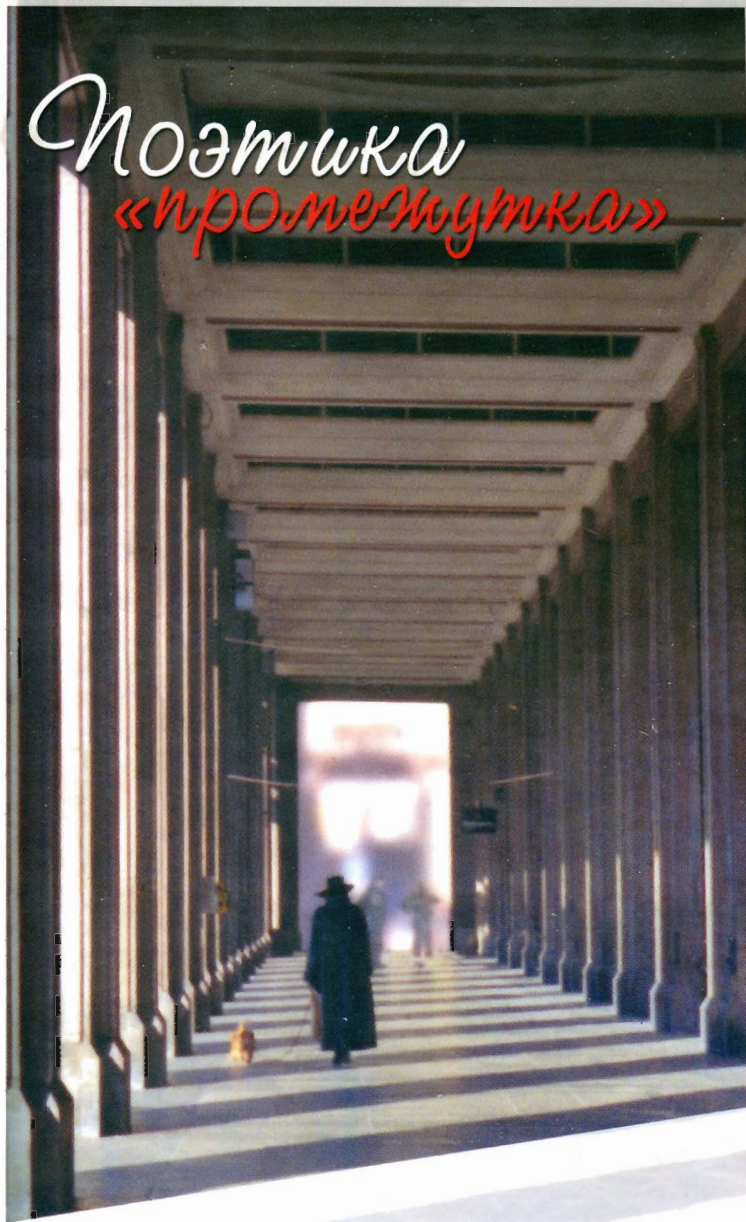


# Поэтика «протектутка»



ИРИНА АДЕЛЬГЕЙМ

*Молодая польская проза после 1989 года*

**Российская академия наук  
Институт славяноведения**

**Ирина Адельгейм**

**Поэтика «промежутка»:**

**молодая польская проза  
после 1989 года**

---

 ИЗДАТЕЛЬСТВО  
**«ИНДРИК»**

Москва 2005

УДК 82(094)

ББК 83.3(0)6

А 29

*Работа проведена в рамках Программы фундаментальных исследований  
ОИФН РАН «История, языки и литературы славянских народов в мировом  
социокультурном контексте», а также при поддержке  
Kasy im. Jozefa Mianowskiego Fundacji popierania nauki*

*Ответственный редактор:*

**В. А. Хорев**

*Рецензенты:*

**Г. Я. Ильина, В. Я. Тихомирова**

**Адельгейм И. Е.**

Поэтика «промежутка»: молодая польская проза после  
1989 года. — М.: Индрик, 2005. — 544 с.

**ISBN 5-85759-315-8**

Книга посвящена прозе поколений, начавших активную литературную жизнь уже в постсоциалистической Польше. Рассматриваются особенности их литературного быта, мышления, поэтики: взаимопроникновение ощущений свободы и несвободы, укорененности и неукорененности, переживание амбивалентности; проблемы памяти и сна, предметного мира, феномен расцвета сюжетной прозы, особенности бессюжетного повествования, использование метатекста, функции постмодернизма и пр. Реально пережитый литературой перелом, который субъективно воспринимается многими как художественный тупик, может быть в непрерывности литературного процесса рассмотрен как «промежуток», когда начинается активное привыкание к новым понятиям и представлениям, касающимся мироустройства, в формах художественного языка, обеспечивающего их эстетическое и психологическое переживание.

© Институт славяноведения РАН,  
2005

© Адельгейм И. Е. Текст, 2005

© Еремин А. А. Оформление, 2005

© Издательство «Индрик», 2005

**ISBN 5-85759-315-8**

# ОГЛАВЛЕНИЕ

Несколько предварительных слов от автора .....	5
--	---

ГЛАВА I. Между «переломом» и «продолжением» .....	13
---	----

ГЛАВА II. Пространство и время: на границе общего и личного .....	53
--	----

• Между центром и периферией: пространство польской современности .....	55
• Между польским и непольским .....	69
• Между Mitteleuropa и Европой .....	94
• Между памятью и временем: ностальгическая проза .....	109
• Между сном и явью: оптика сновидения .....	161
• Между утопией и антиутопией .....	178
• Между детством и зрелостью. Феномен инициации .....	196

ГЛАВА III. Конструкция текста .....	247
-------------------------------------	-----

• Между событием и словом: сюжетное и несюжетное повествование .....	249
<i>Жанровые мутации сюжетной прозы</i> .....	253
<i>Бесфабульное повествование</i> .....	278
• Между фрагментом и целым .....	304
• Между автором, повествователем, героем и читателем .....	319
• Между текстом и метатекстом .....	339

ГЛАВА IV. Герой: на пути к новой концепции человека ...	401
---	-----

• Между предметом и знаком: предметный мир и психология героя .....	403
• Между сознанием и подсознанием: проблемы миро- и самоощущения .....	450

ГЛАВА V. Между модернизмом и постмодернизмом .....	497
--	-----

Вместо заключения .....	520
Список анализируемых произведений .....	522
Справки об авторах .....	526
Именной указатель .....	535

*У истории же тупиков не бывает.  
Есть только промежутки.*

*Ю. Тынянов*

## *Несколько предварительных слов от автора*

---

Название данной книги скорее всего вызовет у читателя ассоциацию с заглавием статьи Ю. Тынянова «Промежуток» (1924). Действительно, само это слово, а в какой-то мере и авторская концепция были подсказаны той давней работой. Почти 80 лет назад на материале текущей русской литературы Тынянов сформулировал один из основополагающих законов развития художественного языка: «...рост новых явлений происходит только в промежутках, когда перестает действовать художественная инерция»<sup>1</sup>. Читатель же чаще всего фиксирует лишь «действие инерции», а «промежуток», в котором она отсутствует, кажется ему «тупиком».

Литература как один из важнейших для человека интеллектуальных языков в своем существовании и развитии — внешнем ли, явном и очевидном, или подспудно ощущаемом, до поры почти не видимом — действительно не знает ни перерывов, ни разрывов, ни тупиков. Они — аберрация нашего зрения, развитие же литературы, по выражению Тынянова, идет одновременно многими путями и одновременно «завязываются многие узлы»<sup>2</sup>. Стоит к этому добавить, что и «развязываются» тоже.

Текущая литература рождается, прочитывается и поначалу воздействует на художественное сознание и язык своего времени как поток текстов, минимально расчлененный в своем естественном живом бытовании на иерархические ряды и уровни. Читателю-современнику она нужна в такой своей избыточности, разноречивости, прежде всего для того, чтобы помочь в первом приближении структурировать хаотические впечатления от меняющейся на глазах действительности. Из прочитанных текстов он получает определенный набор представлений и сценариев поведения, чувствования — эмоциональных и эстетических ориентиров, с помощью которых сознание адаптируется к переменам понятийного языка времени.

Литература периода перелома — как звено в развитии художественного языка — возникает поначалу, с одной стороны, из читательской потребности «накрыть словом» меняющуюся жизнь, дав ее образ и образец рефлексии над ней, с другой — из накапливающейся внутри самой литературы, в которой в каждый момент ее развития что-то отмирает, а что-то зарождается, имманентной необходимости в изменении художественного языка. При этом и в общем, и в индивидуальном сознании (которое присваивает себе те или иные единицы этого языка, причем делает это в причудливых и часто непостижимых контекстах) сосуществуют и взаимодействуют тексты, которым суждена долгая жизнь, и тексты, которые умрут вместе с породившим их историческим мгновением. Но в момент своего появления и те и другие оказываются востребованы временем. Первые не всегда сразу и по достоинству бывают оценены, а вторые в своей короткой жизни имеют зачастую куда большую зону воздействия, чем те, что остаются в статусе образцов художественности надолго, и именно они порой реально закрепляют происходящие сдвиги. По этому поводу С. С. Аверинцев заметил, что книги текущей литературы делятся для читателя не «на хорошие и плохие» (по своему художественному уровню), а на «необходимые и на те, без которых можно обойтись», причем «книги необходимые бывают несовершенны и — наоборот»<sup>3</sup>. Художественный язык современности воздействует на читателя общностью создающих его текстов — всей своей неизбежной для каждого момента избыточностью, кажущейся случайностью, неизбежной недоговоренностью — через приятие всего этого и сопротивление ему.

В любой отрезок времени в литературе присутствуют, существуя в отношениях разной степени сложности «притяжений» и «отталкиваний», три силы, достаточно условно называемые старшим, средним и молодым поколениями. Движение их постоянно, и историческая роль каждого незаменима. Но в периоды кардинальных исторических сломов, когда рушатся сами опоры бытия и литература стремится найти язык для рождающегося нового зрения, межпоколенческие отношения осложняются порой до конфронтации и декларации полного отторжения. Тогда приход молодого поколения и его художественный выбор воспринимаются одними как оптимистическое свидетельство перелома, обещаю-

щего немедленное обновление языка и открытие им «окончательной художественной истины», а другими — как обрыв традиции, ведущий в тупик. В развороте же истории это всего лишь периоды, когда еще действует — хотя бы на уровне сложившегося стереотипа восприятия — инерция одного художественного языка (на которую работают в основном старшее и среднее поколения, тиражируя старые формы и одновременно «оберегая» от молодого экстремизма само ощущение художественной целесообразности и критериев), а в молодой литературе идет изживание прежней инерции и начинается активная подготовка почвы для создания языка, адекватного новому видению.

В конце 1980-х годов, когда в странах Восточной и Центральной Европы рухнул социалистический строй и непригодными стали как привычные формы жизни, так и их объяснения, литературе как раз и предстояло выполнить задачу обновления языка, с одной стороны — ломая и отвергая неработающие формы и изжившие себя представления и понятия, с другой — массированно внедряя в общее культурное сознание новые их образцы. К созданию шедевров, которых во все времена ждет от литературы ее читатель и которые случаются нечасто (но с них начинает свою жизнь новая созидательная инерция), должен быть прежде всего готов язык — как на уровне создающих литературу писателей, так и на уровне воспринимающих ее читателей. В периоды исторических сломов эта подготовительная задача падает в первую очередь на молодые силы, вливающиеся в литературный процесс.

Вот почему, обращаясь к литературе Польши последнего десятилетия XX века и первых лет XXI, представляется правомерным выделить из живого потока ее реальности молодую прозу как некое текстовое пространство, в котором множественными усилиями авторов — на пути создания языка, адекватного переживаемому времени — реально происходило завязывание «новых узлов». Усилия эти обнаруживают себя на уровне поэтики и вне текста не могут быть описаны и осмыслены.

Изучение текста — отдельного литературного произведения или творчества одного писателя в целом — как сложно организованной системы, которую путем анализа можно разложить на взаимосвязанные и иерархически упорядоченные планы, чтобы в результате увидеть, как и из чего возникают



несомые литературой смыслы, — давно стало одним из самых продуктивных направлений филологии. Но каждое литературное произведение возникает, живет, прочитывается и осмысливается в контексте многих других произведений, и прежде всего произведений своего времени. Более того, литература в своем возникновении и бытовании знает периоды, когда определенная литературная генерация (обычно молодая, или новая, литература) выполняет — в силу особенностей исторического момента, о чем говорилось выше — задачу обновления языка и приучения к нему читателя. Такая литература входит в современное ей интерпретирующее сознание — сознание критики и читателя — как своего рода общий текстовый массив. Именно таким текстом, меняющим общность видения собственных проблем саму литературную ситуацию, представляется молодая проза постсоциалистической Польши. В восприятии польского читателя она все это время существовала именно как своего рода единый массив, хотя и состоящий из произведений разных авторов — разной индивидуальности и разного уровня художественности. Он обладает своей общей сложной структурой, которая может быть проанализирована, подобно каждому отдельному тексту.

В данной книге делается попытка рассмотреть молодую прозу последних полутора десятилетий как нечто цельное по своему воздействию — вне иерархии уровней художественности составляющих ее произведений — иерархии, которая, с одной стороны, не может быть окончательной по отношению к текущему литературному процессу, а с другой — вообще не является абсолютным условием влияния на читательское сознание, принимающее или не принимающее новый язык. Автор работы ставил перед собой конкретную исследовательскую задачу: выявить те, условно говоря, «матрицы» переживания, в которых молодая проза предлагает читателю привносимые ею смыслы, попытаться разложить цельность текстового пространства на составляющие его и сложно переплетающиеся планы, чтобы увидеть логику нового художественного сознания, реагируя на которое, литература будет затем делать следующий шаг. Думается, что такой подход к современному литературному процессу имеет право на существование, данное самой логикой развития литературы.

Разумеется, в работе даже формально не могли быть учтены все вышедшие за полтора десятилетия тексты, однако автор ни в коей мере не считал своей задачей их «инвентаризацию». Рассмотренные же в работе 126 прозаических книг 47 авторов, представляющие спектр художественных усилий молодой польской прозы последнего десятилетия XX века, как представляется, достаточно репрезентативны в свете поставленной задачи — выявить главные составляющие ее художественности.

Наличие большого количества текстовых примеров для данной работы является принципиально важным, так как наглядно демонстрируют русскоязычному читателю, в значительной степени отрезанному от живого массива современной польской литературы, «единицы» того особого психологического языка, каким является литература (в данном случае молодая проза), из которого определенным образом строится — и транслируется читателю — мироощущение ее эстетики.

Молодая польская проза 1990-х развивалась в тесном взаимодействии с другим текстовым пространством — пространством критики, осмысляющей текущий литературный процесс в его внешних и внутренних связях с изменяющимися формами жизни и одновременно переживающей аналогичные изменения в собственном языке. В сущности, предметом ее профессионального внимания было то же самое смятенное сознание современника, что и у прозы, но уже отраженное в порожденных им художественных текстах. Критики являлись такими же «жертвами» исторического перелома, как прозаики и их герои. Эти два текста в реальности самой литературной жизни Польши неотделимы друг от друга в решении единой задачи становления и закрепления в общем культурном сознании нового художественного языка, что также попытался учесть автор книги. Ведь как бы хорошо ни был осведомлен читатель не своей литературы в происходящих в ней процессах, он всегда испытывает на себе силу смещений восприятия, проецируя свой читательский и жизненный опыт на слово, за которым стоит другая внеязыковая и культурная реальность. Эти неизбежные aberrации, которые одни склонны игнорировать, а другие — абсолютизировать, надо учитывать как определенную, отличную точку обзора, у которой есть свои преимущества и свои недостатки. Приближению подобного видения к действительной картине при анализе иноязычной литературы

(особенно современной) может способствовать постоянное внимание к рефлексии над ней «изнутри» — учет контекста, в котором эта литература создавалась и функционировала, и постоянное соотнесение с этой информацией собственных наблюдений и выводов. Видение же «изнутри» во всей противоречивости закономерностей и случайностей отражает текущая критика, вот почему голоса критиков разных поколений и разной эстетической ориентации также включены в «сюжет» данной книги.

Слово «между», которое присутствует в названиях разделов, выражает ключевое переживание этого поколения писателей — драму мироощущения и установки сознания. Переживание амбивалентности — на сегодня главный опыт этой прозы, который, как бы то ни было, уже «накрыт словом» и усвоен художественным языком польской литературы. О нем — все тексты молодой прозы. Считается, что амбивалентность сознания лежит в основе постмодернизма, который в последнюю четверть XX века претендовал на своего рода объясняющую всеобщность происходящих в современной культуре процессов. Опыт польской молодой прозы вносит существенные коррективы и в генезис самой амбивалентности как проблемы современного сознания, и в вопрос о сущности постмодернизма.

Сама же книга о молодой польской прозе последнего десятилетия ушедшего века и начала следующего (которую, по справедливому замечанию В. А. Хорева, очевидно, имеет смысл называть уже не молодой, а *новой*, ибо она заняла, по сути, в текущем литературном процессе ключевые позиции) представляет собой некоторые «предварительные итоги» ее прочтения, причем прочтения «со стороны», естественно, отличающегося от прочтения ее польским читателем и исследователем. Эта книга — о литературном промежутке, явлении, которое заслуживает теоретического интереса, потому что это тот самый случай, когда ценны не просто «готовые вещи», которые как раз могут быть удачны или неудачны, а то, что они совокупностью «усилий» приближают возможность «шедевров» и новой плодотворной инерции<sup>4</sup>. Анализируя общность текстового пространства этой прозы, мы можем попытаться увидеть, на каких путях они возможны. А для историка литературы всегда заманчиво попытаться понять, как и где реально назревает такая возможность.

\* \* \*

Для исследования движущегося и меняющегося текстового пространства, безусловно, важны даты появления тех или иных произведений. Чтобы они не загромождали книгу неизбежными повторами или, наоборот, не оказывались пропущенными там, где читатель их ждет, в конце работы помещены «Справки об авторах» (краткие биографические данные, сведения о получении премий и пр.), а также «Список анализируемых произведений». Авторы указаны в алфавитном порядке, произведения — по году первой публикации (в круглых скобках). Далее следуют выходные данные издания, по которому приводятся цитаты. В тексте книги после цитаты указывается (в квадратных скобках) автор, порядковый номер произведения по «Списку» и номер (номера) страницы или, если автор уже назван в тексте, — только порядковый номер произведения и страница (страницы). Многие критические отзывы на молодую прозу, появлявшиеся сначала в периодике в виде статей или рецензий, несколько позже вошли в отдельные книги критиков, посвященных молодой прозе. В данной работе эти отзывы, как правило, приводятся по книжным изданиям. Цитаты из анализируемых произведений и критических работ даются в переводе автора книги. Исключение составляют: «Ханеман» и «Гувернантка» Ст. Хвина, «Монолог из норы» и «Песни пьющих» Е. Пильха (перевод К. Старосельской), «Вайзер Давидек» П. Хюлле (перевод В. Климовского), «Где собака зарыта» А. Видеманна (перевод Ю. Чайникова), «Страстописание» и «Метафизическое кабре» М. Гретковской (перевод Е. Янус).

\* \* \*

Приношу свою самую искреннюю и глубокую благодарность моему Учителю, ответственному редактору книги В. А. Хореву, уважаемым рецензентам Г. Я. Ильиной и В. Я. Тихомировой, моим коллегам — сотрудникам Центра по изучению современных литератур ЦЮВЕ Института славяноведения РАН, взявшим на себя труд прочесть рукопись и высказать свое мнение, что очень помогло в ее доработке. Общение с ними, а также с польскими филологами проф. Алиной Бродзкой, Анджеем Менцвелем, Зигмунтом Зёнтеком, Гражиной Борковской все-

гда становилось стимулом к работе. Благодарю польский фонд «Kasa im. Józefa Mianowskiego Fundacji popierania nauki», предоставивший мне стипендию для работы в варшавских библиотеках и консультаций с польскими коллегами. Выражаю глубокую благодарность тем, без кого книга не смогла бы увидеть свет — издательству «Индрик» и автору оригинал-макета А. А. Еремину. Наконец от души благодарю своих близких за бесценные поддержку и терпение.

<sup>1</sup> Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 169.

<sup>2</sup> Там же. С. 166.

<sup>3</sup> Парадоксы романа или парадоксы восприятия. (Обсуждаем «Плаху» Ч. Айтматова). // Литературная газета, 15 августа 1986 г.

<sup>4</sup> Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. Цит. изд. С. 195.

**ГЛАВА I**  
**Между «переломом»**  
**и «продолжением»**



---

**Д**олгий и бурный спор в польской критике и литературоведении — является ли 1989 год для польской литературы переломным («с 1989 года в польской литературоведческой мысли на всех ее уровнях <...> от ежедневной газеты до специальных научных изданий — идут дебаты о переломе. Они принимают форму вопросов и утверждений, оценок и сомнений, анкет и серий интервью, но в центре неизменно оказывается поиск признаков перелома»<sup>3</sup>) — завершился выработкой временного «компромисса». Искомый перелом был назван «беспереломным»<sup>4</sup> (а также «переломом консервативным»<sup>5</sup>, «консервативным новаторством, революцией в рамках приличий»<sup>6</sup>). Критика тут же остроумно поместила эти термины в контекст аналогичных словосочетаний — таких, к примеру, как бескофеиновое кофе и безалкогольное пиво<sup>7</sup>. «Вместо перелома полноценного, перелома на полную катушку, перелома масштабов перехода от современности к постсовременности мы столкнулись с явлением туманным, смутным, путающим следы»<sup>10</sup>, — подвел итог один из ведущих молодых критиков молодой прозы П. Чаплиньский.

Естественно, что, обнаружив первые заметные признаки перемен в литературе и литературном быте (стремление к провокации, иронию по отношению к романтическому мифу «польскости», отход от «польских» проблем в целом и пр.), критики и литературоведы с энтузиазмом заговорили о переломе: «мы — свидетели завершения эволюции форм»<sup>11</sup>; «На вопрос — “Какие явления в польской литературе завершились, исчерпали себя?” — можно ответить однозначно и просто: все! Мертва вся прежняя модель функционирования литературы»<sup>12</sup>; «Просто конец. Конец всему»<sup>13</sup>; «Литература ПНР закончилась»<sup>14</sup> и пр. Один из исследователей даже предположил, что свою роль при этом сыграла «своеобразная интеллектуальная конкуренция: нельзя же уступить в быстроте реакции и точности описания экономистам, историкам, политологам или социологам»<sup>15</sup>. И в самом деле, после 1989 года в Польше вышло немало работ<sup>16</sup>, в которых делалась попытка дать цельную картину совершающегося или



даже совершившегося перелома — политического, культурного, ценностного и пр. И это — не считая бесчисленных публикаций в прессе. Интересно, что сама проблема вновь стала активно дискутироваться почти десятилетие спустя: «В культурном значении, как и в <...> политическом и экономическом, 1989 год представляет для Польши безусловную цезуру»<sup>17</sup>; «На наших глазах рождается повесть о новой литературе. Повесть о том, как она начала освобождаться от ярма патриотического стереотипа, национальной символики»<sup>18</sup> и т.д.

Однако и в начале, и в конце 1990-х звучали также скептические голоса противников «механического» подчинения литературной хронологии политическим событиям. Подобный подход ассоциировался у этих критиков с самыми худшими литературно-критическими традициями ПНР («литературно-критической манипуляцией»<sup>19</sup>) и непризнанием имманентного развития искусства: «1989 год не означает никакого перелома в литературе, в частности потому, что это лишь продолжение процесса, чьи корни уходят в “оттепель”, — с искусственными водоразделами, выискиванием ложных ориентиров, формированием неотличимых друг от друга “поколений”»<sup>20</sup>. Наиболее категорично высказывался другой ведущий молодой критик, К. Униловский, которому претила «уверенность, будто смена строя непременно порождает новую литературную ситуацию и новые художественные явления»<sup>21</sup> и который, призвав не путать «смену парадигм с переменами внутри парадигмы»<sup>22</sup>, утверждал, что «литература тридцатилетних <...> сама создала миф о том, что якобы зародилась ex nihilo на рубеже 1989 и 1990 <...> миф, хотя не сформулированный непосредственно, но тем не менее оказавший влияние на критику»<sup>23</sup>. Униловского поддержал Р. Мельхорский: «Следовало бы вспомнить школьную истину: вступление в литературу очередного поколения, то есть перелом в смысле смены генераций — факт, который я не собираюсь опровергать, — не есть синоним перелома во всей польской литературе в целом»<sup>24</sup>.

Критик, эссеист, писатель Ю. Корнхаузер вносил свои коррективы, утверждая, что «отчетливая граница между двумя литературными эпохами» еще не была заметна в 1990 году, и перелом «возможно, наступил примерно в 1992 году, когда вышла первая серия поэтических дебютов, изданная фондом “бру-Льона”»<sup>25</sup> («бру-Льон» — «поколенческий» журнал, который начал издаваться в 1986 году нелегально, вскоре стал ассоции-

роваться с литературной провокацией, а к 1989 году приобрел репутацию весьма скандального издания нового литературного поколения новой Польши. В переводе с польского «brulion» — «черновик», и, по словам главного редактора журнала Р. Текели, это был «черновик всей польской культуры». Журнал практически перестал выходить к середине 1990-х годов). К. Униловский же, напротив, утверждает, что к концу 1990-х годов какие бы то ни было иллюзии относительно перелома должны были развеяться.

Примерно таким оказался разброс точек зрения на литературную ситуацию последнего десятилетия XX века, которое началось тем не менее с кардинальных перемен в жизни Польши, — иначе откуда все эти бурные дискуссии?

Говоря о хронологических вехах того или иного периода, не следует забывать, что любые границы в истории литературы условны. Они сами — в той или иной степени «результат договора» (термин польского исследователя А. Хрущиньского<sup>26</sup>), т.е. возобладавшего мнения, авторитетности той или иной точки зрения. «Каждый раз, пытаясь описывать литературу XX в., мы наталкиваемся на барьеры эпох, периодов и этапов. Разумеется, они строятся не на пустом месте: одни навязаны историческими событиями (например, даты: 1918, 1939, 1945, 1956, 1968, 1976, 1989), другие — результат рефлексии историков над эволюцией литературы, хотя также явно детерминированной внешними относительно нее самой событиями (1905, 1932, 1976)»<sup>27</sup>.

