Słownik terminów literackich. Wr., 1976, s. 100-101.

<sup>187</sup> Шульц Б. Из писем // Иностранная литература. 1996, № 8, с. 169.

<sup>188</sup> Там же, с. 236.

Юзек, вставай, пойдем в школу»<sup>189</sup> в «Фердыдурке». Однако, если пенсионер Шульца очарован новизной детских ощущений, то герой Гомбровича погружается в замкнутый круг трагедии вечной и мучительной «незрелости».

Межвоенное двадцатилетие выдвинуло героя романа воспитания на первый план: это главная фигура, вокруг которой строится фабула и повествование. Таким образом, этот жанр явился органическим продолжением псевдобιοграфического романа Молодой Польши: в нем постепенный процесс взросления соседствует с набором переломных точек, значимых в жизни героя минут.

Особо следует выделить роман воспитания о молодом художнике (в польском литературоведении закрепился термин «*портрет художника в юности*») — как, например, «Гилярий, сын бухгалтера», «Луна восходит» Ивашкевича — с их высокой степенью рефлексивности.

Поэтика их тесно связана с модернистским романом: об этом свидетельствуют распространенность лирических отступлений, специфическая структура лирического субъекта — повествователя и героя (см. подробнее раздел о повествовании), неординарность главного героя, самоубийство (Гилярий) или его попытка (Антоний) в финале — в результате осознания необходимости духовного перелома, — свободная композиция, дающая возможность передачи лирических переживаний героев или повествователя, романтический характер любовных переживаний и пр.

В межвоенное двадцатилетие в Польше появляется жанровая разновидность психологического романа, с одной стороны, предвосхищающая сложившийся уже после второй мировой войны экзистенциальный роман, а с другой — продолжающий опыт Достоевского. А. Бродзкая определяет такой роман как «*роман одной проблемы*»<sup>190</sup>.

По структуре и проблематике он тесно связан с романом одного героя, о котором шла речь выше. Однако, важно, что конфликт здесь нередко является свободным, т. е. независимым непосредственно от обстоятельств — он возникает только из разума и совести рефлексирующего героя. «Самопроизвольно возникающий» конфликт, по определению Л. Гинзбург, — конфликт «не

<sup>189</sup> Гомбрович В. Фердыдурка. Цит. изд., с. 83.

<sup>190</sup> Brodzka A. Kierunki przeobrażeń dwudziestowiecznej prozy powieściowej // Z problemów literatury polskiej XX w. Literatura międzywojenna, t. II, W., 1965, s. 33.

под давлением обстоятельств, но потому, что человек по самой своей интеллектуальной сути поставлен перед набором экзистенциальных вопросов и то с тем, то с другим из них вступает в свободный контакт. Но вступившего мысль мертвой хваткой тащит в нужном ей направлении»<sup>191</sup>. В «чистом» виде такой конфликт представлен в «Одержимом пилигриме» А. Стерна, герой которого охвачен идеей создания новой системы ценностей. Анджей близок к героям Достоевского, которые, без всякой внешней обусловленности, выбирают себе идею, целиком мотивирующую затем их поведение.

С другой стороны, конфликт романа З. Налковской «Граница» – внешне принудительный (неудачно складывающиеся обстоятельства карьеры Зенона Зембевича). Однако сквозь него «прорастает» уже подлинно экзистенциальный конфликт – проблема нравственной свободы человека. И этот принцип «айсберга», демонстрирующий истинную глубину и значимость переживаний современного человека, их особую сокровенность, дает ему форму нового психологического знания о себе, и задает иной уровень рефлексии.

Именно для романа одной проблемы характерны метафорические или символические заглавия, как бы дающие «формулу» рефлексии и психологическую установку («Чужеземка» М. Кунцевич, «Одержимый пилигрим» А. Стерна, «Трагическое поколение» М. Рут-Бучковского, «Общая комната» Зб. Униловского, «Исповедь» Ю. Мортоня, «Нелюбимая» и «Крысы» А. Рудницкого, «Граф Эмиль», «Граница» З. Налковской, «Портрет отца в четырех картинах» А. Тарна, «Фердыдурка» В. Гомбровича, «Почка сердца» Е. Анджеевского и пр.).

Роману одной проблемы не свойственна и чрезмерно сложная фабула, насыщенность событиями (за исключением, пожалуй, только «Фердыдурки» Гомбровича). Основной стержень здесь – поиск решения своей внутренней проблемы или хотя бы ее причин, истинных мотивов поведения, которые чаще всего коренятся в детстве и юности героя. Герой с его давно запрограммированным характером, таким образом, оказывается мучительной загадкой для самого себя. Традиционные вопросы «кто?» и «что?» меняются на «почему?» и «зачем?».

Наиболее важным для формирования жанра польского психологического романа в период межвоенного двадцатилетия ока-

<sup>191</sup> Гинзбург Л. О психологической прозе. Цит. изд., с. 412.

зывается то, что впервые его герой представляет себя самого. Чтобы принципиальная важность этого явления была понятна, уместно вспомнить слова К. Брандыса, характеризующие (хотя и утрированно) установку польской психологической литературы до 1918 года: «В Польше литература тоже брала героев из жизни, но на определенных условиях. Психология не анализировалась в ее истинных человеческих или межчеловеческих сложностях,... действовала внутренняя цензура. Нельзя было обременить польского героя такими обстоятельствами, которые довели бы его до падения, безумия или преступления. То, что случалось в произведениях Бальзака и Достоевского, где человек мог лишиться человека имущества из-за жадности или убить женщину от любви, в нашей литературе не было принято. В польских произведениях герой представлял народ, а его роман был романом с отчизной. При таких ограничениях нельзя показать истинные страсти и создать полноценный характер. Это невозможно, так как некоторые силы, управляющие человеческими поступками, должны оставаться скрытыми»<sup>192</sup>. Уточнение очень важное. И межвоенная «нормальная» Польша, сняв избыток патриотической экзальтированности, вернула человека к проблемам его естественной жизни, где сильна власть инстинктов, где людей разъединяют и объединяют их разнообразные потребности, где стимулом и «первопричиной» многих состояний являются самоощущение, самооценка человека, где он связан многими табу и нередко становится их психологической жертвой в системе отражающих друг друга зеркал.

Среди психологических состояний, которые теперь видит освобожденный от социально-исторических табу роман, следует особо выделить открывшуюся человеку неизбежную отчужденность от других («Чужеземка» М. Кунцевич, «Граф Эмиль» и «Не-терпеливые» З. Налковской, «Одержимый пилигрим» А. Стерна, «Адам Гривальд» Т. Брезы и пр.), состояние потери мотивации (проза «поколения-1910»), разнообразные психологические проблемы женщины («Союз с ребенком», «Лицо мужчины» М. Кунцевич), запрограммированность человеческого поведения через усвоенную роль («Граница» З. Налковской, «Портрет отца в четырех картинах» А. Тарна), через довлеющее над ним прошлое («Покой сердца» Е. Анджеевского), через неизменность характера («Барышни из Волчигов» Я. Ивашкевича).

<sup>192</sup> Brandys K. Nierzeczywistość. Paris. 1978, s. 17-18.

Отправная точка формы построения романа при этом психологически оказывается то неожиданной, абсурдной (как бессмысленное убийство в «Одержимом пилигриме»), то неизвестной по сути самому герою (проза «поколения-1910») или банально-традиционной (как несчастная любовь в «Чужеземке», ожидание ребенка в «Союзе с ребенком»).

Совершенно естественно, что именно в случаях подобного снятия с литературного сознания психологического табу резко меняется видение, организующее ту или иную структуру – система логических и образных ассоциаций, сочетание планов, акценты, характер образности.

Неизбежна в этом случае повышенная нагрузка на ретроспекции, дехронологизацию течения повествования. Это не просто новый художественный инструментарий, но новое восприятие себя в мире.

*Роман идеи* – разновидность психологического романа, также популярная в межвоенной прозе. От романа одной проблемы он отличается преимущественно тем, что проблема здесь структурируется в идею, акцентируемый тезис, часто открыто формулируемый в тексте.

Она уже затрагивает не одного главного героя, но, так или иначе, – всех или многих. Здесь трудно выделить одного персонажа, который распутывал бы клубок лишь собственных внутренних противоречий. Можно, разумеется, выделить произведения, как бы стоящие на стыке этих двух разновидностей жанров и двух психологических состояний – как, например, «Ферды-дурка» В. Гомбровича, проза «поколения-1910», «Граница» и «Нетерпеливые» З. Налковской, «Чужеземка» М. Кунцевич и пр.

Существенным отличием представляется здесь и специфика отношений между повествователем и героями: в романе идеи герои в большей степени подчинены задаче иллюстрирования тезиса, заданного повествователем, поиску неких закономерностей той гипотетической системы, которую он авторитарно выдвигает («заговор» мужчин, подчиненность человека своей роли или инстинкту, всеислие ревности, вечный инфантилизм современного человека и т. д.).

В основном, как было показано в первой главе, эту прозу интересуют проблемы навязываемой человеку им самим или окружающими роли («Недобрая любовь» З. Налковской), национально-психологического стереотипа («Choucas» З. Налковской), не-

коей формы, в которую стереотипное сознание привычно укладывает жизнь («Фердыдурка» В. Гомбровича), инстинкта и степени его власти над человеком («Ревность и медицина» М. Хороманьского) — то есть, причины несвободы личности, или форм иллюзии свободы.

Здесь уместно заметить, что тот же — столь важный для Гомбровича — вопрос детерминированности личности «национальной формой», поднимает в «*Choucas*» и Налковская. Психологическим достижением в этом романе можно считать его «крупный план»: выделение особой «национальной личности», сформированной стереотипами национальной культуры. И, прежде всего, — националистическими фобиями. Налковская не столько демонстрирует идейные позиции национализма и связанные с ними «психические жесты»: ее интересует прежде всего их действие — механизм моделирования такой личности, она показывает его как феномен общественного существования»<sup>193</sup>.

К роману идеи в его философско-психологическом варианте можно отнести и «Коричные лавки» и «Санаторию под клепсидрой» Б. Шульца, где уникальное видение писателя открывает не столько даже зависимость индивидуальной психики от социального подсознания (как, скажем, у Гомбровича) с его скрываемым «подпольем», сколько эстетическую, этическую функцию такой зависимости — для сохранения в системе человеческих ценностей «онтологической нормы» (Бердяев) связь нашего воображения, мышления с собственным и чужим прошлым, чужим опытом, рождающуюся отсюда способность трансформировать действительность через понятия, категории и образы, которые создало прошлое рода.

И если Шульц поэтически выводит на поверхность свет памяти «подполья», то Гомбрович наподобие Босха показывает другую — отвратительную — его сторону, которая также принадлежит человеку и о которой следует знать в тех же экологических целях.

Вообще влияние на межвоенную психологическую прозу психоанализа, «в присутствии» которого — а иногда благодаря которому — она так или иначе меняла свою оптику, не ограничилось лишь внешним — тематическим, фабульным — иллюстрированием отдельных его тезисов, но касалось стиля и даже шире

<sup>193</sup> Kirchner H. Nałkowska — prolegomena do Gombrowicza // Gombrowicz i krytycy. Kr., Wr., 1984, s. 573–586.

и глубже — «всего видения мира»<sup>194</sup>, его совсем иначе открывающегося переживания.

И здесь в плане пределов целесообразного обнажения общественного (коллективного — по Юнгу) подсознания — т. е. обнажения на уровне ментальности, где мы имеем дело не столько с индивидуальной неповторимостью, сколько со стереотипами, привычками, автоматизмами сознания, с которых считаются скрытые модели действительности, руководящие поведением, — симптоматично и, может быть, уникально одновременное присутствие в прозе двух таких типов образности, как Шульц и Гомбрович.

К тридцатым годам набирает силу и особенно активно развивается психологический *бытовой роман*, в поле зрения которого попадают бытовые и психологические реалии повседневности. Такой бытовой роман чаще оказывался на границе беллетристики, это была литература второго и третьего ряда.

Здесь очень сильно влияние репортажа или беллетризованного очерка, т. е. «промежуточных» жанров (в первую очередь, это касается творчества группы «Предместье», но отчасти и «Больницы Красного Креста» М. Хороманьского, «Страхов» М. Укневской, «Святой кухарки» В. Мельцер). Психологической сверхзадачей такого жанрового симбиоза было максимально приспособить литературу к качественно новой функции информирования (инвентаризации) и новациями эстетического структурирования материала жизни одновременно.

Свидетельством достижения определенного уровня устойчивости мироощущения и самоощущения как отдельных писателей, так и литературы постепенно становится *семейный роман-эпопея*.

Европейская проза первой трети двадцатого века дала подобные образцы романов (Голсуорси, Манн), обращенных к уходящей эпохе и психологически представляющих собой прощание с ней. В них сильна внутренняя, значимая для автора, связь с уходящей эпохой, а стремление к сюжетной законченности оказывается своего рода психологической установкой на неразрывность времени.

Такой роман появился в межвоенное двадцатилетие и в польской прозе. В этом смысле характерны «Ночи и дни» М. Домбровской. Однако в своей эпопее писательница не защищает ни

<sup>194</sup> *Burkot St.* Od psychoanalizy klinicznej do literatury //Rocznik Naukowo-Dydaktyczny. Prace historyczno-literackie. t.VII. Kr. 1978, s. 156.



определенную формацию, ни определенную эпоху. Она лишь показывает, что одно следует за другим – как день сменяет ночь, а ночь – день, как десятилетие следует за десятилетием. Поэтому и смерть оказывается здесь явлением лишь фабулярной действительности, без черт метафизической или общественной катастрофы. Жизненные ценности, представляемые Домбровской, неизменны – это фон романа, гарантия его целостности.