Исторический перелом — революция, война, смена строя, — разумеется, не вызывает автоматически немедленных изменений в искусстве. Нередко они происходят раньше — как предвестники перемен исторических, иногда позже — как их последствия. Однако в любом случае исторический катаклизм меняет положение и восприятие литературы, ее позицию по отношению к внелитературной реальности — политике, финансам, общественному бытию, всевозможным потребностям и запросам публики. Поэтому, как сформулировал это П. Чаплинский, «перелому в литературе и не требовалось быть реальным — уж слишком реален оказался перелом в окружающей жизни»<sup>28</sup>. А развитие литературы обусловлено — хотя и не предопределено буквально или, наоборот, не является абсолютно имманентным — и разнообразно связано с политической, экономической и духовной жизнью общества, со средствами массовой информации, средствами коммуникации, философией, вторжением и влияни-

ем на читательскую массу и ее понятийный язык иностранной литературы и т.д. Чем интенсивнее динамика этих процессов, тем вероятнее влияние — прямое или опосредованное. Литературные изменения конечно же не есть результат политической революции, но неизбежно — ее «культурный эквивалент, столь же поддерживаемый ею, сколь и поддерживающий ее, одновременно черпающий импульсы и посылающий их»<sup>29</sup>.

### *Штрихи новой реальности и литературного быта*

**Геополитические изменения, этика и эстетика.** Тому или иному изменению в период с 1989 года подверглась практически каждая область жизни Польши.

В 1989 году польский Сейм принял важнейшие документы, свидетельствовавшие об изменении всей жизни страны — экономики, политики и духовной жизни: «Положение об изменении Конституции ПНР», которым, в частности, были введены Сенат и пост президента, положение о профсоюзах, пакет положений, касающихся нового экономического устройства Польши. Изменилось название государства: Польская Народная Республика стала Республикой Польшей. 7 декабря 1990 года президентом был избран глава «Солидарности» Лех Валенса. В том же году отменили цензуру. Коммунистический режим в Польше прекратил свое существование.

Одновременно резко и значимо по своим последствиям менялась расстановка сил в Европе и в мире — вместо трех соседей с одинаковым общественным строем (СССР, Чехословакия, ГДР) их стало у Польши семь (Россия, Литва, Беларусь, Украина, Чехия, Словакия, Германия) — с разным строем, сложными взаимоотношениями и претензиями, различным уровнем жизни и пр. Приобрела актуальность проблема европейского и (или) центральноевропейского характера Польши, европейской интеграции.

1989 год позволил окончательно избавиться от того, что П. Чаплиньский и П. Сливиньский называли «невыносимой западней ощущения раздвоенности»<sup>30</sup> (разделенности жизни в социалистической Польше надвое: официальную идеологию и этику оппозиции, зачастую анахроничную и столь же жестко детерминированную), и преодолеть некоторый коммуникаци-

онный тупик, к которому привели литературу принципы и условия ее бытия, доминировавшие с 1976 года (в июле этого года в десяти воеводствах прокатилась волна жестоко подавленных забастовок, сопротивление властям со стороны интеллигенции нарастало, был создан «КОР» — «Комитет в защиту рабочих», наконец, возник «второй круг обращения литературы», т.е. нелегальные издательства и каналы распространения «тамиздата» и «самиздата»).

Смыслом существования литературы тогда представлялось ее участие в общественной и политической жизни, отстаивание соответствующих нравственных принципов. Отсюда — установка на современность и злободневность (польское «здесь и сейчас») как критерий ее ценности. Долг писателя виделся прежде всего в том, чтобы «оставить свидетельство». Будучи исторически оправданным, это одновременно вело к статистически накапливаемой невозможности для литературы создать необходимую дистанцию между автором, повествователем и читателем, к коммуникации на уровне очевидности, а нередко и просто к поверхностной «антипропаганде».

После возникновения в августе 1980 года «Солидарности» и обострения политической борьбы власти вынуждены были пойти на некоторые компромиссы (так, например, они часто «закрывали глаза» на распространение литературы «второго круга обращения»), что привело к относительной свободе литературной жизни, сохранявшейся вплоть до введения военного положения 13 декабря 1981 года. Шестнадцать месяцев этой свободы, когда, как вспоминает польский исследователь и критик Я. Томковский, «прямо на улицах продавались книги Гомбровича, Милоша, Херлинга-Грудзиньского, Солженицына, Оруэлла», сделали уже практически невозможным «компромисс между партией и художественными кругами <...> Все значительные писатели, актеры, журналисты оказались на противоположной стороне баррикады»<sup>31</sup>.

После декабря 1981 года кодексом польского интеллигента стало стихотворение «Могущество вкуса» Зб. Херберта (сб. «Репорт из осажденного города», 1983, Париж), фактически провозглашавшее идентификацию эстетики с этикой. На практике это вскоре привело к рождению «эстетики интенции», характерной для 1980-х годов, когда главной функцией и художественным мерилom произведения оказывалось заявленное в нем отношение к власти.

В результате литература и искусство подвергались идеологизации с двух сторон — власти и оппозиции. Это вело к схожим последствиям (неслучайно польская критика, говоря сегодня об этих процессах, использует понятие «антисоциалистического реализма», подчеркивая, что у этого явления много общего с его антагонистом — социалистическим реализмом: меняется лишь адресат памфлета и краска, а «лак, — как заметил А. Сандауэр, — бывает как красным, так и черным»<sup>32</sup>). Социалистический и антисоциалистический реализм, по словам П. Чаплинского, объединяет и то, что «ни тот, ни другой не создали шедевров»<sup>33</sup>. Т. Конвицкий еще в 1976 году предупреждал: «Подобно тому, как существовала конъюнктура проправительственная, возможна и конъюнктура антиправительственная. Для литературы вредны обе. Скажу даже более определенно: вредны одинаково»<sup>34</sup>.

Во-первых, литература «второго круга обращения» своей общественной функцией была призвана не столько описывать мир, сколько его оценивать, достаточно агрессивно навязывая при этом определенные понятийные рамки и ориентируясь не на изменчивую действительность, нюансы которой стирались под слоем однозначных этических решений, а на некие умозрительные ценности. Во-вторых, она упускала область нравственно нейтральных или неявных ситуаций, в которых проходила жизнь большинства, а сфера частной жизни человека вообще оказывалась на втором плане по отношению к политической его позиции. В этой системе черно-белых категорий, выработавшей язык, «который не помнит о местоимении первого лица единственного числа» и «описывает мир не таким, каков он есть, а таким, каким быть должен», «нет места для какой бы то ни было повседневности»<sup>35</sup>, кроме повседневности сопротивления власти, — писал Т. Комендант. Повседневности, добавим, без которой — как материала жизни — не может существовать питаемая ею литература. Человек же этой «обратной идеологизацией» редуцировался до схематичных контактов с социосферой. Как пишет В. А. Хорев, созданные в 80-е годы прозаические произведения «второго круга обращения» о современности чаще всего оказывались «политико-публицистическими однодневками», в лучшем случае это был «публицистический вариант политического романа, оставшийся документом своего времени — времени напряженной политической борьбы». Обществу тогда «требовалась литература, укрепляющая патриотичес-

кий дух, бескомпромиссно отвергающая любой диалог с властью, напоминающая о традициях польских национально-освободительных восстаний, жертвенности и героизме, не считающихся с возможностью поражения. И такую «духоподъемную» литературу оно получило. Схематизма и канонов вывернутого наизнанку социалистического реализма не избежали и известные, талантливые писатели»<sup>36</sup>.

Писатель — в системе таких требований и представлений — был призван только спасать, только поддерживать в борьбе, форма оказывалась второстепенной по отношению к этике и ее задачам. Это естественное следствие аберрации художественных задач литературы в той конкретной ситуации, когда само функционирование литературы «второго круга обращения» было связано с риском для жизни. Неудивительно поэтому, что предпочтение при публикации отдавалось тому, что непосредственно было связано с политической борьбой (например, произведениям запрещенного в СССР А. Солженицына о ГУЛАГе, а также творчеству поляков-эмигрантов). Участие же в «первом» круге обращения ставило под угрозу нравственную репутацию автора, становившегося, по едкому замечанию М. Гловиньского, «соцпарнасцем». Так, официально издававшуюся прозу «художественной революции» 1980-х годов — молодых писателей, попытавшихся заниматься «чистой литературой», языковыми и формальными проблемами, — немедленно упрекнули в политическом конформизме.

В этих крайностях терялись писатели, у которых были и собственные задачи описания мира, и читатель, жизнь которого была гораздо сложнее, жестче, неопределеннее, чем только отношение к политической борьбе, а смысл существования не исчерпывался обязательным требованием подвига или подчинения официозу.

Разумеется, во «втором круге» были изданы и талантливые произведения, которые остаются живыми и сегодня: «Польский комплекс» (1977), «Малый апокалипсис» (1979) Т. Конвицкого, «Крошево» (1979, официальное издание с купюрами — 1982) и «Апелляция» (1983) Е. Анджеевского, «Польские разговоры летом 1983 года» (1984) Я. М. Рымкевича и др. В то же время в «первом» круге оказалась издана проза, реально присутствующая в литературе и по сей день, — «Безумие» (1979) Е. Кшиштоня, «Оттягивание времени» (1979) Я. Андермана, «Камень на камень» (1984) В. Мысливского, «Бохинь» (1987)

Т. Конвицкого и др. Тут, очевидно, следует согласиться с К. Униловским, утверждающим, что «в ряду наиболее интересных художественных достижений десятилетия стоят исключительно тексты, не отказавшиеся от модернистских амбиций»<sup>37</sup>, которые в целом отвергал «второй круг обращения» (хотя именно там было выпущено, например, уже упоминавшееся «Крошево» Е. Анджеевского).

В то же время восполняла потребность в обновлении литературного языка и переводная проза, к которой читатель не предъявлял столь высоких этических (в ущерб эстетическим) требований. С конца 1970-х годов в Польше официально издавалась и пользовалась фантастической популярностью латиноамериканская литература — проза Х. Кортасара, Г. Гарсия Маркеса, Х. Л. Борхеса, А. Карпентьера, М. Варгаса Льюиса, Э. Сабато, К. Фуэнтеса и др. Большими тиражами стали выходить чуть позже и произведения писателей США — Дж. Барта, Дж. Бартельми, Р. Кувера, Т. Пинчона, С. Беллоу, К. Воннегута, Дж. Ирвинга. Во «втором круге обращения» печаталась проза Б. Грабала и М. Кундеры.

Итак, сложившаяся в литературной практике 1970-х годов культура авторитета привела в конце концов литературу к состоянию, которое молодые исследователи Я. Клейноцкий и Е. Сосновский называли «олицетворением Истины». «Популярное после Августа [в августе 1980 года был создан независимый профсоюз «Солидарность»] слово «истина» было до 13 декабря [т.е. введения в 1981 году военного положения] противопоставлено Единственно Верной Идеологии. Оно стало означать коллективное бытие: все то, во что люди реально верили, многообразие истинных мировоззрений, которые теперь могли быть, наконец, публично высказаны. Однако по мере обострения политической ситуации «истина» унифицировалась, а во время военного положения уже стала обозначать единственную Истину, противопоставленную многообразию мировоззрений, размывших главный водораздел (на коммунистическую ложь и Правду). Следующим шагом оказалась идентификация этой Истины с конкретными людьми, признанными авторитетами, и отказ в ней — априори — другим»<sup>38</sup>.

Расшатывание этого тупикового для литературы принципа шло постепенно. Так еще в 1981 году Тадеуш Комендант призывал к большей зрелости («Быть может, мы все и вышли из него [Збигнева Херберта], но зрелость в том и заключается, чтобы

бунтовать против Отца») и отмечал, что «политический конфликт «привел к унификации языков обеих сторон — не столько с точки зрения их соответствия реальности, сколько в смысле их структуры»<sup>39</sup>. В середине 1980-х о том же говорил Адам Загаевский: «В антитоталитаризме меня беспокоит, что одним из важнейших источников его великой силы, его великолепно-го духовного напряжения является идентификация всего мирового зла с тоталитаризмом. В этом случае складывается схематичная картина: зло тоталитаризма против добра антитоталитаризма»<sup>40</sup>. На рубеже 1980–90-х Тадеуш Конвицкий утверждал, что правде служит всякая литература: «Даже творчество Фадеева служило какой-то правде. <...> Все, что отражает человеческое существование, правдиво. Если это написано не ради денег, развлечения или из цинизма, а по внутреннему убеждению, то, даже будучи страшным и отвратительным, оно может оказаться нужно и правдиво»<sup>41</sup>). Наконец, о том же как о своей принципиальной позиции заговорили молодые писатели: «Человек — это абсолютно всё» (Наташа Герке) и «Все достойно описания» (Ольга Токарчук). В стихотворной форме то же самое выразил (еще в 1988 году) молодой поэт Марцин Светлицкий в ассоциировавшемся с написанным после обретения Польшей независимости в 1918 году «Геростратом» Я. Лехоня программном стихотворении «Яну Польковскому»: «Вместо того, чтобы сказать: у меня болит зуб, я || голоден, одинок, мы с тобой, нас четверо, || наша улица — шепчут: Ванда || Василевская, Циприан Камиль Норвид, || Юзеф Пилсудский, Украина, Литва <...>». Добавим, впрочем, что в 2002 году Збигневу Крушиньскому пришлось выступить против другой крайности — негативизма молодого поколения, в свою очередь ограничивающего психологическую и эстетическую свободу писателя: «молодые поэты сегодня призывают говорить исключительно о том, что можно увидеть, не отходя от окна или не вылезая из постели. Абсурд какой-то. Ведь это [военное положение, оппозиция] — мой опыт, такой же, как для них — постель и проблемы с возлюбленной. С какой стати я должен об этом молчать?»<sup>42</sup>

В середине 1980-х идейная и политическая поляризация польского общества, столь ярко проявившаяся между историческими августом 1980 года и 13 декабря 1981-го, стала размываться и усложняться. «Солидарность» потерпела поражение, а те политики, что избежали интернирования или ареста, находились на нелегальном положении и не могли быть полностью в



курсе реальных настроений общества: с одной стороны, разочарования и дезориентации, с другой — потребности и необходимости в адаптации к новой повседневности. Человек имел право на повседневность, где не только воюют, но и просто живут. Успех оппозиции в выборах 4 июня 1989 года на некоторое время заслонил действительную, а не умозрительную сложность ситуации. Общество высказалось тогда скорее против власти, чем за конкретный политический лагерь с реальной программой. «Нам представляется, что этот процесс распада общности, самосознание которой (безусловно, несколько мифологизированное) выражал в 1982 году лозунг Валенсы “Нас 10 миллионов!”», непосредственно повлиял на функционирование литературы, уже десять лет обремененной идейно-политическими функциями»<sup>43</sup>. Противопоставление «они/мы» превращалось в оппозицию «они/я», где «я» было отдельным, нередко потерянным и большей частью скептически настроенным по отношению к действиям *любых* политиков.

Но если для старшего поколения подобный распад привычной, хотя зачастую и ненавистой общности стал явлением, с которым сложно смириться и к которому еще сложнее приспособиться, то для младших он оказывался исходной точкой собственного мироощущения и мышления: «Мы убеждены, что стоим на пороге нового этапа в развитии человеческих отношений (свободные общества достигли его гораздо раньше), этапа, на котором необходимо отказаться от накачивания душ моральными кодексами <...> На индивидуальном уровне следует доверять обычной нравственной интуиции, на коллективном должен действовать закон, понимаемый как реализация общественного договора, мотивированного интересами индивидуумов и групп, а не нравственной принципиальностью»<sup>44</sup>.

Может быть, еще больше, чем выбор политической позиции, требовавший и зрелости, и мужества, а часто осознанных амбиций, на эмоциональный протест молодого поколения повлияло оживление польской рок-сцены, начавшееся еще в 1980-е годы. Здесь (с опозданием по отношению к Западу на несколько лет) началось наступление стиля панк. Кроме того, свою роль сыграли так называемые группы новой волны («Police» и др.) и рэгги, которые дали — впервые после бума «Биттлз» в 1960-е годы — огромное количество собственных культовых групп («Кризис», «TILT», «Дезертир» и пр.), в которых вызревало протестное самоощущение. Коммунистическая власть пыталась сделать из

рока своего рода клапан для негативных чувств молодежи: так, было разрешено преобразовать местный музыкальный смотр «Великопольские ритмы юных» в «польский Вудсток» — фестиваль в Ярочине; по радио и телевидению передавали в те годы довольно много рок-музыки и пр. Однако таким образом развилась лишь альтернатива для официальной культуры ПНР, а тексты рок-песен стали еще одной областью игр с цензурой.

Для молодого поколения рок оказался полноправным элементом «культурного пейзажа». И именно из так называемых «фан-зинов» (независимых изданий фанатов рока) в значительной степени родился так называемый «третий круг обращения» (т.е. альтернативный по отношению и к официальному — «первому», и к оппозиционному — «второму»), еще более критический по отношению к реальности. Этот «третий круг обращения» культуры, функционировавший как новый источник коллективного самосознания, проявлял себя также в псевдополитических хэппенингах, самые громкие из которых организовала на закате ПНР вроцлавская «Оранжевая Альтернатива».

Там делали первые шаги некоторые представители будущей «молодой прозы», но главным оказалось то, что специфические отношения между участниками этого «круга обращения», предполагающие равенство субъектов (каждый может быть адресатом или автором художественного высказывания) и элементов «logos» и «ludus», отсутствие табуированных тем, сформировали *новую модель их культуры*, отличную и от официальной, и от оппозиционной, — готовя сознание к жизни в условиях политической свободы. Несмотря на свою вызывающую категоричность, заявление П. Сливиньского не так далеко от истины: ««бруЛьон», а не «Солидарность» нес польской культуре свободу от ее собственного груза и пустозвонства»<sup>45</sup>. Во всяком случае, не только «Солидарность», но и «бруЛьон»... «Смертельно серьезному» морализаторству, предлагаемому культурой «второго круга», была противопоставлена свобода поиска, возможность иронического восприятия мира и открыто раскрепощенная эмоциональность, которые и стали основой литературных поисков молодого поколения после 1989 года.

Именно так были подготовлены пути выхода прозы из кризиса во второй половине 1980-х — с одной стороны, «Оранжевой Альтернативой», «бруЛьоном», с другой — стремлением расширить художественные и этические рамки схемы ангажированной прозы в наиболее удачных произведениях писателей

старшего поколения Т. Конвицкого, Е. Анджеевского, Я. Андермана, Е. Кшиштопя, попыткой освободить тему инициации от политической конъюнктуры, сделанной молодым прозаиком П. Хюлле (чьего «Вайзера Давидека», 1987, вместе с гротескными «Признаниями создателя потаенной эротической литературы», 1988, Е. Пильха неслучайно принято считать истинным началом «эпохи 1990-х»).

1989 год изменил положение всей литературы, освободив ее из плена политических отношений. Связь между государственной независимостью и обретением литературой и повседневной жизнью критицизма «не является непосредственной, однако, вероятно, правомочно простое объяснение: свободное общество складывается из людей, несущих ответственность за свои поступки, поведение и слова, а литература свободного общества вправе судить о том, как оно своей свободой распоряжается»<sup>46</sup>. Ранее же писатель был вынужден считаться с тем, что негативный образ общества вызовет подозрения в политической конъюнктурности, как это произошло, например, с романом Ю. Лозиньского «Охотничьи сцены из Нижней Силезии» (1985) с его изображением конфликтов внутри «Солидарности» в 1980–81 годах.

Таким образом, перелом — был ли он консервативным или «непереломным» — совершался прежде всего в отношении к авторитетам, к обществу, власти, свободе. И если язык — это богатство заключенных в нем понятий, то перелом совершался и на уровне языка — понятий и представлений.

**Конец романтизма и мифа «польскости».** Другим важнейшим и безусловным изменением в литературном мышлении и литературном быте после 1989 году можно считать осознание недостаточности «польскости» как критерия самоидентификации. М. Янион — легендарная в Польше исследовательница романтизма, интерпретировавшая через его контекст всю польскую культуру XX века — именно тогда объявила о «конце романтической парадигмы»<sup>47</sup>: с осуществлением извечной польской мечты о независимости польская литература исчерпала главное свое предназначение — долг служения национальному делу. А это неизбежно ведет к необходимости обновления литературного языка.

Романтический дискурс польской литературы действительно формировался под давлением политической несвободы и был достаточно «герметичен», обеспечивая взаимопонимание преж-

де всего «внутри» польской культуры. Естественная черта любого литературного процесса — живое «присутствие» в любом тексте тех или иных предшествующих «наработок» — в Польше оказалась гипертрофирована и порождала своего рода замкнутость символики: литература отсылала прежде всего к себе самой, к собственной проблематике. Об освобождении польской ментальности от давления высокой, литературной культуры писала и А. Миколейко в книге «Вне авторитета? Польское общество в ситуации аномии»<sup>48</sup>.

Польская интеллектуальная жизнь 1980–90-х была отмечена самыми разнообразными, ведущимися в разных областях, дискуссиями над польской идентичностью в связи с изменением контекста, исчезновением прежних факторов, способствовавших национальной, религиозной, общественной и политической идентификации. «Кто же теперь мы?», «Что такое польскость?»<sup>49</sup> — спрашивал К. Михальский в предисловии к сборнику «Идентичность во времена изменений». Неслучайно А. Миколейко говорит об «аномии» (понятие, введенное французским социологом Э. Дюркгеймом, обозначающее состояние общества, при котором наступает разложение, дезинтеграция и распад системы ценностей и норм, гарантирующих общественный порядок).

**Рынок свободной культуры.** Важнейшая для литературы область, помимо политики и ментальности, в которой произошел реальный перелом — это сама инфраструктура. Кардинальные изменения претерпели механизмы литературного быта: тиражи, порядок финансирования, процесс издания и распространения книг, наконец, социальное положение писателя. Это дало основания молодому критику и историку литературы Д. Новацкому сделать вывод: «Мы живем в совершенно другом литературном государстве. И это новое государство со своим новым строем и новыми границами сформировалось в 1990-е годы»<sup>50</sup>.

Первым на ликвидацию цензуры, системы центрального управления, изменения финансирования издательств отреагировал рынок прессы, испытавший на себе все «плюсы» и «минусы» нового экономического строя. Как указывают П. Чаплинский и П. Сливиньский в своем «Путеводителе по прозе и поэзии», «в результате перемен во второй половине девяностых годов на нашем рынке существует более 200 общественно-культурно-художественных изданий, из которых около 40 имеет

характер сугубо литературный»<sup>51</sup>. Каждый год, начиная с 1989-го, в Польше появлялось в среднем около десятка новых изданий, причем самыми «плодовитыми» оказались, естественно, первые годы (в 1990-м — двадцать новинок!), когда возникло более половины существующих сегодня журналов и еженедельников, после чего наступил некоторый спад, а затем стабилизация. Оставшиеся в результате на рынке издания приобрели опыт и — в своей, достаточно узкой, области — стали играть культуртрегерскую роль (назовем самые значимые: «Кресы», «Декада Литерацка», «Тексты Друге», «Боруссия», «НаГлос», «Аркуш», «Фраза», «Тытул», «Магазын Литерацки», «Фронда», «Дыкция» и пр.). Следует отметить, что одновременно с утروением в течение нескольких первых лет существования постсоциалистической Польши числа литературно-художественных изданий (что свидетельствовало о масштабах культурного оживления 1990-х годов) средний их тираж упал также почти втрое, и более половины литературных периодических изданий времен ПНР не преодолело рубеж 1989 года (выдержали испытание, в первую очередь, журналы с огромной традицией, по-прежнему существовавшие на государственные дотации — «Творчосць», «Литература на Свете», «Паментник Литерацки», «Одра», «Диалог», а также небольшая часть изданий, выходивших до 1989 года неофициально, — «Фа-Арт», «бруЛьон», «Час Культуры»). Естественно, многие новые журналы и еженедельники вскоре закрывались (среди наиболее значимых — «Тыгодник Литерацки», 1990–1991, «Новы Нурт», 1994–1996, «Вядомосци Культуральне», 1994–1997, «Экслибрис» (1990–1996) и др.). Со временем установилась новая система «культурных приложений»: если в 1989 году этот феномен вообще не существовал, то уже в 1994 году приложение или «вкладку» издавали «Жечпосполита» («Плюс-минус»), «Тыгодник Повшехны» («Апокрыф»), «Политыка» («Политыка-Культура»), «Газета Выборча» («Газета о Ксёнжках», с 1995 года «Газета-Ксёнжки»), «Жыче Варшавы» («Экслибрис»), «Глос Велькопольски» («Аркуш») и т.д. В первые годы после 1989-го эти приложения стали ареной серьезной польской критики.

Новые издания возникали не только в столице, но и в провинции, способствуя ускорению и обогащению обмена информацией о литературе (в первые годы после 1989 года лишь из периодики можно было узнать о вышедших в регионах книгах), децентрализации литературной жизни, оживлению литератур-

ного быта в провинции, выработке толерантности относительно эстетических вкусов, литературных взглядов и концепций ведения журнала, распаду единой системы критериев (и в результате, с одной стороны, разнообразию в литературе, с другой — расцвету графомании), выработке языка дискуссий о самоидентификации отдельных регионов (люблинские «Кресы», ольштынская «Боруссия», издаваемая в Сейнах «Красногруд», гданьский «Тытул», жешовская «Фраза», щецинские «Пограничья» и пр.).

Некоторым журналам удалось открыть собственные издательства (кстати, предпочитавшие на том этапе, как правило, выпускать поэтические книги). При них организовывались фонды, проводились литературные конкурсы (журналами «Кресы», «бруЛьон», «Час Культуры», «Лампа и Искра Божя», «Фраза», «Тытул», «Фронда», «Фа-Арт» и др.), и таким образом эти издательства, в частности, на свой страх и риск пропагандировали молодых литераторов, многие из которых публиковались сначала на страницах периодики, а затем в их «библиотеках». К совершенно новым явлениям литературного быта относится организация собственных издательств некоторыми писателями (А. Стасюк создал издательство «Чарне», О. Токарчук — «Рута», А. Болецкая — «Шпак», Ст. Хвин — «Тытул»).

На книжном рынке возникли явления, достаточно новые для польской литературы в традиционном понимании ее границ и функций. Незадолго до 1989 года в Польше начался «бум» массовой литературы (научная фантастика, фэнтези, триллеры, детективы, приключения, шпионские романы, эротика), удовлетворяющей потребность обыкновенного человека хотя бы во временном отключении от тягот повседневности, получении (в доступной и занимательной форме) информации, художественной систематизации конфликтов текущей реальности, хотя бы приблизительном формировании эстетических критериев и форм языка для собственных переживаний. Достаточно назвать такого автора, как Й. Хмелевская, которой зачитывалась тогда «вся» Польша. Рынок, правда, довольно быстро восполнил пробелы во всех областях популярной литературы и оказался перенасыщен — в середине 1990-х годов интерес к такого рода книжной продукции стал снижаться. Одновременно переиздавались собрания сочинений М. Пруста, Д. Джойса, Т. Манна, затем американские и латиноамериканские, немецкие и французские постмодернисты, после чего стали перево-

дятся вещи, ранее в Польше неизвестные. По словам П. Чаплинского и П. Сливиньского, «книжный рынок развивался лавинообразно: в 1992 году появилось около 14 тысяч, а в 1995 — 25 тысяч новых книг общим тиражом 75 миллионов экземпляров; в 1993 году в Польше существовало около 2 тысяч, а в 1996 — 8 тысяч издательств»<sup>52</sup>.