В исторически меняющейся жанровой картине любой прозы – и польская проза здесь не стала исключением – периоды преобладания более или менее устойчивой романной формы «взрываются» появлением всевозможных жанровых мутаций.

Для таких периодов характерно появление синтетических жанров, которые существенно расширяют возможности психологической рефлексии.

В сущности, в любом из рассмотренных выше романов, отнесенных по основному тематическому признаку к той или иной жанровой разновидности психологического романа, можно обнаружить черты других его типов. Так, романы «Граф Эмиль» и «Адам Гривальд» можно отнести как к роману одной проблемы, так и к социально-бытовому с элементами семейной хроники. Любовный и политический романы образуют органический жанровый симбиоз «Романа Терезы Геннерт», семейный, философский и роман одной проблемы при желании «вычитываются» в «Нетерпеливых» и т. д.

Здесь, конечно, важен не теоретический педантизм, а лежащий в основе таких диффузий механизм освобождения от жанровых догм, который дал основание Ст. Виткевичу полемически назвать современный роман «мешком», в котором может быть что угодно – психоаналитическое приключение, философский трактат, социальное исследование<sup>195</sup>. По этому принципу и написана его собственное «Ненасыщение».

На самом деле, польский психологический роман межвоенного двадцатилетия никак, конечно, не представляет собой «мешок». «Мешком» может выглядеть лишь весь текущий лите-

<sup>195</sup> Уже в восьмидесятые годы один из крупнейших романистов XX века М. Кундера назвал роман комплексным методом познания жизни. «Ничто, о чем можно рассуждать, нельзя исключить из искусства романа». (Цит. по: Шерлацкова С. А. «Миссия романа в эпоху конца литературы. Не левый и не правый Милан Кундера» // Книжное обозрение. «Ex libris НГ» 21.08.97).

ратурный процесс, в одном пространстве которого – здесь и теперь – сосуществуют Домбровская, Гомбрович, Шульц и пр.

Если же суммировать сказанное, то роман этого времени всегда имеет форму – с многоплановой композицией, разнообразными формами описания, повествования, диалогов и монологов, способов речевых характеристик, героев и т. д.

Говоря о жанрах польской психологической прозы этого периода, надо иметь ввиду и самостоятельную эстетическую ценность так называемых *малых жанров* – рассказа и повести – и их обратного влияния на романную форму.

Рассказ как жанр никогда не претендует на охват всей многомерности жизни. Это остается прерогативой романа (и неслучайно любой прозаик стремится освоить его форму), заложенной в самой его природе концептуальности.

В новеллистической же модели мира обычно всего один эпизод, помещенный в центр художественной вселенной, обретает или способен обрести значение «судьбоносного» мига, от которого в человеческой жизни зависит все или многое: счастье-несчастье, жизнь-смерть, гармония-разлад и т. п.

По этому принципу построены все новеллы М. Хороманьского, К. Вежиньского, М. Домбровской, З. Налковской, Э. Наглеровой и большинство рассказов Я. Ивашкевича и Е. Анджеевского: бегство из госпиталя («Границы мира»), страшная судьба сына и матери во время войны («Порядок вещей человеческих»), случай в освобожденном лагере («Смертный приговор»), неожиданная и почти необъяснимая супружеская измена («Банальный рассказ» и «Безумный рассказ»), история самоубийства игрока («Неправдоподобный рассказ»), болезнь, смерть, любовь, измена («Люди оттуда»), специфические моменты проявления той или иной черты характера («Характеры»), драматическая история встречи («Матовая полоска»), история прошлого матери музыканта («Бегство»), история падения Мойека («Ложь»), трагически закончившаяся летняя история («Учитель»), судьба актера («Зигфрид») и т. д.

В масштабах литературы обычно оказывается так, что рассказ «набирает силу» чаще всего именно на разломе эпох, когда отбрасываются, изживаются мировоззренческие, поведенческие и стилистические стереотипы, закрепленные в господствующей до сего времени модели романа («романного мышления»), и именно рассказ оказывается самым мобильным жанром, который, накапливая и обрабатывая новую эмпирику, на основе только еще за-

рождающихся новых ее коллизий, уже как бы готов заявить будущему новую концепцию личности и бытия, подспудно, таким образом, вырастая в роман и предсказывая его контуры.

В отличие от романа или новеллы, повесть обычно осваивает не действие, а само бытие, обеспечивая в человеческой истории непрерывность и неразрывность критериев. Содержание, например, «Березняка» Ивашкевича в этом аспекте составляет процесс умирания и воскрешения героев, «Барышень из Волчинов» — попытку обратить время. Однако, противоречие, необходимое скорее для рассказа, чем для повести, своей видимой алогичностью оппозиции углубляет здесь психологический и философский конфликт.

Роман в рассказах, объединенных в цикл героем-повествователем («Коричные лавки» и «Санатория под клепсидрой» Б. Шульца) или идеей и композицией («Дневник периода возмужания» В. Гомбровича), роман-повесть, построенный как монолог или исповедь (проза «поколения-1910»), рассказ-повесть (Я. Ивашкевич), характерные для польской психологической прозы этого периода — все эти жанровые поиски и переходы сложно отражают изменения, происходящие в самом характере переживания и осмысления жизни.

В этом смысле литературный жанр сложно, но неизменно точно предвещает пути социального бытия и оказывается чем-то вроде сценария исторического поведения, по которому рано или поздно люди направляют свои «жизнеустроительные усилия» (В. Турбин).

\* \* \*

Расширение психологического опыта путем эстетизации впервые переживаемых или впервые осознаваемых в качестве переживаний внутренних состояний, мимо которых обыденное, а до каких-то пор и художественное сознание раньше чаще всего проходило, всегда требует не только иной культуры восприятия, но и владения иным художественным инструментарием.

Польская проза межвоенного двадцатилетия как часть европейской прозы была к этому, как видно из всего сказанного выше, готова — с той лишь разницей, что если западно-европейская литература начала вырабатывать новое зрение и приучать к нему самое слово в преддверии мировой катастрофы, то польская литература должна была уже не просто дать своему читателю новое видение на своем психологическом материале, но одновременно выполнить следующую за этим задачу — вернуть человеческому

сознанию саму способность к переживанию «положительного смысла жизни». Она должна была – в силу логики самой потребности человека в литературе – помочь ему восстановить утраченное равновесие, или, точнее, помочь приучить себя жить в «неравновесном» мире *после* одной пережитой миром катастрофы, и – как оказалось – и *в преддверии* другой – еще более разрушительной по масштабам и последствиям.

Почему это важно помнить, когда речь идет о такой сугубо специальной вещи, как жанровая специфика?