При этом, возможно из-за высоких цен, книга сегодня занимает в списке покупок среднестатистического поляка далеко не первое место. «Культ писателя уже давно не существует, после 1989 года трудно говорить даже о каком-либо престиже этой профессии. <...> Сегодня былую роль литературы играет музыка <...> Рэпперы в гораздо более простой форме выкрикивают в микрофон то, что некогда выражали на бумаге Эрнест Хемингуэй, Джозеф Хеллер <...> Когда-то целые поколения идентифицировали себя со «своим» писателем. <...> Польская литература существует в гетто, насчитывающем около двух тысяч человек. Остальная часть общества (вместе с властью) не особенно интересуется писательскими карьерами»<sup>53</sup>, — это типичные для 1990-х высказывания о роли и месте литературы и писателя в жизни новой Польши.

Тем не менее читатель получил возможность выбирать, то есть читать *разные* книги и тем самым формировать свое видение литературной реальности. Массовая продукция, которая еще вчера оставалась как бы за пределами негласно признаваемой эстетики, сегодня оказалась на рынке рядом с Прустом и Джойсом, и это «рядом» вносило серьезные коррективы в само отношение к литературе, ее принципиальной многослойности и многоуровневости, к проблеме литература/читатель, к формированию и бытованию литературных репутаций, к сложному взаимодействию литературы и литературного быта и т.п.

**Писатель, реклама, самореклама.** Дабы не оказаться забытым, необходимо постоянно присутствовать на книжном рынке — эта позиция была принята практически всеми представителями молодой литературы как объективное и естественное условие существования и выживания (хотя звучали — кто знает, насколько искренние — и противоположные высказывания в духе Н. Герке: «пиши, детка, не отвлекайся на саморекламу, а то у тебя эго слишком отрастет»<sup>54</sup>). Быть может, поэтому молодые писатели 1990-х пишут довольно много (так, у А. Видеманна и К. Варги вышло четыре книги за два года, у А. Стасюка —

десять книг за восемь лет, у М. Гретковской — восемь книг за десять лет, у Е. Пильха — восемь книг за двенадцать лет, у О. Токарчук — шесть книг за шесть лет, у И. Филипьяк — четыре книги за восемь лет, у Н. Герке — три книги за пять лет и т.д.), они много выступают на авторских вечерах, по телевидению, в Интернете и т.д. Критика отмечает и сегодняшнее разнообразие самих возможностей литературного дебюта. Рецензия же порой оказывается не рефлексией и оценкой, а скорее или исключительно элементом рекламной кампании. «Чем больше литература утрачивала свои позиции, тем больше пыталась походить на собственных победителей. Писатели пожелали, чтобы их представляли широкой публике по образу и подобию идолов масскультуры. Рецензенты стали подражать музыкальным конференсье, а литературные события — ко всеобщему удовольствию принялись обсуждаться (и формироваться) согласно моделям, выработанным жадной до сенсаций журналистикой»<sup>55</sup>, — восклицает шокированный этой «вакханалией» критик.

Молодые писатели 1990-х первыми (на что критика поначалу реагировала с ужасом и даже отвращением) в целях саморекламы стали широко использовать средства массовой информации, да и просто скандал (прозаик среднего поколения Г. Мусьял назвал это явление «грандиозной рекламной акцией»<sup>56</sup>). Правда, сей бурный «фестиваль молодой литературы»<sup>57</sup> длился недолго: если в 1994–95 годах дебютантки Н. Герке и И. Филипьяк удостоились, например, специальных телефильмов, то в 1997 году, к моменту выхода вторых книг этих писательниц, интерес к ним в СМИ значительно уменьшился. Порой рыночные законы делали чудеса: роман «Этим летом в Завротье» Ханны Ковалевской, профессиональный, но отнюдь не гениальный дебют, был признан «лучшей книгой 1997 года». Еще раз процитируем Д. Новацкого, назвавшего эти годы «эрой шантажа»<sup>58</sup>, временем, когда рынок просто-таки «качал права».

**«Вот-вот появятся шедевры»<sup>59</sup>, или феномен второй книги.** Молодая и — или шире и точнее — «новая» польская литература становилась на протяжении десятилетия все более привлекательным и ходовым товаром. Об этом свидетельствует прежде всего резкий рост средних тиражей и проявление значительного интереса к новым именам со стороны крупных издательств и серьезных конкурсов, издание серий, посвященных исключи-



тельно новейшей польской литературе («Новая польская проза» издательства «Акапит», а затем «ПИВ», «Новая польская проза» под эгидой «Твурчосци», «Архипелаги» издательства «ВАБ», «Современная польская проза» издательства «Прушиньский и с-ка» и пр). В «Путеводителе по прозе и поэзии» П. Чаплиньского и П. Сливиньского приводятся цифры, иллюстрирующие карьеры наиболее громких имен: первые книги М. Гретковской («*My zdies' emigranty*», 1991) и О. Токарчук («Путь Людей Книги», 1993) были изданы тиражом 500–800 экземпляров, «Девочка Никто» Т. Трызны (1993) — 1000 экземпляров; в 1996 году роман М. Гретковской «Пособие по человечеству» появился уже тиражом 10 тысяч экземпляров, «Правек и другие времена» О. Токарчук — 30 тысяч, а роман Трызны был переиздан тиражом 40 тысяч<sup>60</sup>.

Таким образом, свершившийся исторический перелом оказался мощным психологическим импульсом, сделав всеобщим состояние ожидания перемен во всех сферах жизни — в том числе и литературе. Неслучайно один из критиков назвал этот период «любопытным временем <...> открытости и надежды»<sup>61</sup>. Ожидания литературного перелома польский исследователь сравнивает с «самореализующимся предсказанием» — оно «функционируют как заказ на все новое, “другое”, неизвестное, который рано или поздно будет выполнен в литературе или идеологии, то есть в области текстов или их интерпретаций. Ибо перелом — это время, когда эстетические устремления (а точнее письменное выражение устремлений, реализаций и разочарований) закрепляются как элементы историко-литературного процесса, становятся двигателем перемен»<sup>62</sup>.

Читатель и писатель, с одной стороны, не могли не ощущать потребности «обустройства» в новой и долгожданной исторической ситуации, определения, какова реальность в отношении к сложившемуся и действовавшему как вечный двигатель сознания «польскому мифу». С другой, ожидание перемен вытекало попросту из вечной жажды новых эстетических стимулов, из моды и пр. «На свободном литературном рынке значение имеет то же, что и на каждом другом свободном рынке: клиент и его вкусы»<sup>63</sup>, — с горечью заметил молодой прозаик К. М. Залуский. В частности, свою особую роль здесь играла та часть поляков, которая во времена ПНР не идентифицировала себя ни с официальной, ни с оппозиционной этикой и эстетикой — неуверенное в себе общество «охотно глядится в зеркало, предлагае-

мое искусством <...> и одновременно открыто предложениям нового повествования, выражающего и программирующего его облик»<sup>64</sup>.

Стремление к новому становится одним из двигателей развития литературы, заказом, который рано или поздно будет выполнен. По словам Г. Р. Яусса, читатель — одна из инстанций истории литературы: в краткой перспективе он определяет успех книги, в более отдаленной — устойчивость жанров, в самой долговременной — обосновывает само существование литературы. И читатель хотел перемен: «Непосредственно после 1989 года все ожидали перелома в литературе»<sup>65</sup>; «повсеместная убежденность, что закончилась какая-то эпоха в литературе и на ее месте возникает (должно возникнуть) нечто новое»<sup>66</sup>; «новое поколение чувствует себя долгожданным и желанным»<sup>67</sup>. «Путем обращения к самым разным мотивациям — удовлетворению эмоциональных, познавательных и эстетических потребностей, региональному и поколенческому патриотизму, снобистскому интересу к постмодернизму, феминизму, гностицизму и прочим “измам” — удалось создать конъюнктуру на современную польскую литературу»<sup>68</sup>. Возникший после 1989 года, сначала осторожный (во всяком случае у издательств), затем все более откровенный интерес к молодой прозе, множество новых премий, масса интервью, рецензий, похвал, восторгов, ожиданий ни у кого не вызывал и не вызывает удивления. Надежды критики на то, что начинается некий новый период, вполне естественны. По поводу подобных исторических ситуаций в литературе Ю. М. Лотман писал, что «осмысление связано с сегментацией недискретного пространства», а роль начал и концов — доминантна<sup>69</sup>.

Из истории литературы известно, что труднее всего написать хорошую *вторую* книгу, но именно на ней и ею часто проверяется жизнеспособность писателя, хотя в текущей литературной жизни неизбежны и определенная поспешность выводов, и не всегда оправданные восторги и разочарования. Так, общим местом в критике (и даже в литературоведческих трудах 1990-х годов) стали сетования на то, что вторая и третья книги П. Хюлле уступают блестящему «Вайзеру Давидеку», и в самом деле до сих пор реально «присутствующему» в литературе и даже называвшемуся «совестью всего десятилетия»<sup>70</sup>. После выхода «Рассказов на время переезда» критика сетовала, что они «хорошо сделаны, хотя и не лучше, чем “Вайзер Давидек”»<sup>71</sup>, и

сожалела, что ни вторая, ни третья книга Хюлле «не повторила успеха первой»<sup>72</sup>. Лишь спустя пятнадцать лет эти стенания прекратили повесть «Мерседес-бенц. Из писем Грабалу» и роман «Касторп». Подобная ситуация сложилась и с творчеством Анджеев Стасюка, от которого критика, единодушно и справедливо признав автора «Стен Хеврона» одним из ведущих молодых прозаиков, принялась ждать исключительно шедевров, после каждой новой книги непременно и нередко неоправданно разочаровываясь: это, мол, «всего лишь хороший роман (повесть, сборник рассказов и т.п.)». Вызвавший «дружный хвалебный хор»<sup>73</sup> роман Ст. Хвина «Ханеман» заставил критиков «слишком высоко установить планку» и ждать, что его следующая «книга побьет рекорд»<sup>74</sup> первой, чего с «Гувернанткой» не случилось, а последовавший за ней роман «Золотой пеликан» оказался от «шедевра» еще дальше. Нередко за громким дебютом и большими надеждами следовало забвение и книги, и ее автора. Так, например, случилось с романом «Девочка Никто» Т. Трызны (лишь через десять лет появился следующий — «Иди, люби») и «Записками о ночных дежурствах» Я. Бачака.

Одним словом, как сказал Хвин, «писателем удается быть изредка, и не нам решать, когда именно. <...> Если и в самом деле хочешь писать, не тяни Господа за рукав. Спокойно дождись своего часа, не забывая об обязанностях отца семейства и любезного соседа, который не откажет ближнему в помощи и знает, что построить дом для дочери, которая выходит замуж, гораздо важнее, чем написать книгу»<sup>75</sup>. Хвин также приводит пример некоего Z., который «в молодости добился большого успеха. И теперь Z. изводит себя и окружающих, ибо хочет во что бы то ни стало допрыгнуть до уровня первого произведения, которое так высоко его вознесло»<sup>76</sup>.

1990-е годы действительно отличает высокий профессиональный уровень дебютов, но это казалось «достаточным» лишь в начале десятилетия. Неслучайно за серией премий на рубеже 1980–90-х годов, которые получили О. Токарчук за «Путь Людей Книги» (премия Польского общества книгоиздателей), А. Барт за «Rien ne va plus» (премия фонда им. Костельских), А. Стасюк за «Белого ворона» (премия фонда Культуры) и пр., последовали опять-таки жалобы на отсутствие в прозе «чего-то большего»: «Это все хорошо сделано <...> мастерски написано, с точки зрения языка и стиля, но...»<sup>77</sup>; «нельзя не оценить высокого профессионализма <...>, но...»<sup>78</sup>. Профессиональность трактуется чуть

ли не как признак «массовой литературы» и — справедливо — признается недостаточной для того, чтобы провозгласить очередную книгу вождельным «шедевром»: «Таких книг должно появляться десяток если не несколько десятков каждый год, но из-за кризиса на издательском рынке мы носимся как с писаной торбой с тем, что имеем»<sup>79</sup>, — сетует Р. Осташевский.

Иронический итог ожиданиям подвел П. Чаплинский: «Думали, все будет иначе. Праздник, разнообразие, в общем, перелом. <...> Прямо как в анекдоте: “Обещали шампанское и икру, а подали водку и огурчики”»<sup>80</sup>. О «крахе прежних иллюзий <...> будто отпущенная на свободу польская литература пребывает в прекрасной форме»<sup>81</sup> заявляет и (бывший с самого начала скептиком) К. Униловский.

Жажда литературной сенсации заставляла объявлять то одно, то другое произведение «абсолютно новаторским», вопреки очевидным параллелям с предшественниками: «Терапия» (1998) Яцека Глембского, например, была принята так, словно Ежи Кшиштонь никогда не писал «Безумия» (1979), а «Красное» (1998) Магдалены Тулли — словно никто и не слышал о прозе Петра Войцеховского (1970–80-е годы).

Возможно, впрочем, замечает П. Чаплинский, что «очевидная мощная конъюнктура на молодую литературу <...> сойдет на нет, а шедевров читатель так и не дожидется»<sup>82</sup>. И это исследователь объясняет следующими причинами: «Смена строя имеет свою предысторию и свою легенду, в то время как молодая литература хочет любой ценой освободиться от прошлого, объявляя исходной точкой своей истории 1989 год, а не, например, 1981-й. Между тем период “Солидарности” и военного положения — эпоха взросления молодых писателей, а следовательно время, когда исподволь вырабатывалась и обживалась сама дистанция по отношению к истории. Момент же дебюта означал лишь первый шаг на пути к ее реализации — поиск общего языка с читателем-сверстником, что в результате породило героя, демонстративно «не принадлежащего никакому обществу», «независимого», «чуждого». Молодые писатели не желают (или просто еще не пришло время?) браться за эпические темы, прежде всего потому, что основа эпопей — история общества, которая им скорее чужда. Кроме того, перелом рубежа 1980–90-х годов питался конфликтом между всеобщим ожиданием *хорошей* литературы и уменьшающимся престижем литературы в обществе в целом. Таким образом, молодая проза 1990-х развивалась в ситуации,

когда единственно ощутимой — что не означает, что единственной вообще — потребностью читателя было ожидание перемен. Добавим к этому конфликт между высокими требованиями к прозе серьезных критиков и явной симпатией читателя к литературе «читабельной»<sup>83</sup> (т.е. массовой), дающей «здесь» и «сейчас» те впечатления и те формы языка переживания, без которых трудно или невозможно было бы ориентироваться в мире сломов и перемен.

**Женщины в литературе, или наступление феминизма.** Как один из признаков перелома был отмечен и «расцвет феминизма» в польской литературе. И в самом деле, пишущих женщин в 1990-е годы много — И. Филипяк, Н. Герке, О. Токарчук, З. Рудзкая, М. Холендер, А. Болецкая, М. Тулли, М. Гретковская, Х. Ковалевская, Д. Масловская, Э. Курылюк, М. Сарамонович, К. Дунин, А. Насиловская и др. (Вспомним, что подобный феномен наблюдался и в межвоенное двадцатилетие). А. Зеневич даже раздраженно писал о «бабьем переломе»: «Ринулись бабы в литературу <...>»<sup>84</sup>, однако в целом критике свойственно ощущение, что женская проза составляет важнейшую часть молодой литературы 1990-х. «Небольшим преувеличением будет сказать, что в прозе после перелома 1989 года наиболее громко прозвучали книги, принадлежащие перу женщин»<sup>85</sup>, — замечает историк польской литературы А. Насиловская.

Понятие «феминистская проза» оказалось, как справедливо замечают авторы словаря молодой польской литературы «Еще один Парнас», «одним из популярнейших общих мест, используемых в связи с молодой литературой»<sup>86</sup>. Этот ярлык навешивали на многих писательниц, причем по самым разным причинам (М. Гретковскую, например, прозвали феминисткой из-за непривычных для польской женской прозы свободы нравов, эпатажа сексуальностью вкупе с мистикой, что сочли манифестом свободной женщины; Н. Герке публиковалась в радикальном феминистском издании «Во весь голос» и т.д.), а порой и без всяких причин (как случилось с О. Токарчук). В то же время появилось немало серьезных исследований<sup>87</sup>. Далеко не всегда, разумеется, можно говорить о чертах феминизма в женском творчестве как общественного или политического движения, однако, очевидно, правомерно ставить вопрос о специфике мировосприятия повествователя и героя, художественной организации их опыта и связи с полом автора.

Главными проблемами женской прозы 1990-х оказывается индивидуальный опыт, связанный с самоидентификацией пола (особенности восприятия повседневности, иерархия ценностей, биологический ритм жизни), и непреодолимая патриархальность социальных отношений. В. Броварный выделяет несколько типов феминизма в польской прозе 1990-х годов: феминизм интеллектуальный, предполагающий рациональное познание, интерпретацию действительности с перспективы женского экзистенциального опыта («*My zdies' emigranty*», «*Метафизическое кабаре*», «*Страстописание*» М. Гретковской, «*Пиршества и голод*» З. Рудзкой, «*Смерть и спираль*», «*Небесный зверинец*» И. Филипак); феминизм идеологический — указывающий на насилие по отношению к женщине в общественном, культурном, экономическом или семейном аспекте («*Полная амнезия*» И. Филипак, «*Этим летом в Завротье*» Х. Ковалевской и пр.); биологически-эпатирующий, как правило, сопровождающийся провокацией, порой очень интимный, исповедальный по духу, в первую очередь касающийся описания опыта, связанного с рождением ребенка («*Домино. Трактат о рождении*», «*Начало*», А. Насиловской, «*Полька*» и «*Европейка*» М. Гретковской); феминизм аллегорический, метафизический, теологический («*Э. Э.*», «*Правек и другие времена*», «*Дом дневной, дом ночной*» О. Токарчук).

**Поиски названия для новой прозы.** Конфликт, ощущавшийся в литературе как писателями, так и читателями, лишь отчасти можно свести к «поколенческому». В этой связи стоит упомянуть разные варианты, предлагавшиеся польской критикой и литературоведением для обозначения молодой прозы. Каждый из терминов, понятый буквально, неизбежно сужает границы явления, однако может служить своего рода метафорой или символом, все же вместе они дают представление об ожиданиях и характере критериев: «поколение “бруЛьона”», «проза тридцатилетних», «поколение 1960», «литература родившихся после 1960».

Если все-таки пользоваться понятием «поколение», то наиболее разумным представлялся бы, вероятно, термин «поколение 1989», акцентирующий внимание на точке литературной активизации определенной общности писателей в момент «беспереломного перелома», а не на годе рождения и возрасте, так как рубеж 1980–90-х годов — время вхождения в литературу и

собственно «молодой прозы» (Анджей Стасюк, 1960; Ольга Токарчук, 1962; Изабелла Филипак, 1961; Наташа Герке, 1960; Петр Шевц, 1961, Петр Чаканьский, 1965; Яцек Собчак, 1965; Марек Сеправский, 1968; Цезарий К. Кендер, 1965; Мануэла Гретковская, 1964; Влодзимеж Баволек, 1962 и др.), и достаточно поздних и зрелых прозаических дебютов писателей чуть старше (Ежи Лимон, 1950; Анна Болецкая, 1951; Марек Беньчик, 1956; Павел Хюлле, 1957; Стефан Хвин, 1949; Збигнев Крушиньский, 1957; Ежи Пильх, 1952; Гжегож Струмык, 1958; Магдалена Тулли, 1955, Томек Трызна, 1948; Александр Юревич, 1952 и др.), и, наконец, обретения «второго дыхания» дебютантами 1980-х годов (Дариуш Битнер, Марек Буковский, Гжегож Мусял). Говоря в данном случае о дебютах, мы имеем ввиду не формально *первые* выступления в печати авторов, которые зачастую начинали раньше — со стихов, отдельных рассказов, эссе, разбросанных по периодике, — а произведения, которые были отмечены критикой (и читателем) как несущие черты новизны. Тем не менее в книге используется устоявшееся в польском литературоведении 1990-х годов обозначение этой литературной генерации «молодая» (или же — иначе — «новая») польская проза.

Следует добавить, что к концу 1990-х годов и особенно после 2000 года заявило о себе и так называемое «поколение MTV», т.е. рожденное в 1970–80-е (Мариуш Сеневиц, 1972; Войцех Кучок, 1972, Макс Цегельский, 1975, Дорота Масловская, 1983, и др.). Последнее пока, впрочем, никак особенно не дистанцировалось от ближайших предшественников («угроза для “тридцатилетних” — вовсе не “младшие товарищи”»<sup>88</sup>), разве что более серьезно поднятой темой наркотиков и несколько большим интересом к польским реалиям и более активным использованием молодежного сленга. Нельзя не согласиться с Р. Осташевским: «нет оснований говорить о существовании противопоставленного им [тридцатилетним] поколения двадцатилетних. Молодые прозаики, если не считать <...> деклараций, что, мол, они не желают писать так, как их старшие коллеги по перу, не представили пока убедительных текстуальных доказательств того, что действительно создают *другую* прозу. Тексты молодых легко вписываются в наиболее отчетливые течения нашей прозы, они лишь развивают идеи, выдвинутые много раньше. <...> Другими словами: если говорить о новых мировоззренческих или эстетических предложениях, пока что ничего особенного не проис-

ходит. Скорее всего “тридцатилетних” и “двадцатилетних” в будущем станут рассматривать в рамках одного поколения<sup>89</sup>.

Удачными представляются слова М. Тулли, обыгравшей два значения польского слова «wiek» — «возраст» и «век, столетие». На вопрос, ощущает ли она «единство поколения» с А. Стасюком, О. Токарчук, М. Беньчиком, Н. Герке, Я. Гибасом, Ц. К. Кендером, писательница парировала: «Все мы примерно в одном и том же wieku (возрасте) — wieku (веке) двадцатом»<sup>90</sup>.

**Расстановка литературных сил и взгляд на назначение литературы.** По мнению польской критики, в последнее десятилетие XX века впервые за всю вторую половину столетия традиционная триединая расстановка сил («классики» / среднее поколение, уже прочно утвердившееся в литературе и еще активное / дебютанты) оказалась в значительной степени нарушена. Как раз в это время покидает литературную авансцену старшее литературное поколение, своим художественным опытом служившее мостом между современностью и межвоенным двадцатилетием — в истории польской литературы периодом чрезвычайно сложным и важным. В 1980–90-е годы ушли из жизни писатели, определявшие облик послевоенной литературы: в 1980-м — Я. Ивашкевич, в 1983-м — М. Яструн, Е. Анджеевский, М. Бялошевский, в 1987-м — И. Неверли, в 1988-м — Б. Чешко, в 1989-м — М. Кунцевич, в 1990-м — К. Филипович и А. Рудницкий, в 1991-м — Т. Новак, Ст. Киселевский, Е. Косиньский, в 1993-м — Ю. Чапский, А. Кусьневич, в 1994-м — Зб. Беньковский, И. Кшивицкая, Ю. Мортон, в 1996-м — Ю. Стрыйковский, А. Мендзыжецкий, Ст. Чыч, в 1997-м — Л. Липский, в 1998-м — М. Брандыс, в 1999-м — Вл. Терлецкий, в 2000-м — Г. Херлинг-Грудзиньский, К. Брандыс, Х. Аудерская, А. Щиперский и т.д. Среднее поколение прозаиков находилось не в лучшей форме, проза же дебютантов 1980-х, по сути, так и осталась «забытой, не замеченной, не прозвучавшей»<sup>91</sup>. Молодые писатели в 1990-е годы, таким образом, помимо шанса, предоставленного ожиданиями профессионального и широкого читателя, воздействия на публику стереотипа прямой зависимости литературных явлений от политических, получили еще одно преимущество — отсутствие серьезной конкуренции на фоне.

В первой половине девяностых годов журналы печатали множество (больше, чем за предшествующие двадцать лет) «анкет» и тому подобных материалов, подводивших «итоги» лите-



ратуры ПНР и размышлявших о прогнозах относительно литературы «новой». В них фиксировались признаки конца старого («Литература ПНР»<sup>92</sup>; «Обочины, периферии, окраины — сегодня»<sup>93</sup>; «Кому нужна польская литература?»<sup>94</sup>; «Конец восьмидесятых»<sup>95</sup>; «Что уйдет? Что останется? Что возникнет?»<sup>96</sup>; «Пейзаж после перелома, но не после поражения»<sup>97</sup>; «Конец света»<sup>98</sup>; «Живем ли мы во времена заката? <...>»<sup>99</sup>; «Кризис канона культуры?»<sup>100</sup>, «Кризис западной цивилизации?»<sup>101</sup>; «Писатели недооцененные — писатели переоцененные»<sup>102</sup>) и начала нового («Новые скамандриты?»<sup>103</sup>; анкета о состоянии польской литературы<sup>104</sup>, «На поверхности литературы и внутри...»<sup>105</sup>) и др. Результатом этих всеобщих размышлений и сомнений стала новая интерпретация творчества писателей известных и читаемых (К. Брандыса, А. Щипёрского, Т. Конвицкого), более полно и в более широком контексте были прочитаны эмигранты (Вл. Одоевский, Г. Херлинг-Грудзинский, А. Бобковский, З. Хаупт, Л. Липский). В этих материалах делалась попытка — порой эпатажная, почти фельетонная (как, например, характеристика, данная Ч. Милошу критиком и литературоведом Х. Березой: «Неровный поэт, посредственный прозаик, ловкий эссеист, для Нобелевской премии, может, и достаточно, но для истинного величия — маловато»<sup>106</sup>), порой серьезная (как, например, текст Я. Блоньского «Беспорядочные раздумья старого критика, который размышляет о том, как бы он написал историю польской прозы в годы существования Народной Польши»<sup>107</sup>) — упорядочить литературное прошлое, выделить жизнеспособные традиции, рассмотреть в их контексте новые достижения. Ощущалась также усталость от литературы ПНР — резкие высказывания были реакцией на ее схематичность и идеологичность с тем или иным знаком: «Не достигнув апогея, исчерпали себя в качестве парадигм, тенденций или моделей форм: военная баталистика, фронтовой роман, репортаж с великих строек, “лесенки” Маяковского, конструктивизм, “конкурсная” литература, ангажированная литература, “малый реализм”, конкретная поэзия, “художественная революция”»<sup>108</sup>; «литература, наполненная бумажными героями, действовавшими в абстрактной реальности. Литература без самосознания и без фона»<sup>109</sup>; «Вся польская литература последнего времени — маргинальна»<sup>110</sup> и пр. Однако ни этический, ни эстетический критерий сам по себе не являлся здесь решающим, они, по словам П. Чаплинского, «выступают в качестве

служебных относительно неточного, но оправданного критерия «хорошая литература»<sup>111</sup>. И в самом деле, доказательство тому — уже совершившееся к этому времени «возвращение на Парнас» Я. Ивашкевича.

Таким образом, естественная смена поколений воспринималась в это время с некоторой абберацией: совпав со сменой ценностных ориентиров, она виделась еще более резкой, чем была на самом деле. Именно поэтому некоторые критики, например Т. Бурек и П. Сливинский, склонны видеть в молодой прозе скорее равнодушие к предшественникам, нежели конфликт с ними: «литература эта запуталась в ситуации, в которой не хочет быть связана не столько даже самой традицией, <...> сколько отношением к ней»<sup>112</sup>.

Здесь не обошлось без традиционной эмоции отталкивания (в первую очередь, идеологического, мировоззренческого) от опыта литературных «отцов» и «дедов». Подобная картина в истории разных литератур в ситуации исторического и эстетического «слома» в своем мотивационном механизме оказывается повторяемой. Точкой отталкивания для дебютировавших в 1990-е годы стали, с одной стороны, исчерпавшее себя направление «лжедневников» и эссеистики (Т. Конвицкий, К. и М. Брандысы, А. Рудницкий, А. Кусьневич, И. Неверли и др.), с другой — не получившая поддержки проза «художественной революции» 1980-х. Тридцатилетних, взрослых в 1980-е, отличало от старших недоверие к авторитетам демократической оппозиции и личное ощущение дистанции по отношению к предлагаемому ею мировоззрению. Большое влияние оказывала на их позицию молодежная субкультура.

Сборник своего рода индивидуальных «писательских манифестов» («Искусство писать», 1998), книги интервью («Литературный салон. С польскими писателями беседует Габриэла Ленцкая», 2000; «История польской литературы в беседах. XX–XXI век» Ст. Береса, 2002) и другие высказывания молодых писателей позволяют сделать некоторые выводы о сложившемся в них за десятилетие отношении к литературному труду.

Так, молодое поколение любит говорить о писательстве как некоем непреодолимом физическом состоянии: «Логофилия», «болезнь»<sup>113</sup>; «В писательство погружаются, словно в сон. <...> Писание и сон имеют сходную динамику — это определенное состояние духа, который характеризуется открытостью на проплывание независимых образов, вне зависимости от того, где

находится их источник»<sup>114</sup>; «Чтобы писать, необходима одержимость»<sup>115</sup>; «Я чувствую в себе одержимость <...> Я не выбираю, скорее отдаюсь этой потребности и следую за ней»<sup>116</sup>; «Вам случалось чувствовать, что вы обязательно должны что-то кому-то сказать? Во что бы то ни стало, а потом пусть хоть весь мир летит в тартарары. Так и с литературой»<sup>117</sup>; «Писательство — это болезнь»<sup>118</sup>; «От занятия литературой невозможно освободиться, даже при самом большом желании»<sup>119</sup>; «Писатель — беременный мужчина»<sup>120</sup>; «Что-то вроде сексуального наваждения»<sup>121</sup>; «У меня всегда было ощущение, что я ничего не придумываю, просто беру то, что уже живет во мне, и переношу на бумагу»<sup>122</sup>; «Я спрашивал, есть ли у них Собственная Проблема, которая дремлет где-то под селезенкой и толкает руку к карандашу»<sup>123</sup>. Как предполагает критик и литературовед П. Сливинский, воскрешение этих прежних (романтических, модернистских и пр.) мифов — возможная «реакция на достаточно болезненный опыт свободного рынка»<sup>124</sup>.

Они признают за литературой обязанность, с одной стороны, описания реальности и поиска для нее адекватного слова (долг писателя — «описывать мир, все снова и снова и искать истину»<sup>125</sup>; «Литература — реакция на реальность, причем реакция довольно простая в своем механизме»<sup>126</sup>; «Описание мира — это приручение зла, а зло прирученное менее болезненно, нежели зло неведомое»<sup>127</sup>), с другой — обеспечения читателя переживаниями («Литература должна давать сильные эмоции»<sup>128</sup>; «писатель должен <...> встряхивать читателя, заставлять его задумываться о себе, о мире»<sup>129</sup>).

И, наконец, они говорят о мотивации писателя-соблазнителя и эксгибициониста: «Литература в определенном смысле — искусство демагогии и соблазна. Трудно кого-то соблазнить, обращаясь лишь к его интеллекту»<sup>130</sup>; «Писать — значит искать истину, стремиться к добру, справедливости, знаниям, мудрости — но также и участвовать в бесконечном конкурсе красоты и кокетства. <...> Чтобы привлечь внимание, писатель ничем не гнушается: в ход идут Польша, Освенцим, пять миллионов убитых евреев, смерть дочери, Бог, Варшавское восстание, шахта Вуйек, страсти Господни <...> Это всего лишь разноцветная помада, которой писатель красит губы, чтобы привлечь нас к себе. Тот, кто пишет об Освенциме, жаждет восхищаться самим собой, пишущим об Освенциме, пусть даже он клянется, будто его интересует лишь «суровая правда»

свидетельства. Цель художника — всегда Чужой Глаз<sup>131</sup>; «писать — значит навязываться другим»<sup>132</sup>.

**Литературные и культурные ориентиры новой прозы.** Явления, которые вызывали у молодых писателей частичное отталкивание, — проза «художественной революции» (и противостоявшая ей «сильвическая проза»<sup>133</sup>) и стоявшие за ними опыт В. Гомбровича, Б. Шульца, Л. Бучковского, творчество мастеров модернизма — Т. Манна, Р. Музиля, Г. Броха, Дж. Джойса, а также С. Бекетта и нового французского романа. Эта проблематика и стилистика, без сомнения, сыграли немалую роль в формировании литературного сознания родившихся в 1960-е годы. Нельзя также забывать, что именно непосредственные предшественники — направление «художественной революции» — активно вводили в язык польской прозы элементы разговорной речи, интертекстуальные игры, пародию, коллаж и пастиш, ставшие потом естественной сферой обитания молодой прозы 1990-х годов.

Важно, однако, что в первую, быть может, очередь заметное влияние на молодых прозаиков 1990-х годов оказала польская литература, и это можно интерпретировать как еще один знак быстрого расширения культурного пространства польской литературы. Х. Кортасар, Г. Гарсия Маркес, Х. Л. Борхес дали быстро усваиваемый опыт фрагментарности конструкций, игры со временем и пространством, «магического флера». Очень популярными среди молодых писателей стали Дж. Фаулз, Дж. Барт, Дж. Хеллер, Г. Грасс, У. Эко, П. Зюскинд. К. Воннегут, а также Б. Грабал и М. Кундера.

Представляется, что речь идет не столько о традиционном отталкивании или нетрадиционном равнодушии, а о специфическом (и по-своему прагматическом) использовании традиции в форме пародии, пастиша, игры, диалога и пр. Неслучайно в одном из критических выступлений П. Сливиньского прозвучало (применительно к отношению молодых писателей к литературному наследию — в том числе, добавим, и массовой литературы) ироническое определение: это как «доставшаяся в наследство мебель — не стоит выкидывать, вдруг да пригодится?»<sup>134</sup>.

Создавая новую историко-культурную апперцепцию, эти разные эстетические установки дают в сегодняшней литературной реальности свои текстовые мутации, расширяя язык. Поскольку литература живет только в связке с читателем, «прак-

тическое чтение» — единственный «мост» между ними. Перестав играть роль морального, общественного, политического авторитета, польская литература в 1990-е годы встала перед необходимостью найти в изменившемся мире иные формы контакта с читателем. Ими стало, с одной стороны, привлечение читателя с помощью опробованных моделей тривиальной прозы, с другой, вовлечение его в активный диалог путем более или менее изощренной игры с острашением привычных литературных схем, использования метатекстуальных приемов и пр.

**И все-таки... промежуток.** Итак, главный аргумент противников идеи перелома — отсутствие шедевров. Окончательным подтверждением наличия перемен, с их точки зрения, могут быть только выдающиеся произведения, истинные новинки, стилистические откровения: «А таковых что-то не видно»<sup>135</sup>; «Для 1990-х годов не характерен гейзер шедевров»<sup>136</sup>.

Самый большой скептик в том, что касается перелома 1980–90-х и «успехов» молодой литературы, К. Униловский сетует, что «надежды, связанные с “поколением «бруЛьона»» <...> скорее не оправдались. Вина тридцатилетних в том, что они поверили, будто для того, чтобы сорвать банк, достаточно лишь присутствия в литературной жизни, а не реальных интеллектуальных усилий и реальных художественных результатов. Молодости и отсутствия штампа “ПНР” достаточно, чтобы привлечь внимание публики и телекамер. Но, как снова выяснилось, завоевать позиции гораздо легче, нежели удержать их»<sup>137</sup>; «роль поколения шестидесятых скромна, если взглянуть на их достижения вне рамок поколенческого “гетто”»<sup>138</sup>. «Существуют все предпосылки для кардинального изменения в литературном государстве. Проблема лишь в недостатке произведений, которые способны идею перелома подтвердить и документировать. Похоже на “Предумышленное преступление” Гомбровича: мы уже и имя убийцы знаем, и мотивы, и ход событий воспроизвели... Для полного счастья не хватает сущего пустяка — самого убийства»<sup>139</sup>, — иронически замечает критик.

Впрочем, — оппонирует ему Чаплинский, — «сегодняшний писатель лишен авангардной нацеленности на создание оригинального языка, он осознает, что любой текст — лишь очередное звено текстуальной цепи, приписка на полях не существующего оригинала. Шедевр, если и будет создан, окажется идеальным подражанием оригинальному произведению <...> всего

лишь стилизацией новинки»<sup>140</sup>. Это предположение подтверждают и слова самих писателей: «Все мы видим один и тот же мир. Можно размышлять, кто откуда черпал вдохновение, но ничего здесь такого уж потрясающего нет. Наверное, я черпаю его из Кальвино, из Андерсена и даже из Густава Малера <...> У меня нет подобных амбиций — создать нечто невиданное. А может, человечеству это вовсе не нужно?»<sup>141</sup>; «Глупо было бы притворяться, что мы — первые, наивные, ничего не читали, и реальность простерла пред нами свое божественное девственное великолепие. Факт, что меня интересует мир *in crudo*, не означает, что можно писать *in crudo*, каждый раз заново. Столько уже всего написано!»<sup>142</sup>.

Сам же реально пережитый литературой перелом, который в Польше субъективно воспринимается многими как художественный тупик, может быть в непрерывности литературного процесса рассмотрен как «промежуток», когда начинается активное привыкание к новым понятиям и представлениям, касающимся мироустройства, в формах художественного языка, обеспечивающего их эстетическое и психологическое переживание.

«Это иллюзия — будто перелом дал множество выдающихся произведений, но, возможно, иллюзия — и само убеждение, что должно было случиться иначе»<sup>143</sup>. Чаплинский предлагает «вместо категории перелома — то есть резкого изменения, в рамках которого из новых идей вдруг вырастают новаторские произведения, а из новой реальности — новые средства выражения <...> пользоваться категорией кризиса, означающей процесс, который охватывает область гораздо более широкую, нежели одна лишь литература, но развивается медленнее, складываясь из резких ускорений, возвращений и замедлений»<sup>144</sup>.

«Перелом — хотим мы этого или нет — продолжается, — пишет он же в другой своей книге 2002 года — Ибо это не перелом, а кризис, не событие, а процесс. Он не заявил о себе десятками шедевров, но все же не скупился на книги значимые и ценные»<sup>145</sup>.

«Мы должны переболеть перелом. <...> Переболеть в смысле «оплакать, смириться с утратой». И переболеть в смысле «рассеяться с чем-то, успокоиться». Вероятно, мы должны перестать рассматривать перелом в категориях, к которым приучила нас история литературы XIX и XX веков: вот, приходят молодые, выкладывают мировоззренческие и эстетические карты

на стол, пишут манифесты, обнаруживают белые пятна в литературе “стариков”, создают новые произведения и показывают мир заново. Такого перелома не было и не будет, и именно такой перелом нам следует переболеть. Надо смириться с тем, что есть. А есть у нас перелом непереломный, разбавленный, переплетенный с рынком и популярной культурой, не слишком богатый мировоззренчески и эстетически»<sup>146</sup>.

Другими словами, реально пережитый на рубеже 1980–90-х годов слом всех сторон жизни, который одними был воспринят как тупик, другими — как перелом или кризис самой литературы, в непрерывности литературного процесса правильнее, как представляется, рассматривать как «промежуток», когда начинается привыкание к новым понятиям и представлениям, касающимся мироустройства, в формах художественного языка, обеспечивающего их эстетическое и психологическое переживание.

<sup>146</sup> P. Czapliński. *Języki przełomu. // Z perspektywy końca wieku. Studia o literaturze i jej kontekstach*. Poznań, 1997. S. 273.

<sup>147</sup> P. Czapliński, P. Śliwiński. *Literatura polska. 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*. Kraków, 1999. S. 234.

<sup>148</sup> P. Czapliński, P. Śliwiński. *Literatura polska. 1976–1998*. Op. cit. S. 234.

<sup>149</sup> P. Czapliński. *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996*. Kraków, 1997. S. 6.

<sup>9</sup> D. Nowacki. Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90. Kraków, 1999. S. 18; K. Unilowski. Koloniści i koczownicy. O najnowszej prozie i krytyce literackiej. Kraków, 2002. S. 209.

<sup>10</sup> P. Czaplinski. Ślady przełomu. Op. cit. S. 6–7.

<sup>11</sup> Z. Machej. Koniec epoki koryfeuszów? // Czas Kultury, 1991, № 26–27.

<sup>12</sup> L. Bugajski. Na ruinach. // Pejzaż po przełomie, ale nie po klęsce. Kresy, 1991, № 4–5.

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> S. Sterna-Wachowiak. Dokument, metafizyka, osobowość. // Kresy, 1991, № 4–5.

<sup>15</sup> P. Czaplinski. Języki przełomu. Op. cit. S. 274.

<sup>16</sup> A. Mikolejko. Poza autorytetem? Społeczeństwo polskie w sytuacji anomii. Warszawa, 1991; J. Tischner. Nieszczęsny dar wolności. Kraków, 1993; J. Szacki. Liberalizm po komunizmie. Kraków, 1994; J. Kozielecki. Koniec wieku nieodpowiedzialności. Warszawa, 1995; J. Gowin. Kościół po komunizmie. Kraków, 1995; P. Kozłowski. Szukanie sensu, czyli o naszej wielkiej zmianie. Warszawa, 1995; J. Tischner, A. Michnik, J. Żakowski. Między panem a plebanem. Kraków, 1995; Literatura i demokracja. Warszawa, 1995; Co zrobiliśmy z naszą wolnością. Warszawa, 1995; Zmiana warty, czyli jak to się stało. Warszawa, 1995; M. Król. Liberalizm strachu czy liberalizm odwagi. Kraków, 1996; M. Janion. «Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś». Warszawa, 1996; T. Borucka. Polak po komunizmie. Kraków, 1997; M. Fik. Autorytecie wróć? Szkice o postawach polskich intelektualistów po październiku 1956. Warszawa, 1997, etc.

<sup>17</sup> R. Grupiński, I. Kiec. Niebawem spadnie błoto, czyli kilka uwag o literaturze nieprzyjemnej. Poznań, 1997. S. 7.

<sup>18</sup> R. Grupiński, I. Kiec. Niebawem spadnie błoto, czyli kilka uwag o literaturze nieprzyjemnej. Op. cit. S. 10.

<sup>19</sup> J. Kornhauzer. Międzyepoka. Szkice o poezji i krytyce. Kraków, 1995. S. 19.

<sup>20</sup> Ibid. S. 19.

<sup>21</sup> K. Unilowski. Skądinąd. Zapiski krytyczne. Bytom, 1998. S. 5.

<sup>22</sup> Ibid. S. 21.

<sup>23</sup> Ibid. S. 11.

<sup>24</sup> R. Mielhorski. Co począć z kolejnym przełomem? // Nowy Nurt, 1995, № 20.

<sup>25</sup> J. Kornhauzer. Międzyepoka. Op. cit. S. 19.

<sup>26</sup> Chruszczyński A. U schyłku międzywojnia. Warszawa, 1987. S. 5.

<sup>27</sup> W. Bolecki. Polowanie na postmodernistów (w Polsce). // Teksty Drugie, 1993, N1. Цит. по: W. Bolecki. Polowanie na postmodernistów (w Polsce). Kraków, 1999. S. 263.

<sup>28</sup> P. Czaplinski. Ślady przełomu. Op. cit. S. 166.



- <sup>29</sup> P. Czapliński, P. Śliwiński. Literatura polska. 1976–1998. Op. cit. S. 212.
- <sup>30</sup> Ibid. S. 214.
- <sup>31</sup> J. Tomkowski. Dwadzieścia lat z literaturą. 1977–1996. Warszawa, 1998. S. 43–44.
- <sup>32</sup> Moje irytacje. Rozmowa z A. Sandauerem. // Kultura, 1973, 18. III. Цит. по: В. Хорев. Достижения и потери польской прозы «второго круга обращения». // Политика и поэтика. М., 2000. С. 13.
- <sup>33</sup> P. Czapliński. Ślady przełomu. Op. cit. S. 36.
- <sup>34</sup> St. Nowicki (S. Bereś). Pół wieku czyśćca. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim. Warszawa, 1990. S. 301–302.
- <sup>35</sup> T. Komendant. Zostaję kantyczka. Eseje z pogranicza czasów. Kraków, 1987. S. 209.
- <sup>36</sup> В. Хорев. Достижения и потери польской прозы «второго круга обращения». Цит. изд. С. 13.
- <sup>37</sup> K. Uniłowski. Skądinąd. Op. cit. S. 18.
- <sup>38</sup> J. Klejnocki, J. Sosnowski. Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu”. Warszawa, 1996. S. 19.
- <sup>39</sup> T. Komendant. Biernik postulatyczny. // T. Komendant. Zostaję kantyczka. Op. cit. S. 190.
- <sup>40</sup> A. Zagajewski. Solidarność i samotność. Paris, 1986. S. 46.
- <sup>41</sup> St. Nowicki (S. Bereś). Pół wieku czyśćca. Op. cit. S. 301.
- <sup>42</sup> Rozmowa ze Zbigniewem Kruszyńskim. Elegancki strach na wróble. // St. Bereś. Historia literatury polskiej w rozmowach. XX–XXI wiek. Warszawa, 2002. S. 347.
- <sup>43</sup> J. Klejnocki, J. Sosnowski. Chwilowe zawieszenie broni. Op. cit. S. 25.
- <sup>44</sup> Dwa intelektualizmy. Tygodnik Literacki, 1990, № 12.
- <sup>45</sup> P. Śliwiński. Socjomachia. Kilka uwag. // Czas Kultury, 1996, № 2. S. 20.
- <sup>46</sup> P. Czapliński, P. Śliwiński. Literatura polska. 1976–1998. Op. cit. S. 240.
- <sup>47</sup> M. Janion. Kres paradygmatu. // Rzeczpospolita. 1992, № 63.
- <sup>48</sup> A. Mikolejko. Poza autorytetem? Społeczeństwo polskie w sytuacji anomii. Op. cit. S. 122.
- <sup>49</sup> K. Michalski. Tożsamość w czasach zmiany. Przedmowa. Kraków, 1995. S. 5.
- <sup>50</sup> D. Nowacki. Zawód: czytelnik. Op. cit. S. 17.
- <sup>51</sup> P. Czapliński, P. Śliwiński. Literatura polska. 1976–1998. Op. cit. S. 216.
- <sup>52</sup> Ibid. S. 225.
- <sup>53</sup> K. M. Żalusi. Trzy razy „p”, czyli pojeść, popić, popisać. // Lekcja pisania. Czarny, 1998. S. 185–187.
- <sup>54</sup> Na pierwszym miejscu stoi mądrość. Wywiad z Nataszą Goerke. // Odra, 1995, № 7–8. S. 67.
- <sup>55</sup> K. Uniłowski. Pomysł na literaturę — odstąpię! // FA-art, 2001, № 1–2.

- <sup>56</sup> G. Musiał. Wielki impresariat. // Tygodnik Powszechny, 1995, № 1.
- <sup>57</sup> A. Niewiadomski. Nudno, coraz bardziej nudno... // Kresy, 1996, № 1. S. 270.
- <sup>58</sup> D. Nowacki. Zawód: czytelnik. Op. cit. S. 28.
- <sup>59</sup> J. Pilch. Wyznania twórcy pokątnej literatury erotycznej. London, 1988. S. 44.
- <sup>60</sup> P. Czapliński, P. Śliwiński. Literatura polska. 1976–1998. Op. cit. S. 227.
- <sup>61</sup> D. Nowacki. Zawód: czytelnik. Op. cit. S. 20.
- <sup>62</sup> P. Czapliński. Języki przełomu. Op. cit. S. 275.
- <sup>63</sup> K. M. Zahuski. Trzy razy “p”, czyli pojeść, popić, popisać. Op. cit. S. 181.
- <sup>64</sup> P. Czapliński, P. Śliwiński. Literatura polska. 1976–1998. Op. cit. S. 214.
- <sup>65</sup> J. Kornhauser. Międzyepoka. Op. cit. S. 18.
- <sup>66</sup> J. Jarzębski. Apetyt na Przemianę. Notatki o prozie współczesnej. Kraków, 1997. S. 128.
- <sup>67</sup> T. Drewnowski. Próba scalenia. Obiegi — wzorce — style. Warszawa, 1997. S. 520.
- <sup>68</sup> P. Czapliński, P. Śliwiński. Literatura polska. 1976–1998. Op. cit. S. 227.
- <sup>69</sup> Ю. М. Лотман. Культура и взрыв. М., 1992. С. 249.
- <sup>70</sup> D. Nowacki. Zawód: czytelnik. Op. cit. S. 21.
- <sup>71</sup> K. Myszowski. Punkt dojścia, punkt wyjścia. // Odra, 1992, № 7–8.
- <sup>72</sup> J. Tomkowski. Dwadzieścia lat z literaturą. Op. cit. S. 104.
- <sup>73</sup> K. Uniłowski. Koloniści i koczownicy. Op. cit. S. 41.
- <sup>74</sup> Ibid. S. 41.
- <sup>75</sup> St. Chwini. Parę rad i kilka niepokojów. // Lekcja pisania. Op. cit. S. 29.
- <sup>76</sup> Ibid.
- <sup>77</sup> K. Myszowski. Punkt dojścia, punkt wyjścia. Op. cit.
- <sup>78</sup> Tom., // Odra, 1994, N5.
- <sup>79</sup> R. Ostaszewski. Więcej mięsa. // FA-art, 2002, № 1. S. 68.
- <sup>80</sup> P. Czapliński. Ruchome marginesy. Szkice o literaturze lat 90. Kraków, 2002. S. 5.
- <sup>81</sup> K. Uniłowski. Pomysł na literaturę — odstąpię! Op. cit.
- <sup>82</sup> P. Czapliński, P. Śliwiński. Literatura polska. 1976–1998. Op. cit. S. 230.
- <sup>83</sup> Ibid. S. 231.
- <sup>84</sup> Цит. по: Parnas bis. Słownik literatury polskiej urodzonej po 1960 roku. Warszawa, 1998. S. 50.
- <sup>85</sup> Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie — antologia szkiców. Warszawa, 2001. S. 8.
- <sup>86</sup> Parnas bis. Op. cit. S. 50.
- <sup>87</sup> I. Iwaszów. Kresy w twórczości Włodzimierza Odojewskiego: próba feministyczna. Szczecin, 1994; G. Borkowska. Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej. Warszawa, 1996; M. Janion. Kobiety i duch inności. Warszawa, 1996; S. Walczewska. Damy, rycerze i feministki. Kobięcy

dyskurs emancypacyjny w Polsce. Warszawa, 1999; E. Kraskowska. Piórem niewieścim: z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego. Poznań, 1999; Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury. Warszawa, 2000, etc.

<sup>88</sup> K. Uńłowski. Skądinąd. Op. cit. S. 11.

<sup>89</sup> Цит. по: A. Nietybelski. Po prostu „najmłodszy”. // Kresy, 2002, № 3–4.

<sup>90</sup> Metafora musi pracować. Rozmowa z Magdaleną Tulli. // Salon literacki. Z polskimi pisarzami rozmawia Gabriela Łęcka. Warszawa, 2000. S. 172.

<sup>91</sup> K. Uńłowski. Skądinąd. Op. cit. S. 23.

<sup>92</sup> Literatura PRL-u. // Teksty Drugie, 1990, № 1.

<sup>93</sup> Pobocza, peryferie, marginesy — dzisiaj. // Kresy, 1990–1991, № 4–5, 1992, № 9–10.

<sup>94</sup> Komu potrzebna jest literatura polska? // Arka, 1991, № 34.

<sup>95</sup> Koniec lat osiemdziesiątych. // NaGłos, 1991, № 1, 3.

<sup>96</sup> Co przeminie? Co pozostanie? Co powstanie? // Kresy, 1993, № 13, 15.

<sup>97</sup> Pejzaż po przełomie, ale nie po klęsce. // Kresy, 1991, № 4–5.

<sup>98</sup> Koniec świata. // Res Publica Nowa, 1993, № 9.

<sup>99</sup> «Czy żyjemy w czasach ostatnich, czasach schyłkowych...» // Fronda, 1994, № 2–3.

<sup>100</sup> Czy kryzys kanonu kultury? // Znak, 1994, № 7.

<sup>101</sup> Kryzys cywilizacji zachodniej? // Znak, 1996, № 1.

<sup>102</sup> Pisarze niedocenieni — pisarze przecenieni. // Kultura, 1992, № 7–8,

<sup>103</sup> Nowi skamandryci? // bruLion, 1991, № 16.

<sup>104</sup> Czas Kultury, 1991, № 26–27, 28–29.

<sup>105</sup> Na powierzchni literatury i w środku. // Kresy, 1995, № 21.

<sup>106</sup> H. Bereza. // Pisarze niedocenieni — pisarze przecenieni. Op. cit.

<sup>107</sup> J. Błoński. Bezlądne rozważania starego krytyka, który zastanawia się, jak napisałby historię prozy polskiej w latach istnienia Polski Ludowej. // Teksty Drugie, 1990, № 1.

<sup>108</sup> S. Sterna-Wachowiak. Dokument, metafizyka, osobowość. Op. cit.

<sup>109</sup> R. Grupiński. Przejście przez morze czerwone. // Czas Kultury, 1991, № 25.

<sup>110</sup> T. Nyczek. // Pejzaż po przełomie, ale nie po klęsce. Op. cit.

<sup>111</sup> P. Czapliński. Języki przełomu. Op. cit. S. 283.

<sup>112</sup> P. Śliwiński. Poetyka bez etyki. // Res Publica Nowa, 1996, № 2.

<sup>113</sup> O. Tokarczuk. Logofilia, czyli pewien stan ducha. Kilka pośrednich odpowiedzi na pytanie, czy pisanie można się nauczyć. // Lekcja pisania. Op. cit. S. 158.

<sup>114</sup> Ibid.

<sup>115</sup> Ibid. S. 168.

<sup>116</sup> Podziemne rzeki. Rozmowa z Olgą Tokarczuk. // Salon literacki. Op. cit. S. 161.