Хотя бы потому, что именно с помощью выработанных литературой жанровых парадигм национальному и личному самоощущению на уровне языка и сознания прививается столь необходимый ориентир «онтологической нормы» («Отрицание сверхличного содержания жизни оказывается отрицанием личности /.../ Нельзя искать только самого себя и стремиться только к себе /.../ Нужно, чтобы было куда восходить»<sup>196</sup>).

В конце концов, индивидуализм без «внеличных ценностей», как и жизнь без осознания себя «самоценной личностью» не могут не кончиться подрывом самой жизнеспособности духа, тушкой, пустотой, абсурдом, и литература по своей структурирующей переживания функции, своими средствами (в том числе, жанровыми формами) призвана удовлетворять именно высшие коммуникативные потребности человека. А высшая форма такой потребности – в диалоге с собой.

Человек в текущей повседневности получает в распоряжение собственного сознания набор разнообразных форм психологического видения и переживания, и жанр оказывается одной из важнейших «единиц» психологического языка, или, может быть, сценарных его «блоков».

Выполняя эту задачу, польская психологическая проза межвоенного двадцатилетия – в силу традиционно занимаемого литературой места в общем сознании – должна была при этом «демократизировать» многие приемы из арсенала элитарного языка, существенно меняя тем самым исторические и содержательные – и во многом условные – границы терминов «реализм» и «модернизм». Во всяком случае, прочитанная под таким «углом зрения», она ставит перед нами этот – следующий в цепочке – вопрос.

<sup>196</sup> Бердяев Н. О самоубийстве (психологический этюд) // Психологический журнал. т. 13., № 2, 1992, с. 103.

## Несколько выводов

Сверхзадачей межвоенной психологической прозы, получившей в новой политической ситуации «доступ» к самопроизвольно возникающему конфликту и герою, могущему теперь представлять лишь самого себя, неизбежно стало, как мы видим, осмысление характера и механизма мотивации, а значит — степени свободы поведения человека.

Общей философской базой — или отдельными импульсами, как бы подталкивающими ее именно к такой установке, и контекстом вызванных ими ассоциаций и аллюзий определяющими конкретные смысловые интерпертации, — для нее были в этот период концепции Бергсона, Шопенгауэра, Ницше, Джеймса, Флориана Знанецкого. Психологической базой оказались Фрейд, Юнг и в целом психоанализ, литературной — польский модернизм. Одновременно — в виде сложно фиксируемых, но вполне реальных притяжений и отталкиваний — действовали инерция традиции психологической прозы, своего рода коллективное и индивидуальное литературное подсознание.

В этот период, как было показано, резко изменился частотный набор жизненных коллизий, составлявших реальные жизненные пути. Прежде всего, появилась необходимость осмыслить свежий военный опыт, который уже с середины двадцатых годов интерпретировался, с одной стороны, в рамках распространенной в европейской литературе пацифистской социально-психологической схемы («Где ты, дружище?!» Е. Завейского, «Могила неизвестного солдата», «Ключи от пропасти», «Могила неизвестного солдата» А. Струга, «Вкус мира» Т. Кудлинского, «Границы мира» К. Вежинского, с другой — под углом зрения, близким к фрейдистскому («Граф Эмиль» и «Роман Терезы Геннерт» З. Налковской, «Наган» Ст. Рембека).

В тридцатые годы военный опыт дал материал и для постановки чисто экзистенциальных вопросов («Вкус мира» Т. Кудлинского, «Смерть под солнцем» Е. Коссовского), с одной стороны, и набор фабул для массовой литературы («Молодость, любовь, авантюра» П. Хойновского) — с другой.

Вследствие изменения политического и психологического климата к концу двадцатых стала меняться, а в тридцатые достигла своей противоположности сама психологическая установка: от пафоса к конкретике повседневности, к принципиально

обычному герою. В поле рефлексии прозы оказывалась и сама смена иерархии ценностей.

Бытовая, семейная, любовная проза, роман о детстве и роман воспитания развивались теперь в двух, питающих друг друга, направлениях. С одной стороны, это социально-психологические исследования, фиксирующие новые бытовые и психологические реалии времени («Женщина ищет себя» и «Бегство из темноты» И. Кшивицкой, «Страхи» М. Укневской, «Святая кухарка» В. Мельцер, «Люди оттуда» М. Домбровской, «Будничный день» и дилогия П. Гоявичинской, «Роза» Ивашкевича), с другой — проза, стремящаяся выстроить собственную философско-психологическую систему, представив в ней все те же реалии («Заговор мужчин», «Барышни из Волчинов» Я. Ивашкевича, «Недобрая любовь», «Граница», «Нетерпеливые» З. Налковской, «Ревность и медицина» М. Хороманьского, «Фердыдурка» В. Гомбровича, «Покой сердца» Е. Анджеевского, «Чужеземка» М. Кунцевич).

Следует также отметить, что интуитивно уловленное направление развития психологии, равно как и общее влияние «растворенных в воздухе» философских, научных, эстетических идей на психологически-бытовую прозу — и, в частности, на женскую — было без сомнения существенным как в получаемых прозой импульсах, так и в художественных поисках и результатах («Лицо мужчины» и «Союз с ребенком» М. Кунцевич, «Вся жизнь Сабины» Х. Богушевской).

В тридцатые годы в прозе нового поколения молодых писателей — «поколения-1910» — происходило возвращение к интеллектуальному, но нереализовавшемуся герою, причем ситуация эта, имеющая свои совершенно четкие социально-политические и психологические причины, выростала здесь до масштабов метафизической катастрофы. И в этом «преувеличении», как показалось будущее, был свой пророческий смысл.

На это же время пришелся расцвет прозы, «моделирующей» поведение человека по определенным «установочным» парадигмам в виде разнообразных психоаналитических, бихевиористских концепций и идей. Опираясь на представления о принципиальном дуализме личности, о неизбежности игры, маски как психологической стратегии, на переживание инстинкта, характера, памяти, прошлого (романы З. Налковской, А. Стерна, А. Тарна, М. Хороманьского, Т. Брезы), межвоенная проза приходила к идее изна-

чальной непознаваемости, «замкнутости», закрытости человека от других и от себя. Отсюда – необыкновенная популярность темы одиночества, вообще одиночества как доминирующего состояния.

Тридцатые годы – время национально-политической напряженности, экономического кризиса, ощущения нестабильности жизни – принесло в польскую психологическую прозу, быть может, наиболее мрачное из всех этапов ее истории видение мира и человеческой судьбы в нем.

Предметом рефлексии теперь все чаще становилась смерть, гипертрофированная память и ее безнадежные попытки повернуть время вспять, затрудненность или невозможность самоосуществления («Чужеземка» М. Кунцевич, «Заговор мужчин», «Блендомежские страсти», «Березняк» и «Барышни из Вилько» Я. Ивашкевича, «Граф Эмиль», «Нетерпеливые», «Граница» З. Налковской, «Зависть» и «Адам Гривальд» Т. Брезы, «Вся жизнь Сабины» Х. Богушевской, «Неизбежные пути» и «Покой сердца» Е. Анджеевского).