- <sup>117</sup> Metafora musi pracować. Rozmowa z Magdaleną Tulli. Op. cit. S. 173.
- <sup>118</sup> K. Varga. Pisanie jako choroba. // Lekcja pisania. Op. cit. S. 171.
- <sup>119</sup> K. M. Żalwski. Trzy razy "p", czyli pojeść, popić, popisać. Op. cit. S. 188.
- <sup>120</sup> St. Chwin. Parę rad i kilka niepokoju. Op. cit. S. 40.
- <sup>121</sup> Ibid. S. 35.
- <sup>122</sup> Ibid. S. 34.
- <sup>123</sup> Ibid. S. 37.
- <sup>124</sup> P. Czapliński, P. Śliwiński. Kontrapunkt. Rozmowy o książkach. Poznań, 1999. S. 115.
- <sup>125</sup> Oswajanie obcości. Rozmowa ze Zbigniewem Kruszyńskim. // Salon literacki. Op. cit. S. 183.
- <sup>126</sup> Ibid. S. 186.
- <sup>127</sup> K. M. Żalwski. Trzy razy "p", czyli pojeść, popić, popisać. Op. cit. S. 189.
- <sup>128</sup> Oswajanie obcości. Rozmowa ze Zbigniewem Kruszyńskim. Op. cit. S. 185.
- <sup>129</sup> K. M. Żalwski. Trzy razy "p", czyli pojeść, popić, popisać. Op. cit. S. 188–189.
- <sup>130</sup> A. Stasiuk. Czesi, lumpy i jazz. // Lekcja pisania. Op. cit. S. 151.
- <sup>131</sup> St. Chwin. Parę rad i kilka niepokoju. Op. cit. S. 26–27.
- <sup>132</sup> Ibid. S. 41.
- <sup>133</sup> Польский термин «сильвическая проза», «сильва» (от латинского *silva rerum* — «лес вещей») — восходит к названию старопольских семейных книг, в которых время от времени записывались домашние события, расходы, заметки о соседях, погоде, природе и др. Современные «сильвы», по словам В. Хорева, «ускользают от точных жанровых определений, они существуют в гибридных, дезинтегрированных формах, в них подчеркнут скорее процесс написания, а не его итоги, в них переплетаются высокое и мелочное, надежды и сомнения, предчувствия и прогнозы, правда и выдумка — в целом создающие индивидуальную форму отношений человека с миром». // В. Хорев. Польская литература. // История литератур Восточной Европы после Второй мировой войны. Т. II. 1970–1980-е гг. М., 2001. С. 101.
- <sup>134</sup> P. Śliwiński. Poetyka bez ctyki. Op. cit.
- <sup>135</sup> P. Czapliński, P. Śliwiński. Literatura polska. 1976–1998. Op. cit. S. 234.
- <sup>136</sup> P. Czapliński. Ślady przełomu. Op. cit. S. 6.
- <sup>137</sup> K. Uńłowski. Skądinąd. Op. cit. S. 8.
- <sup>138</sup> Ibid. S. 12.
- <sup>139</sup> K. Uńłowski. Koloniści i koczownicy. Op. cit. S. 209.
- <sup>140</sup> P. Czapliński, P. Śliwiński. Literatura polska. 1976–1998. Op. cit. S. 237.
- <sup>141</sup> Metafora musi pracować. Rozmowa z Magdaleną Tulli. Op. cit. S. 172.

<sup>142</sup> Oswajanie obcości. Rozmowa ze Zbigniewem Kruszyńskim. Op. cit. S. 183.

<sup>143</sup> P. Czapliński, P. Śliwiński. Literatura polska. 1976–1998. Op. cit. S. 235.

<sup>144</sup> Ibid. S. 236–237.

<sup>145</sup> P. Czapliński. Ruchome marginesy. Op. cit. S. 5–6.

<sup>146</sup> Przeboleć przełom. Rozmowa z historykiem literatury i krytykiem — Przemysławem Czaplińskim. // Pro Arte, 1998, № 9. S. 4.

**ГЛАВА II**  
**Пространство и время:**  
**на границе общего и личного**



## *Между центром и периферией: пространство польской современности*

---

**П**сихологически человек всегда неотделим от пространства, в котором проходит его жизнь. Разделенное с социумом и глубоко личное, оно определяет большинство его внешних и внутренних проблем. Объективно существующее пространство порождает бесконечное число вариантов его восприятия. Оно не только отпечатывается на сетчатке, не только остается в памяти, но и оказывает влияние на психику, поведение, зачастую обнажая внутренние противоречия и комплексы. Пространство, в известном смысле, есть материализованное для человека и лично обжитое им время. Все мы — дети тех или иных пространств, и они — не декорации нашей жизни, но ее соучастники.

Личный опыт, сознание и писательское зрение молодых польских прозаиков формировались на фоне ослабления макро-социальных связей. Возможно, поэтому — за редкими исключениями — эти писатели довольно долго избегали в своих произведениях и самих реалий польского пространства, и польских «проклятых проблем», с этим пространством так или иначе неразрывно связанных, и даже, как категорично утверждал А. Фьют, «польских имен»<sup>147</sup>.

Появляющийся же образ постсоциалистической Польши весьма мрачен. Рассказы П. Хюлле противопоставляет юношеский романтизм борьбы за независимость (это словно бы юность не только повествователя и его сверстников, но и самой Польши) — наступившей затем вполне прозаической реальности: «И, возможно, услышав слова песни легионеров, он [Лех Валенса] подумал о том, что та независимость, которая продержалась всего два десятилетия [т.е. межвоенный период], имела — во всяком случае, поначалу — сладкий, тот единственный, неповторимый вкус победы, завоеванной с оружием в руках? Потому что в свободе нынешней, живым символом которой он теперь являлся, хоть она и далась таким трудом и не обошлась без



жертв, не доставало отчетливости и момента триумфа, зато хватало компромиссов...» [43; 242]; «те прекрасные мгновения, наши первые большие каникулы, фестиваль свободы, ветер с моря, которым мы так патетически захлебывались, сменившийся — а впрочем, далеко не сразу — неизбежным политическим болотом, мукой повседневности, поэзией афер, эпикой обманов, ярмаркой тщеславия, словом, нормальной жизнью с кредитом и дебетом». Повествователь его ностальгической повести-монолога «Мерседес-бенц. Из писем Грабалу» даже проводит параллель между нацистской Академией практической медицины с ее доктором Шпаннером, разрабатывавшим методы изготовления мыла из человеческих трупов, и Академией сегодняшней с ее доктором Элефантом — поистине «доктором экономических законов», который, давая шанс выжить, исходит не из национальности или вероисповедания, а лишь из финансов, чистых и стерильных банкнот...» [44; 123, 67–68].

Словно ощущая, что абсурд постсоциалистической повседневности невозможно изобразить реалистически, М. Сеневич и П. Семён вводят в повествование элементы мистики и гротеска. Показательно, что М. Сеневич воплощает в романе «Четвертое небо» идею страха перед «захлестывающим» Польшу западным капитализмом в фантазмагорической картине, рисующей пришествие современного дьявола, а П. Семён называет свой роман «Finimondo», что в переводе с итальянского означает «судный день». Роман Семёна, рисующий контрасты современной польской жизни, политически-финансовые махинации, возрождение национализма, нищету и нуворишество и пр., демонстрирует, что действительность эта на самом деле напоминает коллаж фабул массовой литературы — с преследованиями, драками, мелодраматическими сценами и пр.: по словам одной из героинь, «все мы актеры <...> не столько великой пьесы, сколько гробаного телесериала» [80; 107].

**Город.** Опыт собственной жизни большинства молодых польских писателей — опыт преимущественно городской. И пространство, которое они обживают в своей прозе, — пространство, резонирующее на урбанизм как условие жизни и ее качество.

Характерная для большей части молодой польской прозы критика города и символизируемой им цивилизации восходит к романтизму и не раз возрождалась в литературе и культуре, обновляя «топос города-чудовища, города-джунглей, несущего

гибель как человеческой индивидуальности, так и человеческому сообществу, обращающемуся в разобщенную толпу, легко поддающуюся коллективному гипнозу и страдающую нравственной безответственностью»<sup>148</sup>.

Повествователь романа К. Варги «Каролина» называет свой город «душным, липким и грязным» [121; 5]. Для героини же «Этим летом в Завротье» Х. Ковалевской проблема сосуществования с городом заключается не в эстетических, а в этических «расхождениях» с ним: девушку угнетает не то, что стандартные новостройки уродливы, а то, что в них, словно в бесчисленных зеркалах, штампуются одна и та же жизнь: «По вечерам зажигаются огни — друг над другом, друг рядом с другом, похожие, неотличимые... Коснешься любовника на своем одиннадцатом этаже, машинально глянешь в окно — оказывается, твой жест копирует пара на седьмом этаже соседней многоэтажки... да и на третьем этаже следующего дома тоже». За этой повторяемостью видится неизбежная схематизация, обесценивание столь, казалось бы, индивидуальных чувств: «Многоэтажное блаженство! Скрип диванов, обитых одной и той же синтетической тканью! Многоэтажная оргия!» Город не позволяет забыть о массовости человеческого существования: «Из окна <...> видны такие же высокие дома на другой стороне улицы». Даже исключения из этого правила носят массовый характер: «Только одно окно не хочет погаснуть. Всегда найдется исключение, в каждой многоэтажке. Но на целый город таких негасимых окон — уже десятки, а может, даже сотни» [51; 95–96, 98]. Они лишь подчеркивают безликость существования жителя мегаполиса.

К. Варга говорит о техногенном «городе-галактике Билла Гейтса» [116; 13], героиня рассказа О. Токарчук «Ариадна на Наксосе» («Игра на разных барабанах») сравнивает многоэтажный дом с «гигантским кубиком Рубика» [108; 232].

Время здесь словно привычно движется по кругу, лишённое конкретики и неповторимости каждого дня («невозможно выдержать пять тысяч одинаковых утренних часов»), и в конце концов замирает: «часы на башне показывали четверть четвертого неведомого дня» [Стасюк, 94; 11, 16]).

Уродство современного города подано как метафора уродства всей современной жизни, а расхожее среди поляков мнение о некрасивости, эклектичности польской столицы оборачивается совершенно модернистским ее образом: «бесконечному бульканью перекрестка, который никогда не погружается в сон, разве

что на мгновение, перед самым рассветом, но и тогда продолжает дышать, словно огромная больная трахея <...> ничего, кроме эха среди камней, грохота мусоровозов, криков, свиста ветра в трамвайных проводах, доносящихся из-под земли стонов поездов, завывания машин и визга тормозов» [Стасюк, 94; 64].

Город представляется почти апокалиптическим видением: «Последний Суд и Воскресение из мертвых в гигантских масштабах крупнейшего в городе перекрестка. Словно на картине средневекового примитивиста, из пропасти появлялись крошечные фигурки, откидывали крышки и покрышки, электрические трубы играли побудку на далеких пригородах, не хватало только <...> весов, подвешенных к шпилю Дворца науки и физкультуры. Затем подъезжали трамваи — “Фа”, “Сахар укрепляет”, воскресшие погружались в них, словно восставшие из мертвых мумии, и отправлялись навстречу приговору» [Стасюк, 89; 32].

Пространство, в котором живет герой этой прозы, резонирует на переживаемое им состояние, принимает форму и звучание этих эмоций.

Этот жутковатый, пугающий и завораживающий город-муравейник видится погруженным под землю: «Фасад за железной оградой, казалось, вот-вот провалится под землю»; «дома все глубже вращались в землю»; «Они спустились в подземный переход. Искусственный свет напоминал туман. Кое-что удавалось разглядеть, но что именно это было — не разберешь. Люди делались безлики» [Стасюк, 94; 13, 26, 96]; «дно цементного оврага»; «пропасть подземного перехода» [Стасюк, 89; 14, 28]; «живая река лиц, рук и ног, исчезающая под землей» [Хвин, 15; 198]. Герой «Золотого пеликана» — единственного «современного» романа Ст. Хвина — поначалу воспринимает город как доброжелательную, данную ему от рождения, обжитую и понятную среду обитания, затем, во время кризиса, склоняется к антиурбанистическому видению города-молоха, таинственного и опасного («Лифт шумел за стеной, опуская в омут серого дня очередные партии несчастных»; «исчезали в пропасти города, словно больше им уже никогда не суждено вернуться», «Город выглядел, словно окутанная прозрачной кисеей шахматная доска, правила игры на которой никому не известны» [15; 144, 204–205]), после чего в буквальном смысле спускается под землю, в катакомбы, и шагает по подземному городу, пытаясь угадать, что находится наверху, в городе хотя и реальном, но уже

кажущемся фантомом. Повествователь П. Хюлле говорит о метафорическом «погружении» города: «город, который <...> каждый год миллиметр за миллиметром погружался в химеру собственных мифов» [44; 111]. Наконец, герой «Слез» Г. Струмыка утверждает: «Каждый город — это руины» [100; 22].

Мегаполис предстает в польской прозе последних полутора десятилетий лабиринтом: по сути, кошмарно-фантазмагорический образ города из антиутопии писателя старшего поколения М. Лукашевича «Варшавская Атлантида» не слишком сильно отличается от Варшавы, описанной в далекой от фантастики прозе А. Стасюка. К. Варга в повести «Парни не плачут» сравнивает города — «кошмарные муравейники» — с лабиринтами эвакуационных выходов, по которым движутся «тени мертвых да злодеи» [116; 128].

Образы города большей частью наполнены ощущением опасности, он предстает метафорой бытия-западни. Неслучайны поэтому сравнения с пропастью («Он ужаснулся, заглянув в пропасть моста Понятовского, ночью всегда походившего на огромную воронку — никогда не знаешь, выберешься ли из нее целым и невредимым» [Стасюк, 94; 57]; «бездна подземного перехода»; «направился к пропасти подземного перехода»; «из пропасти появлялись крошечные фигурки» [Стасюк, 89; 14, 28, 32]), клетки («На седьмом этаже <...> я вдруг почувствовала себя словно в клетке» [Ковалевская, 51; 95], «Люди, рассаженные по квартирам, только и мечтают, как из них сбежать» [Струмык, 100; 10]), аллюзии с кровью («Кирпич цвета засохшей крови»; «Люди пересаживались, сплетаясь в живой бездумный узел, подобный огромной мышце под черной кожей неба. Кровавой, гибкой и однородной» [Стасюк, 94; 10, 131]). Героиня «Белых клише» З. Рудзкой, попав в современное офисное здание, «чувствует себя так, словно лампы дневного света прошивали ее насквозь, просвечивали рентгеном мысли и чувства. Она казалась себе незащитной жертвой архитектурной мысли. <...> Аскетичное, стерильное здание высасывало из человека все силы» [76; 27]. Герой «Масалы» М. Цегельского уезжает в Индию, в частности протестуя против «завладевших городом и людьми <...> башен банков, супермагазинов и гипермаркетов» [11; 10].

Дополнительную мрачность придает современному польскому городу вечно плохая, промозглая, влажная и ветреная погода: «ветер перегонял редкие ледяные тучи через огромные рек-

ламы кока-колы на мосту Понятовского»; «было чертовски ветрено»; «скользящая от тумана развязка»; «дул ветер»; «с площади Конституции задувал ветер»; «Промозглый воздух забивался под куртку»; «Начался ветер, над Жеранью нависли тучи»; «Дождь проникал сквозь одежду и стекал по коже. Высотки в центре скрылись за серой стеной дождя, словно их никогда и не было» [Стасюк, 94; 37, 53, 64, 70, 121, 124, 243, 247]; «Шел дождь. <...> стекла были мокрыми, а люди походили на гонимые ветром черные воздушные змеи» [Стасюк, 89; 14]; «в мире тьма, в этом микрорайоне все еще стоит полярная ночь» [Варга, 116; 96]; «Мне требуется все больше тепла, а тут холодно, я все больше мерзну»; «Ледяной ветер кружил в воздухе бумажки»; «Из низких туч посыпался снежок, все более крупные хлопья. Они исчезали на земле, оставляя мокрый след»; «Они выходили на улицу — темную, мокрую, холодную. <...> На тротуаре лежал слой мокрого снега. Под ногами он превращался в коричневатую жижу. <...> Слякоть»; «Дождь рассекал пространство по косой. Ветер разгонял крупные капли. Люди придерживали шапки, шляпы, головы. <...> Потом повалил мокрый снег» [Струмык, 100; 5, 45, 49, 72]; «Сизый сумрак застывает в желе, в воздухе борются влажность и мороз. Аллеи превратились в потоки тумана <...>» [Семён, 80; 10]. Город затянут смогом: «свет <...> пробивался к городу через слои темных туч. <...> Через закопченные стекла, ввевшуюся пыль» [Струмык, 100; 88]. Даже Гданьск в повести П. Хюлле «Мерседес-бенц. Из писем Грабалу» не избежал подобных характеристик: «город, над которым висел смог, заслонявший солнце и кирпичную готику ганзейских костелов»; «загаженный выхлопами город»; «недобрый город»; «словно ему постоянно не хватало солнечного света, словно извечный запах селедки, смолы, ржавчины, сажи и агар-агара покрывал непроницаемым саваном жирную воду каналов, прогнившие останки мостков, блочные дома эпохи социализма и по сей день не отреставрированные лабазы» [44; 47, 54, 111–112].

Кроме того, связанные с городом негативные эмоции передаются с помощью его зоо- и антропоморфизации: «На остановке автобус выплюнул несколько миниатюрных существ, проглотил несколько других и уехал» [Ковалевская, 51; 95]; «блестели, словно дешевые протезы»; «напоминал огромное горло»; «бульканье перекрестка <...> стоны <...> завывание <...> визг»; «подобный огромной мышце под черной кожей неба»; «в центре города, в его пупке, в его зрачке, в его заднице» [Стасюк,

94; 11, 57, 64, 131–132]; «Гданьску и Вроцлаву требовались ампутация конечностей, пересадка сердца, почек и печени, искусственная челюсть, да еще длительная терапия сломанного позвоночника, куски которого хоть и сложены воедино, но уже не гарантируют полноценного наслаждения существованием, то же относится к пластическим операциям в результате многочисленных ожогов, из чувства такта умолчим об искусственном глазе и протезах пальцев» [Хюлле, 44; 127]; «Город выплевывал из себя тысячи усталых людей» [Хвин, 15; 236]. Жители города сравниваются с насекомыми: «люди, словно подвижные насекомые <...> Все это расплзлось в разные стороны <...> поспешно и хаотично...» [Ковалевская, 51; 95]; «люди <...> словно мотыльки к свету <...>» [Стасюк, 94; 131–132]. Показательно в этом контексте стремление показать город сверху (эту точку видения ввел когда-то в польское кино Т. Конвицкий), когда люди и их жилища кажутся микроскопическими: «миниатюрные существа», «насекомые» [Ковалевская, 51; 95], «словно кукольные домики» [Стасюк, 94; 69], «крошечные фигурки» [Стасюк, 89; 32]; «Центральный [вокзал] был похож на пачку папирос, я смотрел себе сверху на свой город и знал, что выше уже не заберусь» [Стасюк, 93; 125].

Одни писатели стремятся как можно более точно передать топографию конкретного города: в «Девяти» и «Как я стал писателем...» А. Стасюка читатель без труда узнает улицы Варшавы, в повести П. Хюлле «Мерседес-бенц. Из писем Грабалу» — Гданьска, в «Я, как другие» Д. Карпиньского — Тарнова и пр. Другие же обобщают конкретный город до абстракции. Так, Х. Ковалевская называет город просто Городом (с большой буквы), подчеркивая его анонимность и символичность и противопоставляя его идиллически-деревенскому Завротью: «Два дня в Городе» [50; 95], а город, изображенный Хвином в «Золотом пеликане», по собственным словам автора «немного похож на Гданьск, однако в нем имеются дома, места и целые районы, которые появятся здесь, быть может, лишь лет через сто, а то и больше»<sup>149</sup>.

**Предмесья.** К городу примыкает предместье, своеобразную мифологию которого разрабатывает А. Стасюк, отсылая читателя к творчеству Л. Тырманда, М. Хласко, М. Новаковского. Но если те подчеркивали аутентичность своих героев, отчасти романтизируя их специфический кодекс чести, индивидуальность, то Стасюк доказывает, что сегодняшние маргиналы озачинены лишь властью.

В «Двух пьесах (о смерти)» Стасюк утверждал, что именно центростремительное движение оказалось для жителей предместий тем ключевым опытом, который позволил им осознать неокончателъность любых границ — социальных, нравственных, физических. Роман «Девять» продолжает эту тему, не просто описывая, но пытаясь отыскать отправную точку процесса. Он начался сразу после войны, когда вчерашние сельчане покоряли городские предместья — ненавидя свое прежнее, унижающее их в социальной иерархии пространство, они не могли побороть отвращение и к новому, чужому и чуждому. Эта антипатия к месту происхождения и проживания передалась следующему поколению, которое, в свою очередь, двинулось дальше — к центру: «это была единственная настоящая революция, потому что произошла она в их сердцах и зрачках, и навечно оставила там свой отпечаток, и ничто уже не могло их остановить»; «Десятилетиями они, вульгарно одетые, вылезали из поездов и автобусов на Виленском вокзале и осуществляли десант, <...> марш к центру города с его чудесами, блеском и мишурой». Препраждающая им путь Висла подчеркивает тщетность попытки завоевать чужое пространство — «на другом берегу реки <...> мир был совершенно иным»; «Тогда он поехал на берег Вислы и увидел далекие силуэты высоток» [Стасюк, 94; 97–98, 132].

Таким образом, из предместий Город видится как нечто ирреальное, чужое и бесконечно притягательное: «Это было давно, над городом царил Дворец культуры и науки, но в воображении [героя] несколько жалких домишек обращались в стеклянную гору, замок, Эверест»; «воображение подсовывало ему <...> сияющие и фантастические картины центра, в которых блеск и холод сливались в идеальную фата-моргану сверхъестественной формы»; «[город] выглядит, словно макет чего-то, чего еще и на свете-то нет»; «вместо солнца поднималась тень большого города, словно мираж в пустыне, умноженный рассказами тех, кто бывал, видел, прикоснулся или хотя бы слышал передаваемую из уст в уста легенду». Неслучайны поэтому сравнения с детским восприятием: «словно в игрушечном калейдоскопе»; «аквариумы, наполненные мишурой, приманками, мусором и игрушками из <...> сказки тысячи и одной мелочи» [Стасюк, 94; 19, 97–98, 131–132].

Жителей предместий манит некий иллюзорный центр вселенной, которым представляется центр столицы. В «Девяти» Стасюка это навязчивое ощущение передано через образ реаль-

но существующего огромного подземного перехода в центре Варшавы: «Все ползло, тянулось, закручивалось вокруг пустой середины, и, миновав лестницу <...> он задумался: что же расположено там, слева, за этой стеной, что же скрывает плоский цементный вал <...> Ведь должно же там быть хоть что-нибудь. Некая пустота или гигантский пусковой механизм. Где-то там, в самом центре наверняка находилась ось, вокруг которой закручивался город, ось и магнит <...> без которых все бы полетело к черту» [94; 131–132].

Неверно было бы говорить о высокомерии писателей новой прозы, их нежелании видеть повседневную жизнь обыкновенных людей, неумении описывать их проблемы и быт. Но в их опыте новую польскую прозу интересует скорее столкновение пространств, неокончателность любых границ. Так, повествователь П. Хюлле, оказавшись впервые в пригороде, среди «домиков с сараями, которые, судя по телевизионным антеннам, жестяным трубам, курятникам и будочкам, были отнюдь не летними беседками, а постоянным жильем», размышляет «не о башнях костелов Главного и Старого Города <...> а о людях, у которых тут, должно быть, зимой замерзает в кране вода, дымят печки, протекают крыши и перегорают пробки, о людях, которые живут здесь, среди деревьев и зелени, словно на крыше города, вовсе не будучи олимпийцами» [44; 41].

**Провинция.** Картина современной провинции в молодой польской прозе 1990-х годов также, как правило, производит впечатление темноты, серости, влажности, пустынности и тоски: «На вокзальчике в зале ожидания свет мутный и желтый»; «Два перрона пустовали. Никогда в жизни я не видал подобной пустоты»; «С серого неба, которое совершенно сливалось с облаженными холмами на горизонте, сыпались крупные белые хлопья...»; «Время угасает, эрозия минут и лет имеет вкус влаги и гнили — основы основ, вкус конца и начала»; «Свет двух фонарей не освещал ни одной живой души. Забор, указатель <...> и тот же грязно-желтый свет из окон закусочной»; «Слева за круговертью мелких снежных хлопьев можно было разглядеть десяток огоньков» [Стасюк, 89; 43, 46, 60, 69–70]; «...среди остовов техники, недвижных механизмов, между ржавой сеялкой и тихой, холодной кузницей...»; «Забегаловка была холодной и пустой, только барменша стояла за напоминавшей ледяную призму пирамидой кружек»; «Итак, только эти дичающие луга



и белая змейка дороги, по которой почти никто не ходит» [Стасюк, 90; 5, 7, 54].

Сочетание пустоты, бесприютности, неукорененности и холода такого пространства рождает ощущение конца и безнадежности — неслучайно «Галицийские повести» Стасюка начинаются пассажем: «Последний тракторист в колхозе, потому что трактор тоже последний, а новых уже не будет. Никогда». Слова «никогда», «последний», «не будет» — ключевые в описываемом молодой прозой пейзаже современной польской провинции. Это «пейзаж уходящего мира», «горизонтальный пейзаж, который совершенно естественно движется к упадку, согласно законам эрозии», где «все рассыпается», а прогресс выражается, в первую очередь, в беспомощном подражании мегаполису: «Бетон, дерево, проваливающиеся крыши, остатки заборов и железные балюстрады балконов образуют комок нищеты и тоски по миру телеэкрана»; «убогая имитация блочного дома. Три четырехэтажных кубика и плоский магазин прод. тов. быт. хим.» [90; 5, 12, 17, 15, 12, 70].