Таким образом, в межвоенное двадцатилетие польская проза не просто внесла в большое количество новые темы, но и на различных художественных уровнях вырабатывала и вводила в повседневный «оборот» адекватный современному пониманию личности *психологический язык*.

Осваивая новую для своего исторического бытия пространственно-временную структуру мира, польская психологическая проза этого периода действительно готовила психологический язык к осознанию многовариантности бытия, к переживанию не абстрактной свободы, а свободы и риска выбора, а значит – поновому предстающей в этой системе этической ответственности человека. Актуальность этого – в перспективе ближайшей истории Польши – была, как это очевидно сегодня, велика.

Особый интерес при взгляде на массив прозы этого периода вызывает широкое использование ею всех уровней художественности ретроспекции и хронологической петли, мотивируемых законами ассоциаций или необходимостью заинтриговать читателя, конструкций, связанных с сужением реального настоящего фабулы и интенсификацией самого переживания времени за счет памяти («Новая любовь» Я. Ивашкевича, «Чужеземка» М. Кунцевич, «Вся жизнь Сабины» Х. Богушевской, «Покой сердца» Е. Анджеевского, «Ревность и медицина» М. Хороманьского и т. д.) Совершенно очевидно, что все это было связано с общим

интересом к проблемам времени и памяти, вошедшим в быт и сознание рядового, «статистического» человека двадцатого столетия, от жизненных выборов которого реально зависела историческая судьба человечества.

Основными «ролями» пространства в психологической прозе этого периода оказывалась выражение гармонии или дисгармонии в отношениях с миром (популярные пространства-преграды или «выходы» — окно, дверь) и акцентировка проблемы *своего* и *чужого* психологического пространства в душевной жизни (дом — комната, город — село — природа). Как мы видим, все эти темы войдут в обыденное переживание очень скоро и, в свою очередь, дадут импульс дальнейшему развитию и изменению форм психологического языка.

Освоение новой пространственно-временной структуры повлекло тогда за собой и иное, чем прежде, понимание роли сновидений и памяти в человеческой жизни. Довольно широко распространилась концепция сна как процесса, раскрепощающего подсознание, актуализирующего весь внутренний опыт человека (творчество Эб. Грабовского, Я. Ивашкевича, роман воспитания, проза «поколения-1910» и пр.). Человек начинал иначе относиться к нему, его самооценности. Менялся, таким образом, язык переживания. Межвоенная проза обращалась и к своеобразным пограничным состояниям, служащим реализации заблокированных желаний («Чужеземка» М. Кунцевич, «Березняк» и «Блендомежские страсти» Я. Ивашкевича, роман воспитания). Реально менялась глубина самоосознания, а значит, и используемые и понимаемые языковые коды этого нового чувственного опыта.

Актуальным для польской прозы межвоенного периода оказывалось и формирование новой психологической установки на само эстетическое переживание: оно нередко трактовалось как своего рода психотерапевтическое средство («Блендомежские страсти» Я. Ивашкевича, «Молчанию леса и твоему молчанию» Эб. Грабовского). Еще раз напомним себе, что этимология понятия «эстетика» связано со сферой психологии, а в типологической модели индивидуальных характеров немецкого психолога Э. Кречмера термин «психоэстетический» (с его градацией от гиперэстетического до антиэстетического) означал *меру* личной чувствительности, способности — и ее уровня — к переживанию, т. е. в самом понятии акцент уже делался на личном переживании и его индивидуальной «окрашенности».



В межвоенный период в значительной степени изменился характер метафоры и символов в языке психологической прозы — лежащая на них смысловая нагрузка. Метафора и символ оказывались самой емкой и содержательной микромоделью личного видения: они широко входили в заглавия, определяли выбор имени и главенствующих в произведении цветов. В творчестве же Б. Шульца мы сталкиваемся с уникальным опытом буквальной реализации метафоры.

Польская межвоенная проза как часть европейской литературы переживала в рамках собственных исторических условий общий для западного мышления процесс формирования новых представлений о реальности и нового типа ее переживания.

Демонстрируя с помощью различных повествовательных конструкций множественность «решений» этой задачи, она преодолевала свойственную прежнему видению неполноту и противоречивость в переживании внешнего к внутреннему мира, связей и места человека в мироздании.

Панорама польского психологического романа оказалась представлена в этот период романом одного героя, романом воспитания, романом одной проблемы, романом идеи, бытовым романом, семейным романом-эпопеей, любовным романом, военным романом с интригой. Но большинство романов может быть отнесено одновременно к нескольким жанровым разновидностям: эти контаминации существенно расширили возможности психологической рефлексии, самого их видения.

Как всегда в переломный период, популярен был наиболее мобильный жанр прозы — рассказ, построенный на «крупном плане» значимого для героев эпизода, случая, детали. Сам же выбор крупного плана демонстрировал позицию автора-повествователя. В рассказе шло быстрое разрушение старой концепции мира и накопление материала для новой. Роман в рассказах, роман-повесть, рассказ-повесть, характерные для польской психологической прозы этого периода — все эти жанровые поиски фиксировали, с одной стороны, изменения, происходившие в самом характере переживания и осмысления жизни, с другой, — отражали живую и подвижную динамику конкретного процесса создания этой концепции.

\* \* \*

Лет двадцать назад в психологии появился термин «алекситимия», который объяснялся как неспособность человека выра-

зить свои переживания в адекватной словесной форме. Алекситимия, как оказалось, ведет к серьезным последствиям. Ученые выделили четыре компонента, способствующие образованию синдрома – состояния, ставшего характерным и угрожающе частотным в наше время: дефицит эмоциональной сферы, недостаток лексических средств, недостаточность воображения, неготовность к пониманию символики. Все они, как мы видим, непосредственно связаны с общей вербальной культурой человека, социума и ее местом в создании того особого языка, который мы позволили себе условно назвать *психологическим* и который нужен человеку для выражения своих переживаний. Языку художественной литературы, находящему для постоянно меняющихся и усложняющихся переживаний человека адекватную структуру их вербального выражения, принадлежит главная роль в их структурировании и рефлексии.

Именно литература формирует и пускает «в оборот» повседневной жизни этот особый развивающийся язык для выражения, передачи и понимания сложнейшей психологической информации, заключающейся в формах и мотивах поведения, внешних и внутренних конфликтах, переживаемых человеком – в частности, конфликтах между осознанными и неосознанными эмоциями, в его реакциях на усложнение и изменение объектов реальности, вызывающих эмоциональное к себе отношение. Литература, таким образом, дает внешнее выражение ключевых для времени эмоций, становясь «регулятором» той степени – или уровня – коммуникации, к которой инстинктивно или сознательно стремится каждый человек – к пониманию других, пониманию себя другими и, наконец, – к пониманию себя самого.

Язык литературы – в частности, язык психологической прозы – несравненно больше, чем обычный язык, насыщен семантически и приспособлен к передаче сложных смысловых структур.

Если говорить именно о психологической прозе, то она в каждый данный момент истории в сущности и работает на «покрытие» дефицита эмоциональной сферы.

Вводя новый материал жизни в культурное сознание – обращая его внимание на новые темы, новые коллизии, новых героев – она не просто переводит недифференцированные чувственные и интеллектуальные переживания в упорядоченную структуру, но создает особые средства для описания и понимания этих пере-

живаний и готовит общее сознание к приему новых художественных средств.

Опыт польской прозы межвоенного двадцатилетия, введшей в общее сознание новые темы, отвечавшие новой исторической реальности, уникальному опыту, выпавшему на долю Польши, интересен в масштабах европейской литературы именно этим.

Важно не то, насколько совпадают – или, наоборот, не совпадают – направления европейской психологии с теми или иными произведениями польской литературы. Некоторые из них действительно прочитываются как своего рода иллюстрации к научным открытиям, «демократизируя» их и вводя в житейскую практику и обыденное мышление их элементы, а иногда и опережая науку. Главное – то, что было сделано польской психологической прозой межвоенного двадцатилетия в области психологического языка – заданный ею уровень эстетического переживания.

## Алфавитный указатель имен

- Аверинцев Сергей Сергеевич** 14, 145, 149
- Адлер Альфред (Adler Alfred)** 68
- Анджеевский Ежи (Andrzejewski Jerzy)** 18, 25, 56, 74, 78, 82, 93, 109, 110, 129, 144, 146, 164, 166, 179, 180, 185, 189, 190
- Балашова Тамара Владимировна** 174
- Бальзак Онопере де (Balsac Honoré de)** 174, 176, 180
- Бандровский Ежи (Bandrowski Jerzy)** 65, 129, 165
- Барг Ролан (Barthes Roland)** 9
- Бартошиньский Казимеж (Bartoszyński Kazimierz)** 108
- Бахтин Михаил Михайлович** 14, 21, 106, 114, 117, 172, 173
- Башляр Гастон (Bachelard Gaston)** 62, 121, 123, 124
- Беняш Юзеф (Bieniasz Józef)** 84, 119
- Бергсон Анри (Bergson Henri)** 25, 28, 59, 60, 64, 101, 188
- Бердяев Николай Александрович** 14, 15, 182, 187
- Берент Вацлав (Berent Wacław)** 159, 176
- Бжежковский Ян (Brzękowski Jan)** 60
- Бжоза Ян (Brzoza Jan, właśc. Worobec Józef)** 51
- Битов Андрей Георгиевич** 6
- Богупшевская Хелена (Boguszewska Helena)** 26, 51, 54, 56, 82, 103, 110, 113, 114, 163, 165, 189, 190
- Болецкий Владзимеж (Bolecki Włodzimierz)** 27, 157–159, 161
- Босх Хиеронимус (Bosch Hieronymus)** 182
- Брандыс Казимеж (Brandys Kazimierz)** 180
- Бреза Тадеуш (Breza Tadeusz)** 25, 65–68, 70, 74, 78, 80, 109, 112, 130, 166, 180, 184, 189, 190
- Бродзкая Алина (Brodzka Alina)** 31, 178
- Бродский Иосиф Александрович** 5
- Бунин Иван Алексеевич** 143
- Бурек Томаш (Burek Tomasz)** 22
- Буркот Станислав (Burkot Stanisław)** 183
- Быховский Густав (Bychowski Gustaw)** 139
- Бэйли Стефан (Baley Stefan)** 139
- Вайнинггер Отто (Weininger Otto)** 99
- Ват Александр (Wat Aleksander)** 24
- Вежиньский Казимеж (Wierzyński Kazimierz)** 44, 46, 48, 145, 185, 188
- Визель Адам (Wizel Adam)** 140
- Вильхельми Януш (Wilhelmi Janusz)** 29
- Виткевич Станислав Игнацы (Witkiewicz Stanisław Ignacy, pseud. Witkacy)** 24, 64, 79, 84, 95–97, 119, 120, 140, 146, 150, 157, 184
- Витт Вивiana Владимировна** 31, 38
- Виттлин Юзеф (Wittlin Józef)** 45
- Вуйцик Владзимеж (Wójcik Włodzimierz)** 168, 176
- Выготский Лев Семенович** 32
- Выка Казимеж (Wyka Kazimierz)** 23, 25, 26, 29, 30, 77, 98, 159, 160
- Выслух Северина (Wysłouch Seweryna)** 29
- Гамсун Кнут (Hamsun Knut)** 58
- Гейне Генрих (Heine Heinrich)** 163
- Гинзбург Лидия Яковлевна** 7, 8, 10, 11, 23, 32, 38, 50, 51, 53, 58, 105, 106, 158, 174, 178, 179
- Гловиньский Михал (Głowiński Michał)** 156, 163, 169, 175, 177
- Голсуорси Джон (Galsworthy John)** 183
- Гомбрович Витольд (Gombrowicz Witold)** 25, 26, 54, 63, 64, 70–72, 74, 76, 85, 87, 88, 119, 120, 140, 150, 152, 156, 157, 162, 164, 165, 169, 170, 175, 177–179, 181–183, 185, 186, 189