Герои Стасюка на каждом шагу наблюдают сочетание подобной имитации новой «роскошной» и чужой жизни — и привычной нищеты: «одно- и двухэтажные домики: магазины, где продавались цепи, подковы, крысиный яд, и неоновые вывески “video-TV-set”. Косметический салон “Флорида” в деревянной халупе с коричневыми ставнями, музыкальный салон “Манхэттен” в бараке на колесиках, а из-за закрытой двери доносились “Польские Орлы”. <...> Две блондинки в черных шубах вышли из двери с вывеской “Тутти-фрутти” <...> Дамы исчезли за углом, оставив в утоптанном снегу маленькие следы каблучков, а также аромат духов, смешавшийся с запахом конского пота»; в зале ожидания — «кафельная печь в углу и все, как при Франце Иосифе», а в вокзальном буфете «масса “Орэнж джусов”, “Чувин-гамов”, “Корн-флейков” и “Солт натсов”. Но нашлись и чай, и фасоль, ибо старое все же неохотно уступало место новому»; «Гостей встречает тоненькая струйка, вытекающая из тьмы уборной. Они равнодушно переступают через нее, оставляя мокрые следы, и несут древнейший человеческий запах к бутылкам “Наполеона”, “Чинзано” и поддельного голландского виски»; «“Наполеон”, виски и “Чинзано” дремлют на верхней полке, нереальные в своей красоте и недоступные, словно женщины из американского сериала. Мужчины же, карабкаясь к высшей ступени бытия, все еще пребывают среди предков, на

нижней полке, где стоят готовые, со снятым предохранителем, бутылки водки и фруктового вина» [89; 60, 43–44, 24]. Подобный образ встречается и в других романах: «Хотя серость скрылась под слоем пастельных тонов, блестящие интерьеры банков вздымаются, словно водяные каскады, полно нуворишевской мишуры, в свободные вечера пацаны объезжают только что украденные “БМВ”, витрины на главной улице представляют собой кошмарную и дорогущую дешевку с вывеской “Сэконд-хэнд, прямо из Италии”» [Филипак, 21; 258]; «Несколько блочных строений, реанимированные довоенные фасады <...> и тут же неон, рекламы, сверкающие витрины магазинов и гигантские головы, глядящие с рекламных щитов. Но все какое-то чудаковатое, словно воткнутое силой, ошастливленное из-под палки. <...> все попытки “улучшить” давали неудовлетворительный эффект — нередко противоположный ожидаемому, а чаще всего — карикатурный» [Сеневич, 82; 13].

Рисуя этот противоречивый, чем-то трогательный и одновременно жалкий пейзаж, Стасюк использует библейские аллюзии, метафоры потопа и сотворения мира: киоск, стоявший в деревне со времен социализма, «выглядит так, словно очередное сотворение мира происходит не во времени и пространстве, но в области колористики. Эта витрина — самое живописное место в радиусе пятнадцати километров. Старухи останавливаются поглазеть, а в их темных, провалившихся глазах зажигаются желтый, лазоревый, семь оттенков красного, золотой, серебряный, синий, зеленый, цвета, каких они не видели здесь ни разу за все семьдесят лет своего существования. Воды потопы опали, последние партсекретари потонули или сбежали, зло побеждено, а на небе восходит новая радуга, знак примирения. Старухи стоят, будто выпущенные из ковчега животные <...> Пейзаж сам по себе никогда не вызывал у них подобного интереса. Словно это старое произведение Бога поблекло до прозрачности — дожди, снега и страдания смыли с него все краски. Радуга витрины горит решительным ясным светом, источающим заклятия на неведомом языке». Более того, вот уже в домах «появляются миниатюры витрины Владекова киоска. На буфетах, на телевизорах, на сверкающих стенках стоят ряды пустых банок из-под пива “Дэб”, коробочки от “Максим Бренди”, ряды пустых упаковок “Голд винер”, “Орэнж Джус” <...> Они покоятся чуть пониже старых пыльных олеографий: святой Иосиф в сепии, Божья Мать в вылинявшем голубом, черно-белый

Папа Римский. Одна-единственная Мария, один-единственный Иосиф, один-единственный Папа, а рядом — такой ассортимент, такое разнообразие». Повествователь предлагает развернутые сравнения: «Белый цвет — “Симилак Изомил” — это чистота, радость, невинность и вечная хвала, это цвет Христовых одежд <...>. Голубой — “Блу Оушен Деодорант” — это цвет Богоматери, небосвода, который так же, как и белизна, означает безупречность. Красный — “Форт Мокка Десерт” — это цвет Святого Духа, что раздувает пламя любви и является в виде огненных языков, это также цвет Страстей Господних, креста и тех, кто шел по пути веры и проливал кровь <...>». Сам же владелец киоска с разноцветными атрибутами новой эпохи — «посланец и вестник новой всемирной примиряющей религии», «владелец этого алтаря, рядом с которым настоящий <...> — лишь далекое отражение». Один персонаж — «невинный словно ангел, словно ребенок, словно человек из той эпохи, когда Бог еще только обдумывал идею греха», плодovitость другого — «почти библейская», третий «помнит времена рая»; четвертый «словно бы живет в некоем архаическом времени» [90; 13–16, 5–6, 12, 19] и т.д.

Среди реалий нового времени — и неперенные «русские» барахолки с их жутковатым изобилием, вызывающим ощущение, будто владельцы всех этих вещей «избавлялись от всего нажитого имущества, будто над империей возносился дух какой-то новой религии аскетизма, мистики, не признающей ничего материального. Они выметали свои дома дочиста в ожидании явления, которое наполнит и душонки, и домишки» [Стасюк, 89; 85]; «Чуть поодаль украинцы, разложив на пыльных «жигулях» свои товары и скрестив руки на груди, наблюдали за этой языческой церемонией» [Стасюк, 92; 13–14]. Наконец, появляются в этой связи и аллюзии с восточным духом, восточным изобилием, диковатой экзотикой, восточными сказками: «Старые восточные машины прогибаются от драгоценностей. Капоты, крыши, багажники накрыты коврами, ряды палаток посреди бетонной пустыни базара. Самовары, хрусталь, пластиковое золото часов в стиле рококо на батарейках, вещи, о назначении которых приходится расспрашивать на каком-то гротескном “общеславянском” языке, инструменты на все случаи жизни, контрабандные папиросы и анилиновые кофточки невиданных цветов» [Стасюк, 90; 20]; «Машины с русскими номерами стояли в несколько рядов. <...> Каждый второй капот был покрыт

каким-нибудь ковром, ковриком или скатертью. Восточная роскошь, сверла и станки, чудо-клей <...> сказки тысячи и одной ночи, сезам картонных коробок, голубых и розовых, из которых торчали черные приклады американских M16, сделанных где-нибудь в Ростове или Подмоскowie <...>»; «все в целом напоминало монгольские шатры, разбитые среди серой полупустыни повседневных предметов» [Стасюк, 89; 83, 85].



Характерные для значительной части молодой польской прозы антиурбанистические настроения, по мнению молодой исследовательницы У. Гленск, объясняются скорее умозрительной сверхзадачей, которую прозаики ставят перед собой (критика урбанизированной цивилизации), чем реальным опытом и реальными по этому поводу переживаниями<sup>150</sup>. В качестве доказательства Гленск приводит несоответствие «антигородских» интонаций автобиографического повествования, например у Х. Ковалевской, И. Филипяк, К. Варги, их жизненному выбору (они предпочитают жить в большом городе), в отличие от А. Стасюка и О. Токарчук, у которых такая фальшивая нота отсутствует, что подтверждает их решение перебраться из города в деревню. Стасюк и в самом деле живет последние годы в Бескиде Ниском, в селе Чарне («Варшава промелькнула, словно чужой город» [97; 10], — замечает писатель в «По дороге в Бабадаг»), а Токарчук — под Валбжихом, в селе Краянов. Вероятно, это несоответствие объясняется скорее характерной для современного горожанина противоречивостью его отношения к собственному пространству.

При всем, порой весьма сильном и впечатляюще описанном недовольстве городом, он без сомнения оказывается единственной органичной средой для героев. С ним, с его топографией и реалиями связаны главные воспоминания (без которых, как утверждал Бродский, невозможно обретение «своего» пространства: жить можно только там, где у тебя есть воспоминания): «У ПДТ на него нахлынули воспоминания: он шел когда-то с матерью в кукольный театр»; «Он пытался вспомнить, в каком доме его когда-то рвало»; «в трех остановках отсюда он спал однажды с женщиной» [Стасюк, 94; 21, 27, 56].

Город оказывается для них центром мира, землей обетованной или хотя бы просто точкой возвращения. Так, например,

героиня романа Ковалевской «Этим летом в Завротье» покидает маленькое Завротье, чтобы вернуться в ненавистную, но все же родную многоэтажку: «Город. Мой город» [51; 189]. Молодые писатели и их герои не знают другого пространства — городской пейзаж, городские звуки, городские обычаи для них не просто единственно близкие, это и есть они сами: «Жить в этом городе — значит <...> быть каждым автобусом, трамваем, каждой телефонной будкой с оторванной трубкой, каждой забегалкой, снобистским кафе <...> каждой мрачной пивнушкой <...> Ты ведь знаешь, что на самом деле уехать отсюда невозможно. Быть далеко отсюда — означает лишь быть здесь» [Варга, 118; 5].

<sup>147</sup> A. Fiut. Postmodernizm i la polonaise. NaGlos, 1996, № 23. S. 184.

<sup>148</sup> J. Jedlicki. Trzy wieki desperacji. Znak, 1996, № 1. S. 17.

<sup>149</sup> St. Chwin, M. Zaleski. Wymiana listów. //Res Publica Nowa, 2003, № 6.

<sup>150</sup> U. Glensk. Proza wyzwolonej generacji. 1989–1999, Kraków, 2002. S. 38.

## *Между польским и непольским*

---

**В** польской ментальности и литературе на протяжении драматической истории страны была выработана определенная психологическая модель переживания опыта эмиграции. Он осмыслялся, с одной стороны, как жизненное крушение, проклятие, отрыв от корней «польскости», с другой — как высокая духовная миссия по сохранению национальных ценностей, преследуемых на территории несвободной Польши. «Каждая нация разрабатывает некое идеальное представление о своем общественном сознании — оно служит основой самоидентификации, моделью, источником стереотипов. Для несвободной Польши <...> такой идеал создала романтическая литература, прежде всего — эмигрантская»<sup>151</sup>, — пишет известная исследовательница польского романтизма А. Витковская. Этот экзистенциальный опыт практически всегда оказывался опытом отчуждения, поскольку «польскость» воспринималась как самоидентификация психологически, этически и исторически уникальная, «не равная» никакой другой. Идея полной адаптации на чужбине приравнивалась к утрате себя. Эта смесь отчаяния, гордости, мученичества, долга оказывала значительное влияние на польское общественное сознание, особенно в его представлениях о «другом». Порой она порождала элемент самолюбования, порой тяготила, но в любом случае закрепляла своего рода «знак равенства» между страданием и «польскостью», патриотизмом и мартирологией. Связь с территорией, с родным пространством осуществлялась и через реальную биографию, и — еще больше — через передаваемую из поколения в поколение национальную мифологию.

Многие молодые польские писатели, дебютировавшие на рубеже 1980–90-х годов, пережили и затем воплотили в слове опыт перемещения, длительного не-присутствия в Польше — жизни в Америке или Европе, существования в новой среде, повседневных контактов с иной культурой, другим языком. Н. Герке «осваивала» Гамбург, И. Филипяк — Париж и Нью-

Йорк, З. Рудзкая — ЮАР и Европу (в частности, Рим), К. М. Залуский — Швейцарию, Зб. Крушинский — Швецию, М. Гретковская — Париж и Швецию, М. Цегельский — Индию и пр. Однако их эмигрантский опыт — уже совсем другой.

В 1990-е годы значительную трансформацию претерпело само понятие эмиграции. «Изгнание в нашей бедной отчизне имеет почетную традицию. <...> Это, в сущности, наше фирменное блюдо, ибо не знала мировая история изгнанников более величественных, более страдающих и несчастных» [126; 106], — иронически восклицает персонаж романа Ю. Зелёнки «Тадек». Ушла в прошлое традиция «бескритичного отношения к интеллектуальной эмиграции, <...> ее сакрализации в среде независимой польской интеллигенции»<sup>152</sup>, бывшая, с одной стороны, естественной психологической реакцией на травлю покинувших страну со стороны властей, с другой — подтверждением того глубокого воздействия, какое оказывал на читателя ПНР первый опыт знакомства со свободным словом. Отношение к эмиграции изменилось, разумеется, не вдруг. Если в 1950–70-е годы «чтение эмигрантской литературы было волнующим переживанием: попав из Польши на Запад, вместо того, чтобы наслаждаться прогулками по Парижу или Лондону, люди неделями не вылезали из библиотек, с головой погружаясь в «запретные книги»<sup>153</sup>, то уже в 1980-е годы, благодаря успешному развитию «второго круга обращения», психология восприятия стала совсем иной. Тексты эмигрантов оказались теперь, во-первых, доступны, во-вторых, по своему содержанию — идеям и описываемым фактам — уже не отличались столь разительно от ставших возможными в подпольной печати публикаций отечественных авторов. Отъезд за границу больше не казался единственной возможностью «говорить в полный голос», поубавилось и драматизма, поскольку писатель-эмигрант, как правило, продолжал активно участвовать в польской интеллектуальной жизни.

1989 год довел этот процесс до логического конца. Польский литературовед М. Орский со свойственной ему категоричностью даже заявил, что поляк сегодня чувствует себя за границей «как гражданин мира среди себе подобных», а с «проблемой отчизны покончено», ведь она «решается за пару часов при помощи авиалайнера»<sup>154</sup>. О подобном изменении положения эмигранта и низведении его до быта говорят и писатели среднего поколения. «Теперь можно уехать, можно вернуться, никаких

проблем. Были бы деньги»<sup>155</sup>, — замечает Ст. Беняш. «Кто я такой, если живу в Гамбурге? Эмигрант? Да захоти я, могу позавтракать в Германии, а на обед отправиться во Вроцлав! Мое пребывание здесь напоминает стажировку, отнюдь не эмиграцию»<sup>156</sup>, — восклицает Я. Рудницкий.

Молодые прозаики 1990-х годов неохотно пользуются даже самым словом «эмигрант». Е. Яжембский, чья статья носит выразительное название «Прощание с эмиграцией», отмечает, что понятие это стало восприниматься как неуместное примерно с тех пор, как покинул страну Ст. Бараньчак (т.е. в 1981 году), который «первым высказался столь резко, заявив, что никаким эмигрантом себя не чувствует»<sup>157</sup>. Такая позиция характерна, в целом, для эмигрантов периода «Солидарности» и, тем более, для младшего поколения. Большинство молодых авторов, живущих за границей, будучи названными «эмигрантами», «выразительно пожимают плечами, а то и попросту раздражаются»<sup>158</sup>, поскольку им откровенно претят сохранившиеся в семантическом поле этого слова оттенки страдания, жертвенности, трагизма. В интервью 1994 года М. Гретковская на вопрос — «Вы, вероятно, уже не эмигрантка?» ответила: «А я никогда себя ею и не чувствовала. В современной Европе это понятие утратило всякий смысл еще несколько лет назад, если не раньше. Оно ассоциируется исключительно со странами “третьего мира”»<sup>159</sup>. По словам Зб. Крушиньского, живущего в Швеции, он «не выглядел переселенцем» и «так и не почувствовал себя классическим эмигрантом»<sup>160</sup>. Отъезд стал восприниматься уже вполне прозаически: «Младшее поколение, то есть я, уехало в 1988-м. Не то, чтобы это был год, когда поляков как-то особенно угнетали. Просто очередной год в ПНР — и я вдруг поняла, что еще один в этой стране я не вынесу. Вот и все» [Гретковская, 32; 8]. Герои молодых писателей «хотя и живут за границей, но не ощущают себя эмигрантами. Они могли бы вернуться в Польшу <...> или поселиться в какой-нибудь другой точке земного шара, на их самоощущение это никак не повлияло бы»<sup>161</sup>.

Наиболее удачным представляется определение писателя среднего поколения Я. Рудницкого: сегодня стоит говорить не об «эмиграции», а своего рода «стажировке». Однако сама тема пребывания в иноязычном пространстве, естественно, не ушла ни из повседневной жизни, ни из литературного быта, ни из самой литературы: как заметил Зб. Крушиньский, переезд «не проходит бесследно»<sup>162</sup>.



Если прежние схемы и мотивы «польской литературы в изгнании» были ориентированы на проблемы бытия социума, нации — политической независимости, комплекса утраченной вследствие геополитических катаклизмов XX века земли (тема Кресов у Ч. Милоша, Г. Херлинга-Грудзиньского, Вл. Одоевского и др.), то интересы молодых писателей 1990-х годов обращены прежде всего к художественным, языковым, общественно-культурным вопросам пребывания в *другом*, непольском пространстве. Место болезненных рефлексий на тему «польского вопроса» занимает сегодня новый психологический опыт, оказавшийся весьма продуктивным художественно, «накрывающий словом» сегодняшние проблемы взаимопонимания выходцев из разных культур, формирования стереотипов, несоразмерности и не столько принципиальной непереводаемости, сколько «переводимости» всегда неточной и неполной *любого* национального исторического опыта, национальной ментальности.

Естественно, ситуация нового эмигранта по-прежнему осмысливается как возможность увидеть и «другого», и — словно бы по-новому, «со стороны», себя самого. Подобные наблюдения могут быть выражены в автотематических отступлениях или же воплощаться в собственно сюжетный ход.

Прежде всего речь идет о вечной проблеме национальных стереотипов. Так, М. Гретковская в повестях «*My zdies' emigranty*», «Парижское таро», «Метафизическое кабаре» показывает многонациональную толпу иммигрантов, туристов, художников, составляющих специфический социум французской столицы. «Небесный зверинец» И. Филипьяк описывает жизнь повествовательницы в Нью-Йорке, «Масала» М. Цегельского — пребывание героя в Индии, действие «Пиршеств и голода» З. Рудзкой происходит в Риме, романа Зб. Крушиньского «*Schwedenkräuter*» — в достаточно условном, хотя и явно напоминающем Швецию, «чужом» пространстве и т.д.

В рассказе И. Филипьяк «Танго» (сборник «Смерть и спираль») супружеская пара ведет на глазах повествовательницы привычную и мучительную психологическую игру, используя различные национальные стереотипы для нападок на партнера в попытке доказать свое превосходство и одновременно укрыться от его агрессивности: «Это только моя жена уверяет, будто у меня пуэрториканский темперамент, ей, видите ли, хочется выставить меня дикарем»; «Она не хотела спрашивать, пуэрториканское ли это имя. В польской диаспоре слово “пуэрторика-

нец" было равнозначно оскорблению и ассоциировалось с пособием по безработице, дико орущими бандами молодежи и многодетными матерями-одиночками»; «Мой муж — хороший человек, но ему не хватает, так сказать, европейского вкуса»; «Не хотелось бы, чтобы у вас сложилась только одна версия событий. История несчастной француженки, которая пала столь низко — вышла замуж за латиноамериканца. На самом деле все было наоборот» [19; 35, 30, 28, 32]. О стереотипах задумываются героини М. Гретковской: «Не понимаю этих, за стенкой. Приехали из Перу во Францию три года назад. Францию знают плохо, учат русский <...> Москва, мол, — мечта, чудо. Спрашиваю, отчего же тогда они живут в буржуазном Париже, а не в своей "Москве", они что-то буркают в ответ и снова принимают вещать о гении Троцкого или Ленина»; «... уверял, будто ту-пость французов невозможно оправдать ни Французской революцией, ни свирепствовавшими здесь некогда венерическими заболеваниями» [32; 26, 15]. О них рассуждают персонажи «Тадека» Ю. Зелёнки: «Между нами говоря, эти швейки — народ порядочный, но наш полет и деловая жилка — этого им не хватает»; «Заткнись, шваб! <...> Кто, черт возьми, войну выиграл?!» [126; 94, 149]). Их сознает герой романа М. Цегельского «Масала»: «В Азии толпа туристов желает приправить щепоткой святости свою комфортабельную западную жизнь. Нирвана — одна из приправ, которые принято привозить из Индии»; Индия — «религиозный Диснейленд <...> это миф <...> это символ»; «У него было ощущение, что Индия — это все же миф, а не реальность»; «Быть может, действительность разрушает их представление об Индии» [11; 7, 11, 82, 125]

Пребывание за границей дает возможность увидеть отстраненным, как правило, чуть ироническим взглядом (психологический жест самозащиты) чужой быт, иную, отличную от собственной повседневность: «Вы ходите на гимнастику / . . / Ездите на велосипедах <...> Спокойно оставляете их на вокзалах <...>» [Крушинский, 52; 39]. Интерпретируется она, в первую очередь, через призму проблем коммуникации или свободы, оставшихся значимыми и для современного, свободного эмигранта: «Тебе необязательно это делать, — сказала я. — Тут это разрешено настолько, что утратило всякий смысл» [Филипак, 21; 19]; «Женщинам место на кухне — там в больших, словно бы великанских, котлах смешивают ваши безвкусные блюда»; «У каждого из них имелись свои ящички, к которым партнера не допу-

скажи — по совету психоаналитиков вкупе с национальным цехом столяров» [Крушинский, 52; 28, 50]; «Библиотекарь пожал плечами и ушел. *Petit déjeuner* — святое дело...»; «Чмокание слышно повсюду — в кафе, на улице, в автобусе. <...> В неизменно авангардном Париже целуются четыре раза, обязательно четыре, пусть даже вы знакомы всего десять минут» (ср. у Беньчика — «в столице аж до шести чмоканий, в провинции только четыре» [5; 62–63]); «В польских кафе стулья стоят друг напротив друга, что естественно, ведь люди встречаются, чтобы поболтать. Во Франции же сидишь рядом с собеседником, глядя не на него, а на улицу» [Гретковская, 32; 79, 37, 64].

И. Филипак в рассказе «Жизнь на Марсе» (сборник «Небесный зверинец») использует подчеркнуто наивный прием уподобления иностранца марсианину, бесчувственному киборгу. За «планетой Марс», напоминающей с виду «любую другую солидную планету», жители которой «передвигаются исключительно при помощи блестящих коробочек с кондиционерами и моторами», быстро угадывается среднестатистический американский город, что вскоре подтверждается упоминанием «blue jeans», традиции посещать психоаналитика («фигуры матери и отца <...> по мере взросления станут источником подсознательных комплексов и проекций, с чем планета справляется играючи: к услугам трудно созревающего отпрыска — многочисленные кабинеты психоаналитиков и семейных терапевтов, которые собаку съели на проблемах взаимозависимости»), всеобщей компьютеризации, наконец, «луны IBM или лежащей чуть дальше ослепительной планеты Нью-Йорк» [21; 9–13].

В рассказе И. Филипак «Корни» (тот же сборник) сталкиваются два мышления, две системы ценностей, два детства — польское и американское. Польша шокирована тем, что ее американский приятель собирается перевезти родителей в дом престарелых, пусть даже элитный, а тот не в силах понять ее реакции. Эта реальность чужой жизни используется для того, чтобы подчеркнуть непереводимость ментальности и реальности повседневной жизни одной культуры на другую: «Я пытаюсь перевести эту старость на другую, которую помню по своей бывшей стране, на предусмотрительных старушек по гроб жизни преданных детям своих детей» [21; 130].

Повествовательница того же рассказа в категориях свой/чужой, свой/другой наблюдает за посетителями эксклюзивных нью-йоркских приемов. Она уверена, что их светскость —

результат подавления психики, сомнений и страхов. «При нуждением индивидуальности» она называет бесконечную «работу над тем, чтобы жизнь была интересной, а удовлетворение от нее — надлежащим, постоянный анализ собственных недостатков и эмоций». В глазах молодой эмигрантки «манхэттенское племя» [21; 118] — жертва не только идеи «американского образа жизни», но и насилия всей современной цивилизации, безжалостно отвергающей слабых, средних, неспособных, высвобождающей в человеке нарциссизм, заставляющей всех и каждого стремиться к чему-то необыкновенному, и в результате декларируемую уникальность превращая в банальность.

Для немецкого героя романа Хюлле «Касторп» значимым итогом пережитого им во время учебы в Гданьске — «чужом, далеком городе» [45; 73] — чувства к прекрасной польке оказывается именно непереваемость разных культур и языков.

Герой-эмигрант — всегда внешний наблюдатель, сохраняющий дистанцию по отношению к обычаям и знакам поведения «местных», он не может не сравнивать то, что видит, с тем, к чему привык в своей стране, не может не сопоставлять без конца свое и чужое, он наделен ощущением культурной и личной инакости. За границей, в многоязычной парижской, лондонской, нью-йоркской толпе яснее вырисовывается и автостереотип поляка: «путешествие в неведомое — это наше фирменное блюдо» [Крушиньский, 52; 32], выплескивающийся прежде всего в протест против разного рода ложного романтического пафоса: «слезливая сентиментальность Польши»; «Вы бы в Польше и недели не выдержали. Посмотрите тамошние газеты — ханжество и благоглупости под соусом псевдокапитализма. Все там убеждены, будто должны жить в нищете — таковы, мол, законы экономики. Не будь этот народ столь оглушен, не живи он в постоянном страхе — а что скажет Запад, которому на Польшу искренне начхать, не опасайся постоянно, как бы матушка Россия не надавала по попке... Они не думают. За них, но не для них думает газета, псевдополитик, господин “я лучше знаю”» [Гретковская, 32; 126, 124]; «о былых поляках не дают поговорить» [Семён, 80; 163]; «Спектакль на мартирологическую тему закончился, стихотворение о жертвах [варшавского] восстания прозвучало, теперь можно сесть и спокойно покурить» [Масловская, 66; 129]. Нередко в рассуждениях о приевшихся романтических благоглупостях используется польский гимн: «... распевают с пеленок “Еще Польша не погибла” — и что хорошего из

этого вышло? Из Польши, которая еще не погибла, приезжают сюда, чтобы на кусок хлеб заработать тяжким трудом»; «Накинулись на меня, что Польша в беде, что поляки коммунистов победили, что Папа поляк, а я, значит, не поляк»; «Я всегда подзревал, что в наших с Польшей отношениях что-то неладно, но вчера чаша переполнилась. Я был на польской вечеринке <...> В полночь трое парней вытянулись наизготовку и заорали, словно на детском утреннике: “Еще Польша не погибла!” <...> Наконец, допели и спрашивают, почему я к ним не присоединился <...> я устал доказывать, что гимн у нас безнадежный <...> Что это за гимн, если он начинается с отчаянных слов “Еще Польша не погибла!” <...> Надо его сменить, иначе все мы плохо кончим» [Гретковская, 32; 122–123]. П. Семён в «Заливных лугах» использует и пародийную по отношению к этому трагическому гимну песенку: «“Jeszcze Polska nie zginęła, róki kura w garnku! Jak się kura dogotuje, żeżrem po kawałku!!!” [“Еще Польша не погибла, пока в кастрюле курица! Как курица доварится, сожрем ее по кусочку!!!”] В этой песне — все мы», — утверждает персонаж романа [79; 157].

Иронизируют герои и над традицией польского мессианства: «Глупость и зло царят в мире, а мы, бедные эмигранты, предвидящие упадок Запада, сидим без работы» [Гретковская, 32; 17]. Персонажа романа Ю. Зелёнки «Тадек», восклицающего: «в то время, когда наша измученная родина так страдает, весь мир ожидает от нас серьезности и достоинства», произносящего целую речь о «мученическом характере [польской] истории», остальные иммигранты воспринимают без особого энтузиазма — его просят «умерить патетику» [126; 156, 105].

Наконец, встречаются и доведенные до абсурда «патриотические» сцены, как, например, у Гретковской: «Перед посольством собралась кучка поляков, среди которых выделялся пожилой солидный господин с польским флагом <...> Почему-то он периодически ударял польским знаменем по румынскому, радостно восклицая: “Поляки и венгры — братья!”» [32; 12]. «Романтика» патриотизма видится и формой эгоизма: «Мои мама и папа... Они были так заняты борьбой за освобождение Польши, что даже не замечали, дома ли я» [Залуский, 124; 92].

Вызывает у этого поколения протест и стереотип восприятия поляка как романтического безумца-дикаря в глазах других народов: «Ты называешь нас “племя”?». В процитированном романе П. Семёна «Заливные луга» у поляка вызывает раздражение

проект фильма «о поляках», с которым носится знакомый англичанин: «О нас? Пожалуйста. <...> Только зачем тебе понадобились еще и вампиры? <...> Не делай из нас сумасшедших <...> На кой черт кому сдались такие комиксы?» [79; 164, 157]. «Догадываюсь, что моя страна <...> кажется тебе краем слегка варварским и грубоватым» [21; 111], — с грустью обращается к приятелю-американцу повествовательница И. Филипьяк, полька. Не обходится и без традиционного стереотипа поляка-пьяницы и гуляки. Француженка в упоминавшемся рассказе И. Филипьяк «Танго» рассказывает полувыдуманную историю про поляка, ее первую любовь, который якобы научил ее «пить чистейший спирт» [19; 33]. Персонаж «Тадека» Ю. Зелёнки жаждет показать иностранцам «что такое славянская душа и как следует веселиться» [126; 96]. В «Иконе» М. Гретковской (сборник «Страстописание») «Гости пьяно бормотали, выкрикивали угрозы в уши не понимающих славянской души французов» [36; 81]. Герою рассказа О. Токарчук «Профессор Эндрю в Варшаве» (сборник «Игра на разных барабанах») подают в самолете коктейль со «знаменитой польской водкой» [108; 217]. Персонажи повести М. Гретковской «*My zdies' emigranty...*» узнав, что у встреченных поляков нет с собой водки, начинают сомневаться в их принадлежности к польской нации: «Вы поляки? — недоверчиво переспросили они. — Да мы поляки, поляки, просто водку уже выпили» [32; 24]. Здесь же — немногочисленные указания на бедность эмигрантов рубежа 1980–90-х годов: «... Видно, на спине написано. На моей курточке из “варенки”. Национальная польская одежда» [Филипьяк, 21; 6].

Иронически об иностранцах, падких на польскую экзотику, говорится у Д. Масловской (отвратительные, супердешевые, зато экзотические, местные, заграничным гостям нравятся такие поездки в прошлое на машине времени, такие, пардон, пясковские реликвии» [66; 64]) и П. Хюлле (в повести «Мерседесбенц. Из писем Грабалу» описывается фантастическая история «американского» взлета и падения человека, «сумевшего за одну ночь создать компьютерную мистификацию, столь цельную, убедительную и одновременно изумительно фальшивую» [44; 98], что заставило Америку заговорить о нем как о создателе нового направления в искусстве).

Стереотипы и автостереотипы порождают стандартные «формулы» знакомства, первой реакции иностранца, которые в этой прозе также подвергаются ироническому осмыслению:

«— Какова сегодняшняя ситуация в Польше? <...> Ей без конца кто-нибудь задавал этот вопрос. Купили бы газету, подумала она. Это у них всего лишь любезность по отношению к гостю, — тут же поправила она себя» [Филипак, 21; 32]; «Простите, кто вы по национальности? — *Les Polonais*, — произнесли мы волшебное слово, неизменно вызывавшее радостное возбуждение у французских эзотериков и духовных лиц. Духовных лиц-то еще можно понять, все ж таки Папа — поляк, но откуда у нас такая отличная репутация в кругах теософских и спиритических? <...> Чары польскости подействовали и на сей раз: <...> мсье обрадовался: — Поляки, это хорошо, очень хорошо»; «В арабском магазинчике <...> я считаюсь русской. Признайся я любопытному продавцу, что я полька, араб закивал бы головой, что, мол, знает, где это — Польша, и что Валенса, и что Ярузельский... А мне совершенно не интересны ни Ярузельский, ни Валенса. А вот когда я говорю, что русская, то люди на мгновение немеют, а затем взирают на меня с таким восторгом и ужасом, будто за моей спиной прячется Горбачев с медведем на веревочке» [Гретковская, 32; 118, 38]; «Польша — страна умных людей»; «самый мрачный народ на свете»; «Я обнаруживала [в иностранных книгах о Польше] чрезвычайно интересные вещи. Например: “Poland is a country which has popped up on the map of Europe from time to time though never quite in the same place twice”. <...> Не веря собственным глазам, я прочитала в каком-то американском журнале о “polish concentration camps”. А вечером звонила домой <...> чтобы убедиться, что существую на самом деле» [Токарчук, 108; 217, 225, 54]. Повествователь «Терминала» М. Беньчика, представляясь прочим участникам автобусной экскурсии («я <...> из Варшавы»), ехидно уточняет: «это в Европе» и тут же слышит «гогот пары соотечественников, которые, видимо, были того же мнения» [5, 13]. «У Лукоморья дуб зеленый...», — начинает декламировать собеседница, услышав слова «Я из Польши». «Англичане знают Чеслава Милоша, но думают, что это тот чех, что снял “Волосы”» [97; 219], — уверяет повествователь «По дороге в Бабадаг» А. Стасюка, которого, однако, эта ситуация вполне устраивает: «Хорошо жить в неопределенных краях, ибо их границы включают в себе больше пространства, чем утверждает география. Это бездны неведомого, это бесконечные дали домыслов, горизонты представлений и фата-моргана сладостных суеверий, которые реальности опровергнуть не под силу» [97;

219]. «Мне импонировали западноевропейские гуманитарии. Но и я, Густав, импонировал западноевропейским гуманитариям. Все <...> сочувствовали доле представителя нации, находящейся под пятой коммунистов. Все интересовались Польшей, буквально каждый из них живо интересовался поляками. Каждый прочитал хотя бы одну польскую книжку, каждый слышал какую-нибудь польскую фамилию. У некоторых даже имелось полное диких обобщений и специфического лиризма эссе, посвященное какому-нибудь польскому правителю или композитору», — иронизирует герой «Списка блудниц» Е. Пильха. Он также проводит снабженную самоиронической дистанцией (что особенно подчеркивает английский язык, которым «гид» владеет слабо, отчего вынужден пользоваться исключительно клишированными формулировками) экскурсию для шведского профессора, показывая тому, не слишком заботясь о соответствии реальности, всевозможные драматические достопримечательности: «место, где тайная полиция убила молодого человека, студента Ягеллонского университета», «место, где встречаются агенты тайной полиции», «место, где погиб молодой польский рабочий» [68; 68, 32–34] и т.д.

Следует в этой связи заметить, что к переоценке национальных автостереотипов молодые авторы обращаются практически лишь на материале эмигрантского опыта (за исключением романа Р. Прашиньского «На коленях») — в отличие от старшего поколения, для которого характерны иронические, а то и сатирические обращения после 1989 года к национальным мифам именно на польском материале («Тюремная болезнь», 1992, Я. Андермана; «Homo Polonicus», 1992, «Греческий божок», 1993, М. Новаковского; «Чтиво», 1995, Т. Конвицкого, «Школа обаяния и выживания», 1994, П. Войцеховского).



В молодой польской прозе после 1989 года можно выделить несколько психологических моделей восприятия пространства эмиграции.

**«Все мы здесь чужие, почти все...».** Наиболее редкий случай — осмысление эмиграции как изгнания и невозможности адаптации, опыта непреодолимой чуждости окружению, не смягчаемой языковой и бытовой интеграцией в среду местных жите-



лей: «Ты уже говоришь на этом языке, носишь ту же одежду, берешь тех же женщин. И почему-то все равно чувствуешь себя чужеродным элементом в этом “пазле”» [Рудзкая, 77; 88]; «Почему в Германии столько иностранцев, эмигрантов, переселенцев испытывают одни и те же чувства? Почему среди иммигрантов столько неврозов, депрессий, самоубийств <...>? Почему вы вынуждаете нас, чужаков, быть тряпками, ворами, проститутками? Дайте же нам шанс!»; «Я хотел стать одним из них, избавиться от акцента, сменить фамилию и паспорт. Я хотел жить среди них, работать, как они работают, пить пиво и радоваться, что солнце заходит на западе, как и положено. <...> А когда понял, что все это не более чем мираж, что для этих людей я навсегда останусь только чужеземцем, глупым и нищим иностранцем, оказалось уже поздно» [Залуский, 124, 110, 134]; «все здесь восхищаются, какая эта Австрия красивая, так, мол, чисто, живописно... А по мне, так уж лучше наша Польша, хотя она такая серенькая, бедненькая» [Зелёнка, 126; 66]; «Нас обвиняют во всех мыслимых грехах. Банки грабят с иностранным акцентом. Когда пропадает четырехлетняя девочка, тут же оказывается, что неподалеку видели нескольких армян»; «Мелкие унижения. Купоны вместо денег, продавцы, извлекающие при виде нас устаревшие модели <...> Запертые перед нашим носом двери банков»; «Мы выбирали более свободную одежду для беременных женщин, приводя продавцов в ужас: как, они еще и размножаться будут?!» [Крушиньский, 52; 26, 24, 17].

Если написанный «всерьез», почти в публицистической манере роман К. М. Залуского вызывает ощущение банальности избитыми формулировками («Я глядел на свою Польшу <...> темную, мрачную, продажную, лишенную авторитетов, морали и характера. Свобода, за которую мы сражались, превратила нас в пустую, озверевшую, потерявшую человеческое достоинство новую расу» [125; 80]), — то роман «Schwedenkräuter» Зб. Крушиньского, также содержащий массу традиционной критики Запада, задуман, по словам самого автора, как пародия подобного критиканства: «Эта книга имеет острую сатирическую направленность. Когда я читаю ее по-шведски на авторских вечерах, в зале раздаются взрывы хохота <...> Герой просто нечеловечески язвителен, его не устраивает все и вся. Можно ли всерьез воспринимать человека, который стоит перед витриной книжного магазина и заявляет: “Ваши переводы трусливы, они держатся за букву оригинала, попробуйте написать что-нибудь

от своего имени", человека, который обвиняет числительные в излишней точности, гласные — в беглости и неспособности вы-брать между "а" и "о", жалуется на климат — мол, так холодно, что даже микрофон одет в шерстяной носок, и т. д., и т. п. Вся книга — насмешка, это попытка защитить человека, выбитого из седла»<sup>163</sup>.

Несмотря на рассуждения о эмигрантах разных национальностей, сборник «Боденский триптих» и роман «Больница Полония» К. М. Залуского базируются на прежнем автостереотипе именно польского эмигранта, не способного прижиться на чужбине (неслучайно попытки стать «больше немцами, чем сами немцы» вызывают у повествователя презрение). Об этом говорит уже само название второго романа («Полония» — польская диаспора): невозможность адаптироваться подается как заболевание, а один из персонажей и в самом деле умирает от нее. Залуский воскрешает «традиционные» польские комплексы, повествование ведется в духе черного гротеска, исполнено скепсиса. Парадоксальным образом, хотя повествователь и утверждает, что «никому еще не удалось сказать правду о польских эмигрантах» [125; 71, 11], в результате рождается именно вновь стереотипный, хотя и сильно сниженный образ польских гастарбайтеров, карьеристов, мещан, неудовлетворенных национальных деятелей в эмиграции, именно этим и примечательный на фоне рождающегося нового понимания не только самого опыта эмиграции, но и необходимости выработать новый язык для его выражения (о чем речь пойдет дальше).

У Зб. Крушиньского драматический опыт эмиграции осмысливается, в первую очередь, как ситуация экзистенциальная. «Сберечь чуждость — такова была сверхзадача этой книги. <...> Разные области чуждости накладываются друг на друга»<sup>164</sup>, — говорит автор о романе «Schwedenkräuter». Отсюда намеренная, подчеркнутая анонимность героя-повествователя — «эмигранта ниоткуда» и, по сути, «в никуда» («Меня зовут... Да вам все равно не выговорить. Впрочем, я свой паспорт проглотил <...> Из какой же дыры мы прибыли, если даже русские не желают покупать наши документы. <...> Лучше уж приехать ниоткуда. <...> Никаких бумаг, прозрачная память, ни знаков отличия, ни языка за зубами. <...> Эмиграция ниоткуда в последнее время настолько распространилась, что скоро понадобятся переводчики немоты» [52; 5]), поскольку при многочисленных бытовых реалиях описываемая страна, в которую попа-

дают иммигранты, воспринимается скорее как метафора общей потерянности человека в мире.

З. Рудзкая в романе «Пиршества и голод» вводит новое для польской эмигрантской прозы объяснение ощущения чуждости. Это уже не происхождение, а культурная герметичность или чрезмерная историческая, культурная усложненность нового пространства — в данном случае атмосферы «вечного города». Драматическое самоощущение героя-эмигранта одновременно растворяют и усугубляют улицы Рима, где «все трагедии уже свершились», где «все уже достигло апогея: мысль, театр, педагогика, теология, литература, языки». «Да <...> это был, безусловно, шизофренический город, порождающий неведомое доселе пространство, которое невозможно удовлетворить целостностью бытия, жизнью, <...> разыгранной человеком-одиночкой. Город требовал состояния искусственной схизмы, множественности существования, чувствования, реакций. Он провоцировал рождение какой-то дьявольской химеры личности, которая одна лишь сможет выжить в изголодавшемся пространстве города, бесстрашно нырнуть в его проклятое рассеянное время»[77; 36], — раздраженно замечает герой.

Таким образом, намечается еще одна болевая точка эмиграции — проблема культурной идентификации с чужим окружением, идентификации, показанной как попытка смены модели восприятия и переживания действительности. Спасением от бездомности, не в последнюю очередь экзистенциальной, представляются автору «Пиршеств и голода» миф, способный придать этой трагедии смысл, безумие как освобождение от болезненной неукорененности и любовь как лекарство от одиночества.

Однако в целом «эмигрантская» проза свидетельствует о преобладании самоощущения «эмигранта-стажера», о котором шла речь выше. Эмиграция осмысливается как переживание свободы, выбора места и среды обитания. Это, скорее, просто «жизнь за пределами Польши», вовсе не требующая столь патетического определения и антуража, зато дающая массу возможностей. Молодые писатели-эмигранты доказали это своим собственным опытом жизни за границей, и, по словам Г. Борковской, в их высказываниях можно заметить гордость, что они справились с поставленной задачей и ничуть не напоминают эмигрантов С. Мрожека или Э. Редлинского — отчужденных, пассивных, безвольных, потерпевших полный крах<sup>163</sup>.

Авторы и их герои выбирают большие города или экзотические страны (Тибет у Н. Герке, Индия у М. Цегельского), т.е. то пространство, которое способно временно погрузить в спасительную анонимность («Он готовился увидеть толпы, невиданную в Европе перенаселенность»), дать иллюзию равенства, стереть различия, стимулировать активность самой пограничностью ситуации или, напротив, позволить остаться абсолютно пассивным и оттого свободным. В этом смысле характерны повествования о путешествии на Восток, в культуре которого не заложен конфликт между действием и покоем: «Индия была для него просто возможностью существовать иначе»; «отъезд в Азию оставался символом свободы» [Цегельский, 11; 7, 11, 89]

Для героини-повествовательницы И. Филипак 1989 год означает перемены в польской ментальности, позволяющие наконец более открыто и реально взглянуть на другие общества, чему ранее препятствовала политическая конъюнктура, ксенофобия и пр. Героиня повести М. Гретковской «*My zdies' emigrantu*», приехав в Париж, с увлечением пробует самые разные занятия, постоянно знакомится с новыми людьми, затем углубляется в исследовательскую работу, также воспринимаемую как некое интеллектуальное приключение (как и все ее пребывание в Париже и, шире, вся жизнь), неотрывное от познания парижских улочек, библиотек, наслаждения названиями улиц и площадей, блюд и цветов, знакомством с огромной культурой.

Даже погруженному в свой драматический опыт герою Зб. Крушиньского удастся однажды испытать это чувство беззаботности открытого приключения туриста: «Я начинал понимать охватившую меня несколько часов назад радость, неведомое доселе счастье. Я наконец почувствовал себя дома, то есть в чужом месте, туристом, который явился на экскурсию, штудирующим “бедекер”» [52; 62].

**«Это никогда не перестанет быть моим».** Однако и в этом случае пребывание в другой стране осмысливается как в той или иной мере болезненное, требующее большой внутренней отдачи состояние (хотя отсутствует ощущение невозможности адаптации, речь идет лишь о постоянном присутствии в человеке любого освоенного пространства — как данного от рождения, так и выbranного самостоятельно). Повествовательница «Небесного зверинца» И. Филипак напоминает своему приятелю-иностранцу «контрабандистку», которая «привезла сюда с собой Польшу».

В то же время человек слишком привязывается и к новому месту, адаптируется к нему так глубоко и полно, что при возвращении на родину уже его приходится отрывать «с кровью». Так, в нью-йоркских рассказах Филипьяк из сборника «Небесный зверинец» свобода эмигранта заключается не в возможности полностью освободиться от родного пространства, но в возможности освоить и присвоить (и дать освоить и присвоить себя) пространству новому. Однажды «прирученное» место остается с тобой навсегда, — утверждает повествовательница И. Филипьяк: «Я хочу посмотреть на окна моей квартиры. Там уже живет кто-то другой. Невозможно поверить»; «Здания, высоты которых я уже не замечаю. Мы плыли друг по другу, я по этому городу, а он по мне»; «Я бреду по своей улице, заглядываю в витрины магазинов, мимо которых ходила ежедневно. Это для меня закончилось. Но никогда не перестанет быть моим»; «Я буду думать о жизни, которую оставила, и сердце станет разрываться от боли». Привязанность к непольскому пространству не менее сильна, чем к родному: «Так я когда-то тосковала по Польше». И возвращение «домой» поэтому окрашено не только радостью и связано не только с удовлетворением ностальгии: «Я только что вернулась в Польшу. Возвращение невозможно пережить одним махом, вернулся — и все, ты уже там. Нет, возвращаешься всегда слоями, опускаясь все глубже, до мозга костей, до боли и оцепенения. И так же расстаешься. Отрывая по кусочку то, что было у нас общего, что принадлежало нам и другим людям, другому месту. Казалось бы, достаточно действовать по инерции, достаточно хорошего наркоза, но нет, это целое искусство, мастерство разрыва и прилегания. Словно компресс из каленого железа, эти уходы и возвращения». Смысл, блаженство и боль свободы передвижения для героев И. Филипьяк заключается в выстраивании связей с каждым пространством — и новым, и старым («узкий просвет между экстазом и тоской»; «такая жизнь между, на краю. Постоянное объяснение значений. Что за удивительная идея — пытаться реализоваться в самом процессе перевода...»). Однако Польша остается «местом возвращения и оракулом, хранящим несколько ответов на несколько все еще сковывающих меня вопросов. Когда я сомневаюсь, что делать дальше, я еду в Польшу, и там получаю ответ. Не размытый. Отчетливый. Я возвращаюсь и на несколько мгновений мне все становится понятно» [21; 127, 5–7, 239, 253]. Однако — лишь «на несколько мгновений»...

«меня тянет и туда, и сюда...» Можно встретить в прозе молодых авторов и ощущение пребывания «нигде»: «Я все не хотела признать, что причина непрерывных переездов — квартира, городов, галактик — кроется во мне самой... Место, которое должно было стать окончательным и безопасным, оказывалось временным и ненадежным. Была в этом какая-то жестокая ирония, потому что к этому я в свое время стремилась, однако, покидая свою страну, исчерпанная ею и уставшая от нее, я не подумала, что тем самым обрекаю себя на бесконечный калейдоскоп пространств. Словно все точки на земле были как-то тайно связаны, и после того, как я предала одну из них, никакая другая не желала меня принять»; «В это время я наиболее болезненно ощущаю место посередине, между Польшей и твоим домом. Мне в нем некомфортно, меня тянет и туда, и сюда, хочется сблизить эти половинки рассеченной вселенной» [Филипак, 21; 15, 113]; «Я думал приехать к вам [в Париж] на праздники, но еще раз понял, что не в состоянии жить ни здесь, ни там» [Гретковская, 33; 82]; «Он ощутил полную беспризорность. Так стремился убежать, что потерялся. Стал ни отсюда, ни оттуда. Из ниоткуда, оставалось быть только самим собой» [Цегельский, 11; 245].

Герой романа Д. Карпиньского «Я, как другие» — эмигрант, приезжающий из Канады в командировку в родной Тарнов. Город «до самых краев наполнен его детством» — здесь он родился, вырос, окончил школу, впервые влюбился. И все же он чувствует что «страна, где он появился на свет, не была его страной <...> потому, что ни Павел, ни эта страна не были самими собой. И страна, где он поселился, тоже не была его страной. И не потому, что Павел ее не принял, и не потому, что не чувствовал себя принятым. Просто нет такого места на земле, где можно полностью себя найти. Нет такого места, кроме тебя самого» [48; 34, 233]. Герой Карпиньского находит свое место где-то между старым и новым пространством. Персонаж Гретковской признается, что, не почувствовав себя парижанином, он «просто перестал чувствовать себя поляком, вот и все» [32; 122].

«Состояние невесомости». Наконец, герой-эмигрант может чувствовать себя и по-настоящему свободным от каких бы то ни было пространственных привязанностей, переживая истинное внутреннее освобождение и черпая энергию извне: «Они поняли принцип, систему, управляющую всеми нашими чувствами,

развитием и восприятием. Поэтому они больше не интересовались, откуда они, зачем и куда направляются. Они постигли пребывание в пространстве, постигли опустошение и радость» [Гибас, 23; 75]; «Мой дом — всегда пять минут — столько, сколько необходимо, чтобы сложить большой рюкзак» [Гретковская, 32; 85]. «Это состояние невесомости, но оно мне не мешает, меня не тянет ни в какое седло, я не поскуливаю в тоске по своему месту»<sup>166</sup>, «<...> я чужой. Порхаю от границы к границе, бесплотный, незримый. Я бы не сказал, что это состояние мне неудобно»<sup>167</sup>. Это определение принадлежит Я. Рудницкому, представителю среднего поколения, также оценившему свободу нового самоощущения.



Что же дает подобный новый литературный опыт эмиграции, в котором бывшие рефлексии о «польском вопросе» практически отсутствуют?

Прежде всего — переживание многовариантности реальности, связанное с нахождением писателя в иноязычном пространстве. По словам В. Броварного, это своего рода психологическая необходимость и даже акт языковой психотерапии: «Дистанция по отношению к сложившимся сюжетным традициям порой продиктована неоднозначной, особенно в случае окончательной эмиграции, позицией писателя, пишущего на пограничьи культур, языков и литературных традиций. На стыке разных миров художник зачастую обнаруживает, что обозначения, адекватные действительности знакомой и освоенной, не подходят к действительности чужой и не вполне понятой. Если одnogолосное повествование, однозначно определяющее действительность, себя не оправдывает, писатель-эмигрант словно бы взамен принимает и практикует литературу намеренно гипотетическую и диалогичную, а часто также самоироническую»<sup>168</sup>. Подтверждение этой гипотезе — слова прожившего почти двадцать лет в Швеции Зб. Крушиньского: «Лишь для того, кто живет там, где родился, все надежно и равно себе: вода — это вода, камень — это камень, песок — это песок. Но для перемещенных лиц все превращается в неразрешимую загадку. Каждая собачонка оборачивается сфинксом» [52; 14]. Человек несвободен от языка и к этой языковой зависимости вынужден приспособливаться: «Вскоре ты отдаешь себе отчет, что этот

язык никогда не станет твоим, ты никогда не почувствуешь его на уровне физиологии. <...> Мир вдруг меняется, требует нового описания. Он чужд, но привлекателен»<sup>169</sup>.

Творчество на пограничье различных культурных, этических, религиозных систем и традиций всегда включает момент исследования внеязыковой реальности. Однако писатели 1990-х используют опыт эмиграции и поликультурности еще и для осмысления и поиска языка, способного передать «проявляющуюся» сквозь внешние обстоятельства чужой среды общую неоднозначность бытия. Это переход от традиционного для темы эмиграции изображения поликультурности к осознанию множественности культурного и языкового пространства, которое человек обживает и присваивает в своем внутреннем самоощущении. Как уже говорилось, одним из важных последствий эмиграции и смены языка оказывается утрата «наивной» связи с реальностью. В пространстве с трудом прочитываемых аллюзий с чужими и не всегда понятными традициями, культурами и обычаями повседневной жизни быстро разрушается прежнее бездумное ощущение опоры на одну, конкретную и логично обоснованную реальность. Более того, сомнительными оказываются такие элементарные познавательные законы, как правдоподобие, причинно-следственные связи, рациональная мотивация.

Это ярко и остроумно показано О. Токарчук в рассказе «Профессор Эндрю в Варшаве» — писательница вводит «наивного» героя, западного профессора, совершенно теряющегося в новой ситуации: мало того, что он попадает в незнакомый непонятный, живущий по своим законам город, на следующий день вводится военное положение (что очевидно для читателя, но о чем не подозревает растерянный профессор), посреди улицы почему-то стоит танк, и пространство кажется все более фантазматическим: «может, это сон, может, это какое-то странное состояние сознания, вызванное усталостью, перелетом, погодой» [108; 21].

Героями «Фракталов» Н. Герке становятся реальные и фантастические фигуры со всего мира — индусы, немцы, арабы, поляки, тибетцы, — вырванные из привычной ситуации. Смешение всего и вся — рас, политических взглядов, религиозных систем, обычаев и т.д. — в «описаниях, списках, записках» столь же дезориентированного аутсайдера-повествователя рождает у читателя ощущение неуверенности в серьезности или шутливо-



сти рассказчика, реальности или иллюзорности происходящего, намеренности или случайности замысла автора. Читатель пребывает в состоянии удивления, сомнения, ожидания подвоха (такова, например, сцена с польской мелодией, якобы доносящейся из магнитофона индийского брамина — непонятно, галлюцинация ли это героя или музыка правда звучит). Единственным безусловным фактом остается повествование как таковое: «Повествование все равно будет тянуться до бесконечности» [27; 36].

Положение эмигранта способно особенно наглядно продемонстрировать человеку, что хотя все мы живем в одном мире, но описываем и переживаем его по-разному, так как наше сознание по-разному моделирует реальность, а точнее, многие реальности — языков, культур, повествований. Повествователь поликультурного и многоязычного мира «Фракталов» исследует существующие коды («готовые знаки», стереотипы, фразеологизмы) и создает новые, высвобожденные из замкнутой, цельной и иерархичной системы понятий и ценностей внутри любого общества. Таким образом, меняются и модель коммуникации, и модель мира: «Когда прежние коды исчерпываются, а новые еще не созданы, сложно осознать и отобразить действительность — вырисовывается драматическая проблема мимезиса. Вырванная из когтей прежних семантических систем реальность кажется странной, непостижимой, невыразимой»<sup>170</sup>. Именно поэтому Герке пользуется всеми «подручными» средствами современного художественного мышления — коллажем, аллюзиями, цитатами, пастишем, пародией. Повествователь отказывается описывать мир, реальность и ее правила, предлагая взамен «цитаты реальности». Это стереотипные выражения и образы разных культур, мотивы, реалии, вырванные из контекста фрагменты, т.е. знаки, лишенные иерархии, неупорядоченные. «Фракталы» оказываются «артефактом, искусственно созданным аналогом реальных отношений в <...> хаотичном и подверженном всевозможным влияниям многонациональным и поликультурным мире знаков, ценностей и повествований»<sup>171</sup>.