- Гоявичиньская Поля (Gojawińska Pola) 52, 55, 56, 65, 79, 84, 92–95, 98–100, 103, 114, 122, 128, 162, 168, 174, 189
- Грабовский Збигнев (Grabowski Zbigniew) 65, 94, 97, 98, 107, 138, 146, 163, 166–168, 191
- Грачик Эва (Graczyk Ewa) 70, 72, 88
- Грейвз Роберт Р. (Graves Robert Ranke) 43
- Грончевский Анджей (Gronczewski Andrzej) 86
- Грушецкая Анеля (Gruszecka Aniela) 62, 98, 107, 146
- Гурская Хелена (Górska Helena) 51
- Д**
- Данек Данута (Danek Danuta) 31
- Джеймс Вильям (James William) 25, 60, 101, 188
- Джойс Джеймс (Joyce James) 19, 28, 117
- Добачевская Ванда (Dobaczewska Wanda) 98
- Додерер Хаймито фон (Doderer Heimito von) 20
- Домбровская Мария (Dąbrowska Maria) 24, 26, 51, 55, 93, 98, 102, 114, 119, 161, 162, 168, 174, 183–185, 189
- Домбровский Мечислав (Dąbrowski Mieczysław) 68
- Достоевский Федор Михайлович 17, 58, 143, 174, 179, 180
- Ж**
- Жеромский Стефан (Żeromski Stefan) 18, 24, 84, 119, 173
- Жид Андре (Gide André) 59
- Жмиховская Нарциза (Żmichowska Narcyza) 18
- Жулковский Стефан (Żółkiewski Stefan) 27, 31
- З**
- Завейский Ежи (Zawieyski Jerzy) 44, 74, 78, 146, 163, 188
- Завистовская Казимиера (Zawistowska Kazimiera) 155
- Заводзиньский Кароль Виктор (Zawodziński Karol Wiktor) 26
- Заворская Хелена (Zaworska Helena) 31, 76, 91
- Зажецкий К. (Zarzecki K.) 29
- Зегадлович Эмиль (Zegadłowicz Emil) 24, 85, 119, 142, 163, 173
- Зиммель Георг (Simmel Georg) 98
- Знанецкий Флориан (Znaniecki Florian) 60, 188
- Золя Эмиль (Zola Émile) 51, 56, 58
- И**
- Ивашкевич Ярослав (Iwaszkiewicz Jarosław) 18, 24, 26, 52, 54–56, 64, 65, 78–81, 85, 86, 92, 94–97, 110, 111, 114, 117, 121, 122, 125, 127, 129–133, 136, 137, 140, 142–146, 152–155, 164–166, 168–171, 173, 174, 176, 178, 180, 185, 186, 189–191
- Ижиковский Кароль (Irzykowski Karol) 59, 140, 159
- Иллакович Казимиера (Iłakowiczówna Kazimiera) 98
- К**
- Каден-Бандровский Юлиуш (Kaden-Bandrowski Juliusz) 24, 28, 44, 45, 66, 82, 97, 145, 146, 163
- Карасев Л. В. 134, 135, 137, 138
- Карпильская Людвика (Karpińska Ludwika) 140
- Каспрович Ян (Kasprowicz Jan) 23, 96, 155
- Кафка Франц (Kafka Franz) 135, 147, 176
- Кwiatковский Ежи (Kwiatkowski Jerzy) 24, 26, 31, 41, 54
- Кирхнер Ханна (Kirchner Hanna) 182
- Ковальские Анна и Ежи (Kowalscy Anna i Jerzy) 51
- Ковальский Владислав (Kowalski Władysław) 51
- Конвицкий Тадеуш (Konwicki Tadeusz) 25, 121

- Конковский Анджей (Konkowski Andrzej) 65, 129, 150
- Конрад Джозеф (Conrad Joseph, właśc. Korzeniowski Józef Teodor Konrad) 58
- Корнацкий Ежи (Kornacki Jerzy) 51
- Коссак-Щудка Зофья (Kossak-Szczuka Zofia) 98
- Коссовский Ежи (Kossowski Jerzy) 50, 188
- Крахельская Халина (Krahelska Halina) 51
- Кречмер Эрнст (Kretschmer Ernst) 191
- Кривцун О. А. 13
- Кудлинский Тадеуш (Kudliński Tadeusz) 24, 44, 49, 84, 145, 162, 175, 188
- Кундера Милан (Kundera Milan) 184
- Кунцевич Мария (Kunczewiczowa Maria) 24, 30, 52, 60, 65, 68–70, 79, 82, 88–90, 93, 98, 99, 101–103, 109, 110, 113, 121, 128, 130–132, 141, 142, 145, 150, 151, 163, 165, 176, 179–181, 189–191
- Кунцевич Петр (Kunczewicz Piotr) 17, 31
- Курек Ялу (Kurek Jalu, właśc. Franciszek K.) 24
- Кшивицкая Ирена (Krzywicka Irena) 56, 65, 84, 92, 99, 100, 102, 103, 114, 132, 145, 146, 174, 189
- Кьеркегор Серен (Kierkegaard Sören Aabye) 73
- Липский Ян Юзеф (Lipski Jan Józef) 29
- Ляляк Мирослав (Lalak Mirosław) 45
- Лялевич Януш (Lalewicz Janusz) 171, 172
- Мандельштам Осип Эмильевич 144
- Манн Томас (Mann Thomas) 28, 58, 129, 183
- Маркус Станислав (Marcus Stanisław) 139
- Маркушевич Роман (Markuszewicz Roman) 140
- Мартен дю Гар Роже (Martin du Gard Roger) 174
- Матушевский Рышард (Matuszewski Ryszard) 30
- Мачонг Владзимеж (Maciag Włodzimierz) 23, 30, 37, 57, 81
- Мельцер Ванда (Melcer-Rutkowska Wanda) 54, 98, 99, 174, 183, 189
- Милош Чеслав (Milesz Czesław) 123, 159, 160
- Мирский Юзеф (Mirski Józef) 140
- Мопассан Ги де (Maupassant Henri René Albert Guy de) 58
- Мориак Франсуа (Mauriac François) 160
- Мортон Юзеф (Morton Józef) 57, 74, 75, 78, 145, 165
- Морцинек Густав (Morcinek Gustaw) 51
- Мусменко Светлана Филипповна 31
- Наглерова Эрминия (Naglerowa Herminia) 98, 99, 102, 162, 185**
- Налкowska Зофья (Nałkowska Zofia) 24, 29, 47, 51, 54, 59–66, 68–70, 79–81, 88, 92–94, 98, 100, 103, 109, 112, 114, 120, 122, 127, 129, 132, 133, 138, 140, 141, 146, 160, 162–167, 173–176, 179–182, 184, 185, 188–190**
- Насиловская Анна (Nasiłowska Anna) 31**
- Ницше Фридрих Вильгельм (Nietzsche Friedrich Wilhelm) 60, 64, 154, 188**
- Новаковский Зигмунт (Nowakowski Zygmunt) 84, 107–109, 146, 168, 171**
- Ожешко Элиза (Orzeszkowa Eliza) 18**
- Оркан Владислав (Orkan Władysław, właśc. Smreczyński Franciszek) 24**
- Отвиновский Стефан (Otwinowski Stefan) 74–76, 108, 110, 126**
- Павликовская-Ясножевская Мария (Pawlikowska-Jasnorzewska Maria) 98**
- Павлов Иван Петрович 66**
- Павлова Нина Сергеевна 21**
- Пайпер Тадеуш (Peiper Tadeusz) 85, 113**