Эту общую тенденцию молодой прозы иллюстрирует, в частности, эволюция творчества М. Гретковской: первая ее эмигрантская книга («*My zdies' emigranty*») предлагала повествование на уровне переживания и описания различных национальных стереотипов и пр., а в последовавшем спустя два года «Парижском таро» читатель обнаруживал уже целый калейдоскоп

ракурсов, повествование от разных лиц, графически никак не обозначенные переходы от одного к другому и т.д.

Внешне хаотическое повествование — как особенность видения, чувствования, переживания — использует и З. Рудзкая в романе «Пиршества и голод». Рецепт адаптации становится здесь множественность лиц и восприятий, а также многоуровневость высказывания, которая единственная способна передать опыт адаптации к Риму. Как представляется героине, город «откроет пилигриму свои врата», если тот достигнет состояния, близкого к шизофрении, когда его «одноплановая бумажная сущность преобразится в истосковавшуюся и пульсирующую многопутность чувствования» [77; 38]. Кроме основного — современного и, в целом, реалистического — повествования, возникает поэтому второй, сложно переплетающийся с первым сюжет. Речь здесь идет уже о дочерях древнеегипетского фараона, изображенных на холсте, созерцаемом одной из «современных» героинь. Повествование ведется от разных лиц, монолог незаметно сменяется диалогом, изображение то и дело теряет реальные очертания, истории наполнены сюжетными параллелями, интертекстуальными связями, символическими и стилистическими аналогиями. Повествование словно демонстрирует, что новая действительность требует новой формы чувствования, противоположной внешне одномерной и гармоничной форме, подходящей для привычного культурного пространства, контекста родного языка. Герои Рудзкой практикуют специфический, действительно чем-то близкий к шизофреническому, тип переживания жизни, основанный на фрагментарном и временном участии в повседневной жизни итальянского города. Их «рассеянное», прерывное в нем существование выражается в столь же «рассеянном», прерывном повествовании, которое создает действительность условную, адекватную эмоциональному состоянию, философской концепции жизни или литературным идеям героев романа.

И. Филипак в сборниках «Смерть и спираль» и «Небесный зверинец» также использует ситуацию пребывания за границей для расшатывания бездумной веры в раз и навсегда данную, неизменную действительность. Следует, — замечает повествовательница «Небесного зверинца», — «время от времени вспоминать, что та реальность, которая в данный момент находится у тебя перед глазами, — не единственная и не окончательная, что ее законы созданы не оракулом, а людьми, и они являются

всего лишь частью большего, постоянно меняющегося пространства слов и чувств, понятий и устремлений, что кроме нее имеются не исчерпанные возможности» [21; 207].

В рассказе «Русская принцесса» (сборник «Небесный зверинец») Филипак описывает своего рода «идеальную», совершенную эмигрантку, не имеющую ни родины, ни родного города, ни фамилии, ни родного языка, ни даже достоверной биографии. Это полуфантастическая история легендарной Анастасии Романовой, которая в Берлине, Париже, Нью-Йорке рассказывает свою историю то по-немецки, то по-русски, то по-английски, меняя имена и заставляя не только читателя, но и самого повествователя усомниться в ее существовании. Возникает ощущение, что Анастасия живет лишь в реальности повествования, гарантирующего ей языковую, национальную, общественную, семейную идентификацию: «Правда — это, что мною написано. Никакой другой правды я не помню. Написанное становится подсознательной матрицей, неведомым узором повторяется в реальной жизни, пока не возникает следующий текст. Каждое очередное повествование вытекает из этих постоянно множащихся литературных подсознаний. Я не существую вне территории этого текста. Вне этой записи меня нет» [21; 206]. В хаосе слов, впечатлений и опыта такое повествование служит структурированию, что особенно значимо для эмигранта, обреченного на вечную относительность значений чужих слов. Повествование приобретает иерархизирующую функцию, согласно Лиотару («повествовательное узаконивание»), оказываясь единственной реальной основой индивидуального мировосприятия в хаосе иноязычной реальности.

Проблема множественности реальностей возникает и в упоминавшемся выше рассказе И. Филипак «Танго»: «Если один противоречит другому, значит ли это, что кто-то из них лжет?» Американская действительность, в которой реально сосуществуют француженка и латиноамериканец, вовсе не объединяет супругов, они по-прежнему принадлежат к разным культурным, языковым сферам, их языки непередаваемы («Все, что он/она о себе рассказывает — ерунда», — повторяют оба). Их частное видение реальности девальвируется в поликультурной среде. Обаятельный латиноамериканец с душой художника в глазах жены оказывается грубым и примитивным деспотом, а элегантная и воспитанная француженка, с его точки зрения, — истеричка, лгунья, снобка и алкоголичка. «Тонка граница

между фантазией (их повествования) и ее (реальным) дополнением» [19; 44], — замечает повествовательница, невольно сыгравшая роль третейского судьи.

Для повествователя К. М. Залуского написать книгу — также означает преодолеть хаос собственного эмигрантского существования. Характерно, что и его повествование оказывается фрагментарным, хаотичным, со множеством аллюзий и цитат.

Практически все польские авторы «эмигрантских» романов 1990-х сосредоточены на переживании неразрывной связи опыта перемещения и адаптации к иноязычной реальности с формой его выражения на уровне повествования, а прозу Зб. Крушиньского критика не зря называет «языковой»<sup>172</sup>. Перемещенный герой одержим манией сравнения, в первую очередь лингвистического. Герой постоянно погружен в языковую среду — он не только эмигрант, он еще и преподаватель: «Стою по вечерам у доски <...> и заменяю одни чужие слова другими». Для него это единственный способ адаптироваться, а для повествователя — выразить опыт неперевода культур, опытов, ментальностей: «Да, я вынужден сравнивать. <...> Даже овладей мы вашим немыслимым языком <...>, нас бы все равно выдало словечко “как”, словно пересадочная станция». От этого клейма свободен лишь новорожденный ребенок эмигрантов: «в его плаче не распознать чужой акцент». Перевод, по мнению Крушиньского, невозможен: объявления, которые специально для удобства иммигрантов пишутся на двух языках, похожи не просто «на двуязычный словарь» (словарь служит как раз переводу и взаимопониманию) — его колонки существуют отдельно, «не касаясь друг друга» [52; 24, 14, 44, 17].

Повествовательница И. Филипак также вырастает в новое пространство с помощью языка. Сущностью новой адаптации оказывается возвращение веры в родной язык как язык, способный выразить любовь: «Сначала я могла говорить о собственных чувствах только на усыновленном языке. На том, старом, для них не было названия, они, в сущности, не существовали. Их приходилось переводить, примерять, ошибаться и пробовать снова. Это доставляет мне удовольствие, я приобретаю опыт, профессионализм, только где найти такую работу — переводчика эмоций <...>? То, что происходит сейчас, — и есть возвращение, хотя я все еще об этом не подозреваю» [21; 219]. Настоящее возвращение происходит не физически, а в языковой плоскости — когда повествовательнице удастся преодолеть

взаимное отчуждение родного и нового языков, найти адекватные чувствам слова. «Небесный зверинец» оказывается отражением поисков собственных слов для выражения этапов возвращения — от тоски по прошлому и чуждости нового, через медленную адаптацию, до нахождения в себя языка, способного выразить всю полноту чувств.



Именно опытом молодой прозы мотив геополитического изгнания в польском сознании постепенно замещается темой экзистенциальной чуждости. По словам А. Насиловской, «можно говорить о разрыве с эмигрантскостью как таковой»<sup>173</sup>. В мегаполисе или в экзотической стране человек скрывается под маской анонимности и имеет возможность переживать мир как приключение. Герой, в сущности, больше уже не эмигрант — ни политический, ни «колбасный». Он ощущает себя «частью многонациональной культуры, естественным элементом живописной постмодернистской мозаики»<sup>174</sup>. Это, безусловно, связано, прежде всего и с тем, что причины и мотивы отъезда утратили былую драматичность и вынужденность, лишенную личного выбора, стали более обычными. А к «чужому пространству» выработалось новое отношение. Процесс «накрывания словом» этого опыта осмысливается как путь адаптации культуры к новому мировому опыту, а ситуация пребывания «среди чужих» (то есть «других») открывает человеку в первую очередь отсутствие единой реальности и единого языка, способного адекватно ее описать.

<sup>173</sup> A. Witkowska. Wielka emigracja. // Słownik literatury polskiej XIX wieku. Wrocław, Warszawa, Kraków, 1997. S. 1007.

<sup>174</sup> J. Jarzębski. Pożegnanie z emigracją. O powojennej prozie polskiej. Kraków, 1998. S. 241.

<sup>175</sup> Ibid.

<sup>176</sup> M. Orski. Autokreacje i mitologie (zwięzły opis spraw literatury lat 90.) Wrocław, 1997. S. 31.

<sup>177</sup> Na razie jestem wściekły. Rozmowa ze Stanisławem Bieniaszem. // Salon literacki. Op. cit. S. 150.

- <sup>156</sup> Цит. по: *D. Nowacki. Zawód: czytelnik. Op. cit. S. 102.*
- <sup>157</sup> *J. Jarzębski. Pożegnanie z emigracją. Op. cit. S. 241.*
- <sup>158</sup> *D. Nowacki. Zawód: czytelnik. Op. cit. S. 110–111.*
- <sup>159</sup> *Piszę ciałem. Z M. Grotkowską rozmawia A. Górnicka-Boratyńska. // Polityka-Kultura, 1994, № 11.*
- <sup>160</sup> *Rozmowa ze Zbigniewem Kruszyńskim. Elegancki strach na wróble. Op. cit. S. 349.*
- <sup>161</sup> *M. Orski. W Paryżu czyli wszędzie. // Przegląd Powszechny, 1995, № 2.*
- <sup>162</sup> *Rozmowa ze Zbigniewem Kruszyńskim. Elegancki strach na wróble. Op. cit. S. 351.*
- <sup>163</sup> *Ibid.*
- <sup>164</sup> *Oswajanie obcości. Rozmowa ze Zbigniewem Kruszyńskim. Op. cit. S. 185.*
- <sup>165</sup> *G. Borkowska. O «młodej» prozie kobiecej. Spome sprawy współczesnej literatury polskiej. Warszawa, 1998. S. 392.*
- <sup>166</sup> *J. Rudnicki. Cholerny świat. Wrocław, 1994. S. 6.*
- <sup>167</sup> *J. Rudnicki. List z Hamburga (15): Ja i akredytacja. // Twórczość, 1994, N3.*
- <sup>168</sup> *W. Browarny. Opowieści niedyskretne. Formy autorefleksyjne w prozie polskiej lat 90ch. Wrocław, 2002. S. 177.*
- <sup>169</sup> *Rozmowa ze Zbigniewem Kruszyńskim. Elegancki strach na wróble. Op. cit. S. 351–352.*
- <sup>170</sup> *J. Sosnowski. Pani Bovary ogląda MTV. Wokół «Fractali» Nataszy Goerke. // FA-art, 1996, № 1. S. 27–28.*
- <sup>171</sup> *W. Browarny. Opowieści niedyskretne. Op. cit. S. 183.*
- <sup>172</sup> *Ibid. S. 179.*
- <sup>173</sup> *A. Nasitowska. Pożegnanie prowincjonalizmu. // Polityka-Kultura, 1994, № 11.*
- <sup>174</sup> *Ibid.*

## Между Mitteleuropa и Европой

---

«Центральная Европа всегда подвергается риску оказаться плодом чьей-нибудь фантазии...»<sup>175</sup> — заметил Т. Джадт. Человек, познающий себя и мир в переломные моменты истории и собственной судьбы, тяготеет к разрушению прежних мифов. В 1990-е годы, после осознания недостаточности «польскости» в качестве критерия художественной самоидентификации вопрос «европейскости» или «центральноевропейскости» Польши и ментальности поляка встал достаточно остро. Принадлежность к Европе, самоидентификация с ней — значимая для польского сознания, однако большая и сложная тема, включающая в себя множество эмоций: ностальгию, мечту, скрытые комплексы и пр. Идея Центральной Европы является важной частью этой проблемы, а ее художественные решения, которые выбирают молодые писатели в 1990-е годы, проясняют некоторые психологические нюансы. Особое значение приобретает сравнение, метафора — емкая и содержательная микромодель видения, действенный способ описания мира и человека, причем, по сути, описания его каждый раз заново. А речь здесь идет о понятии с размытыми семантическими (а в данном случае — и географическими) границами. Центральная Европа представляет собой во многом пространство ментальное, «продукт рассуждений о Своем и Чужом», «ключевое слово в спорах о собственной наднациональной идентификации»<sup>176</sup>. Неслучайно А. И. Миллер даже предлагает «говорить не о понятии Центральной Европы, но о теме Центральной Европы по аналогии с музыкальной темой, которую можно подвергать бесконечным вариациям»<sup>177</sup>. По словам сербского писателя Данило Киша, Центральная Европа все больше напоминает дракона из «Острова пингвинов» Анатоля Франса — никто из тех, кто утверждал, будто его видел, не умел рассказать, как он выглядит. А в этом случае метафора и в самом деле оказывается инструментом незаменимым. Неслучайно самые знаменитые определения Центральной Европы, принадлежащие Милану Кундере и Иосифу Бродскому, описывают этот феномен именно метафорически: «западная Азия», «украденный Запад».

«Метеорология всегда превалировала над географией...» Прежде всего обращает на себя внимание ряд образов «метеорологических», «климатических»: «Стихии <...> по-прежнему сторожат наш порог» [Стасюк, 95; 103].

Они концентрируются, в первую очередь, вокруг слов «влажный», «вода», «мокрый», рисуя пространство Центральной Европы как территорию едва ли не вечного ненастья: «Темные реки под мостами <...> Мглистые немецкие равнины. Мазовецкие поля, мокнущие под мелким дождичком. Мокрые улицы в Вене. Скользкие каменные плиты площади перед Кельнским собором. Вода, стоящая в канавах при подъезде к Груйцу. Жирный блеск мостовой перед ратушей в Гейдельберге. Mitteleuropa...». «Влажный» становится синонимичным «недоброжелательному к человеку»: «<...> нехорошее место. <...> песок, кустарник и дождь. Как в такой сырости жить?» Ст. Хвин в романе «Гувернантка» вводит емкий образ: герои шагают не по сырой Варшаве, а «под мокрым небом Центральной Европы» [14; 33–35]. Ему вторит А. Стасюк — в «Вахтенном журнале» также упоминается: «мокрое черное небо» этой части континента [95; 131].

Другой специфической чертой Центральной Европы представляется недостаток света, также не способствующий оптимизму жителей региона: «Нигде я не видел такого низкого неба, как там <...>» [95; 123]. «Отсюда нужно бежать, и как можно скорее! <...> Истомившаяся душа вопиет: Солнца! Солнца! Солнца!» [14; 34–35] — восклицает один из героев «Гувернантки» Хвина. Стасюк же противопоставляет «сумрачные края» центральноевропейцев (их «незаслуженное проклятие») «краю тысячи зеркал», т.е. Западной Европе [95; 115]. Из констатации факта, обычного описания погоды с помощью интонации выстраивается образ некоего фатально мрачного региона, объединенного, в частности, именно этим роковым сумраком и непогодой: «темная туча простирается от Праги через Вену до самого Загреба и Суботицы, чтобы потом плавно изогнуться до Прешова и в конце концов побледнеть где-то над моим домом у словацкой границы»; «И вновь Галицию накрыл циклон. Вода и ветер <...>» Территория Центральной Европы изображается продуваемой насквозь («Я <...> ощущал постоянный сквозняк, постоянную тягу с востока на запад и обратно. Порой она принимала форму буквальную, представляясь обычным ветром, порой же — форму метафорическую — оборачиваясь бездной,



пока наконец не конкретизировалась в ветер истории <...>» [Стасюк, 95; 122, 136, 80]) и холодной («Профессор А. теперь летел в Польшу с сумкой книг и чемоданом теплых вещей — ему сказали, что <...> в Польше исключительно морозно и неудобно» [Токарчук, 109; 217]). Это пространство погоды капризной, неустойчивой: «Жить на этом острове или корабле — все равно, что постоянно высматривать, не переменится ли погода, меряя при этом шагами остров от берега до берега или палубу от борта до борта»; «Центральноевропейский сплин четырех времен года, когда холодное без конца сменяется теплым, мокрое — сухим, а ясное — пасмурным, и наоборот» [Стасюк, 952; 136, 66].

«Климатический» характер подобных образов центрально-европейского пространства создает ощущение рока, данности «свыше», некой объективной, противостоящей человеку реальности, которой человек может лишь поклониться, но не изменить ее.

«На полпути между...» Сходную роль играют также многочисленные географические и картографические образы, связанные с неустойчивым промежуточным положением Центральной Европы. Стасюк сравнивает ее с кораблем, но не управляемым твердой рукой опытного капитана, а «гонимым течениями и ветрами с Востока на Запад и обратно», и даже с «письмом в бутылке» [95; 136, 79], доверенным капризам волн. Обе метафоры вызывают ассоциации с путешествием в неведомое, хаотическим, нецеленаправленным передвижением и т.д.

Характерно для обращения к теме Центральной Европы в польской прозе 1990-х и рисование собственной географической карты. «Различного рода “ментальные карты” являются неотъемлемым элементом нашего мышления. Столь же неотъемлемой чертой самих “ментальных карт”, или различных принципов организации географического, политического, цивилизационного пространства, является их субъективность и политическая ангажированность»<sup>178</sup>. В данном же случае ментальные карты — субъективные внутренние представления человека о части окружающего пространства — буквально накладываются на карту реальную.

«Я родился на берегу залива холодного моря, где-то на полпути между Москвой и Ла-Маншем» [12, 7], — так звучит первая фраза повести Ст. Хвина «Вблизи. Краткий курс археологии памяти» («Короткая история одной шутки. Центральноевропей-

ские сцены»). С картографически-автобиографических экзерсисов начинается и «Вахтенный журнал» А. Стасюка: «Я втыкаю иглу циркуля туда, где нахожусь теперь, и где, судя по всему, останусь до конца своих дней. Вторую ножку устанавливаю там, где родился и провел большую часть жизни. Это, в сущности, главная величина, если пытаешься примирить собственную биографию с пространством. Между моим Воловцем и Варшавой по прямой — около трехсот километров. Разумеется, я не могу удержаться и описываю вокруг Воловца окружность радиусом в триста километров, чтобы обозначить свою Центральную Европу» [95; 77]. Добавим, что в сборнике эссе «Бумажный самолетик» Стасюк подводит под это свое «картографическое» увлечение целую теорию: «Я с детства был помешан на картах, но довольно долго мне удавалось жить в приятном самообмане, будто это лишь юношеская идея-фикс несостоявшегося путешественника или компенсация полуседлого, полусыльного образа жизни. Тем временем выяснилось, что это обычная видовая черта центральноевропейца. Житель Центральной Европы просто так рождается с картой в голове, и в нужный <...> момент картографическая сетка накладывается на сетчатку его глаза, и иначе видеть он уже не в состоянии. Карта — его проклятие, но она же — и единственная надежда, да что там, единственный шанс, ибо когда он смотрит на карту сверху, то хотя бы на мгновение может поддаться иллюзии, будто все это происходит где-то далеко внизу и не слишком его касается»<sup>179</sup>.

Повествователь повести П. Хюлле «Мерседес-бенц. Из писем Грабалу» идентифицирует себя (и своих близких) прежде всего как жителя Центральной Европы и только лишь затем Польши как ее неотделимой части, постоянно сопоставляет два возможных поворота судьбы героев или родного города. Варианты эти неизменно связаны с наступлением Востока (в данном случае СССР) или Запада (в данном случае фашистской Германии), а вот результаты, в конечном счете, оказываются весьма сходными: «а оттуда все отправились в Освенцим <...> — Ну, а если б <...> ему все же удалось добраться до Львова? — Тогда, вероятно, он оказался бы в Донбассе <...> подобно Стефану и Адаму Бачевским, погибшим там в сороковом году»; «танк лейтенанта Зубова <...> установили здесь же в знак благодарности Красной Армии, хотя финал этой истории был бы, вероятно, совсем иным <...> выиграй, в конце концов, войну немцы, <...> тогда в этом сквере стоял бы вовсе не советский танк, а бронзовое

изваяние красавицы Греты с надписью: «Лучше смерть, чем позор» или что-нибудь подобное в пангерманском духе». Кроме того, осмысление бесконечного «перетягивания каната» восточными и западными соседями любого центральноевропейского государства дает образ жутковатого исторического «синтеза»: «по аллее из вековых лип от Оперы к Старому городу тянулись факельные шествия, а от Старого города к Опере — первомайские демонстрации, и где-то в незримом потоке времени все эти свастики, серпы, молоты и оркестры сливались воедино» [44; 93, 125, 69]. В Словакии, замечает повествователь книги А. Стасюка «Дукля», было «как дома. <...> памятник представлял фашистского “тигра”, раздавленного гусеницами советского танка. Пахло Дуклей и отчизной» [92; 78].

«... земля уходит из-под ног». Центральная Европа осмысляется как пространство неустойчивое, непостоянное, словно бы текучее. Этот ряд образов строится на словах со значением «неустойчивый», «размытый», «неотчетливый»: «Вот только почва здесь нетвердая. Она напоминает скорее остров, пожалуй, даже плавучий остров»; «В моей Европе наблюдается странный симбиоз падения и роста, и никогда неизвестно, что обнаружишь, неизвестно, какая из двух тенденций возьмет в пейзаже верх, прежде чем все покроется лаком небытия»; «А как быть со странными островами, где еще вчера жили люди, а сегодня трава покрывает очертания их домов, и требуется звериное чутье или навыки археолога, чтобы открыть знаки недавней жизни. <...> Неизменные, казалось бы, расстояния становятся расплывчатыми и сомнительными, а контуры карт не более реальны, чем мерцающая на телеэкране картинка» [Стасюк, 95; 136–137, 186]. Подобным образом А. Стасюк описывает центральноевропейское пространство и в посвященном ему коротком эссе: «едва начавшись, все заканчивается или оборачивается своей противоположностью, а окончательность никогда не окончательна. Да, середина марта в Центральной Европе — это словно потенциал без формы, электричество без проводов и гостиничный номер без завтрака»; «Куда ни ступишь, земля уходит из-под ног, куда ни глянешь, туман застилает глаза, до чего ни дотронешься, все выскальзывает из рук. Мир словно начат и брошен на полпути»<sup>180</sup>. «Реальность напоминает здесь тот свет» [97; 315], — утверждает повествователь «По дороге в Бабадаг» А. Стасюка.

«Чресла Европы». Развертывая метафору Европы как тела, А. Стасюк отводит Центральной Европе роль чресел: «Да? Европа, твое сердце бьется где-то между Дижоном и Парижем <...> А я? То есть мы? Мы — твои чресла?» [95; 111]. Можно, очевидно, провести параллель с гротескной символикой В. Гомбровича, который в качестве «индикаторов отношений» между героями использовал исключительно неромантические и «нелитературные» части тела — икры, палец, нос, щеку, рожу и т.д. «Части тела имеют здесь символический характер, указывают на явления более общие и — следовательно — прежде всего относятся к ним. Анатомические категории становятся гротескными символами, такими, которые подсказывают определенное содержание, но одновременно избегают какой бы то ни было возвышенности, пафоса или пустой риторики»<sup>181</sup>, — эти слова М. Гловиньского, посвященные прозе Гомбровича, могут быть отчасти отнесены и к упомянутой выше метафоре. М. Гретковская, уточняя функцию Польши как центральноевропейской страны в «большой Европе», уподобляет ее «микроскопическим фагоцитам, защищающим организм, <...> заградительному барьеру» [39; 339].

Если у Стасюка и Гретковской возникает сугубо «телесный» образ, то у Петра Семёна в романе «Заливные луга», напротив, основой образного противопоставления Западной и Центральной Европы оказывается психика: «Да ведь это та же Европа, Средиземноморье. — Да нет, мой дорогой, вы — это в лучшем случае близнец Европы, причем близнец безумный...»; «id Европы» [79; 157, 131] (интересно, что Стасюк, в свою очередь, словно конкретизирует эту идею, называя id Европы уже только одну центральноевропейскую страну («Албания — подсознание этого континента. Да, Албания — id Европы, ночной кошмар Парижа, Лондона и Франкфурта-на-Майне. Это темный колодец, в который должен заглянуть тот, кто уверен, будто ход вещей определен раз и навсегда» [97; 119])).

Таким образом, Центральная Европа представлена здесь как необходимый (или заданный при «рождении») — хотя и «неромантический», нездоровый или потаенный элемент физической и психологической сути Европы.



Очевидно, что за этими группами образов — пространства, открытого всем стихиям, незащищенного, находящегося на

перекрестке, изменчивого, безумного, проклятого — в той или иной степени стоит История. И закономерно, что именно она представляет собой наиболее очевидный общий знаменатель всех «элементов» центральноевропейской ментальной карты. Чуть ли не каждое поколение в этом регионе оказывалось жертвой или хотя бы свидетелем, очевидцем всевозможных исторических сломов — войн, оккупаций, революций, беспощадно сдвигающихся вперед-назад границ, — и все это на фоне кошмара Холокоста и Гулага. По горько-остроумному замечанию Ю. П. Гусева, «любая страна, любой народ тут [в Центральной Европе] могли бы претендовать (и претендуют — в публицистике, в литературе, в беседах за стаканом вина) на титул самых несчастных, самых обиженных судьбой»<sup>182</sup>. В то же время именно поэтому Ч. Милош назвал центральноевропейцев «счастливыми <...> по сравнению с жителями государств спокойных и упорядоченных»: «Ни новые модели автомобилей, ни путешествия, ни любовные приключения не способны дать человеку эликсир молодости. <...> Нам же [жителям Центральной Европы] удалось обнаружить, что эликсир этот — вовсе не фантазия, и случилось так лишь благодаря тому, что мы заглянули в самую глубину ада нашего столетия. <...> Сей волшебный эликсир — вера в то, что наше знание о человечестве безгранично, что не стоит раздуваться от гордости, поскольку каждое наше достижение исчезает в дне вчерашнем, и мы навсегда остаемся первоклашками»<sup>183</sup>.

Отсюда в повести П. Хюлле «Мерседес-бенц. Из писем Грабалу» — подчеркиваемый в некоторых случаях дополнительно интонацией перечисления, повторения образ схожих «кругов», которые, один за другим, описывает судьба жителей центральноевропейских государств (к ним относится и «адресат» монолога повествователя — чешский писатель