- Парандовский Ян (Parandowski Jan) 126, 132, 138, 139, 145, 165, 168, 85, 119, 169,
- Пежинский Влодзимеж (Perzyński Włodzimierz) 146 Русинек Михал (Rusinek Michał) 85, 119
- Пентак Станислав (Piętaк Stanisław) 25, 56, 57, 74, 119, 142, 169 Рут-Бучковский Мариан (Ruth-Buczowski Marian) 74, 77, 129, 145, 166, 179
- Пилсудский Юзеф (Piłsudski Józef) 43 Рыдель Люциан (Rydel Lucjan) 155
- Пираделло Луиджи (Pirandello Luigi) 59
- Полторац С. Н. 42
- Помировский Леон (Pomirowski Leon, właśc. Pomper Leon) 28, 58, 59
- Пригожин Илья Семенович 118
- Проминский Мариан (Promiński Marian) 85
- Прус Болеслав (Prus Bolesław, właśc. Głowacki Aleksander) 18, 51, 56
- Пруст Марсель (Proust Marcel) 18, 19, 28, 59, 82, 111, 117, 174
- Пшерва-Тетмайер Казимеж (Przerwa-Tetmajer Kazimierz) 23
- Пшибыльский Рышард (Przybylski Ryszard) 64, 85, 86, 92, 154
- Пшибышевский Станислав (Przybyszewski Stanisław) 23, 59, 96
- Рабле Франсуа (Rabelais François) 156
- Рей Сидор (Rey Sydor, właśc. Izidor Reiss) 51
- Реймонт Владислав Станислав (Reymont Władysław Stanisław) 18, 24
- Ремарк Эрих Мария (Remarque Erich Maria) 43, 163
- Рембек Станислав (Rembek Stanisław) 45-48, 79, 163, 174, 188
- Розенталь Ян (Rozental Jan) 22
- Розин В. М. 135, 140, 142
- Ролич-Лидер Вацлав (Rolicz-Lieder Wacław) 155
- Роллан Ромэн (Rolland Romain) 174
- Рудзкая Йоанна (Rudzka Joanna) 164, 168
- Рудницкий Адольф (Rudnicki Adolf) 25, 50, 65, 74-77, 83, 91, 95, 100, 113,
- Салливен Гарри Стэк (Sullivan Harry S.) 67
- Селье Ганс (Selye Hans) 79
- Сенкевич Генрик (Sienkiewicz Henryk) 18, 167
- Слоньский Эдвард (Słoniński Edward) 84, 119, 169
- Соболевская Анна (Sobolewska Anna) 7, 106
- Спейна Ежи (Speina Jerzy) 31, 86, 123, 136
- Стала Кшиштоф (Stala Krzysztof) 87, 115, 117
- Станюкович Ядвига Владиславовна 31
- Стафф Леопольд (Staff Leopold) 155
- Стендаль (Stendhal, właśc. Beyle Henri Marie) 58, 174
- Стерн Анаголь (Stern Anatol) 60, 62, 64, 65, 68, 69, 79, 88, 110, 120, 121, 125, 126, 128, 132, 133, 168, 173, 176, 179-181, 189
- Страдецкий Януш (Stradecki Janusz) 29, 31
- Страшевич Чеслав (Straszewicz Czesław) 25
- Струг Анджей (Strug Andrzej, właśc. Gałeczki Tadeusz) 24, 26, 43-46, 48, 56, 84, 119, 142, 145, 167, 169, 173-175, 188
- Суходольский Б. (Suchodolski B.) 101
- Тарн Адам (Tarn Adam) 62, 88, 113, 146, 165, 179, 180, 189
- Толстой Лев Николаевич 17, 19, 143, 174

- Трочинский Константин (Troczyński Konstanty) 28
- Турбин Владимир Николаевич 186
- Тынянов Юрий Николаевич 12, 50
- У**
- Укневская Мария (Ukniewska Maria) 52, 102, 174, 183, 189
- Униловский Збигнев (Uniówski Zbigniew) 25, 30, 52, 73–75, 77, 78, 83, 126, 145, 179
- Ф**
- Фарон Болеслав (Faron Bolesław) 26
- Фельдман Вильгельм (Feldman Wilhelm) 29
- Фик Игнацы (Fik Ignacy) 28, 29, 98
- Флобер Гюстав (Flaubert Gustave) 58
- Флюковский Стефан (Flukowski Stefan) 98, 136, 155, 167, 168
- Франкл Виктор (Frankl Viktor) 49, 50, 53
- Фрейд Зигмунд (Freud Sigmund) 18, 25, 39, 59, 60, 72, 84, 86, 98, 101, 123, 134, 136, 140, 188
- Фромм Эрих (Fromm Erich) 67, 98
- Фронцковяк-Вегадтowa Эльжбета (Frąckowiak-Wieganđtowa Elżbieta) 27, 29, 59, 164, 167
- Фрыде Людвик (Fryde Ludwik) 25–27
- Х**
- Хадачек Болеслав (Hadaczek Bolesław) 84, 85, 119, 169
- Хаксли Олдос (Huxley Aldous) 59
- Хвелевой Никола Григорьевич 129
- Хойновский Петр (Choynowski Piotr) 48, 49, 145, 188
- Хорев Виктор Александрович 31
- Хорни Карен (Horney Karen M.D.) 67, 87, 90
- Хороманьский Михал (Choromański Michał) 25, 29, 57, 60–62, 65, 93–97, 99, 100, 110, 112, 129, 130, 140, 150–152, 164, 167, 174, 182, 183, 185, 189, 190
- Хрущчинский Анджей (Chruszczyński Andrzej) 22, 26, 46
- Ч**
- Чаховский Казимеж Станислав (Czachowski Kazimierz Stanisław) 29
- Черминьская Малгожата (Czermińska Małgorzata) 118
- Черник Станислав (Czernik Stanisław) 26
- Чехов Антон Павлович 17, 19, 58, 143
- Ш**
- Шагал Марк 147
- Шельбург-Зарембина Эва (Szelburg-Zarembina Ewa) 24, 98
- Шемплинская Эльжбета (Szemplińska Elżbieta) 146, 167, 170
- Шерлаимова Светлана Александровна 184
- Шимаанский Веслав Павел (Szymański Wiesław Paweł) 148
- Шкловский Виктор Борисович 11, 33
- Шопенгауэр Артур (Schopenhauer Arthur) 60, 64, 93, 101, 188
- Штырмер Людвик (Sztyrmer Ludwik) 18
- Шульц Бруно (Schulz Bruno) 25, 30, 54, 86, 87, 95, 97, 114–117, 123–125, 127–129, 135, 136, 146–149, 151, 152, 155, 162, 165, 170, 177, 182, 183, 185, 186, 192
- Э**
- Элиот Томас Стернс (Eliot Thomas Stearns) 11
- Эустахевич Леслав (Eustachiewicz Lesław) 29
- Ю**
- Юнг Карл Густав (Jung Carl Gustav) 25, 84, 85, 101, 134, 183, 188
- Я**
- Яжембский Ежи (Jarzębski Jerzy) 70
- Яковская Кристина (Jakowska Krystyna) 109, 113, 146, 163, 169, 172
- Янион Мария (Janion Maria) 70



Научное издание

**И. Е. Адельгейм**

**Польская проза межвоенного двадцатилетия:  
между Западом и Россией.  
Феномен психологического языка**

Утверждено к печати  
Институтом славяноведения РАН

ЛР № 070644, выдан 26 октября 1992 г.  
Формат 60x90 1/16. Гарнитура «Школьная». Печать офсетная.  
12,5 п. л. Тираж 500 экз. Заказ № 598.

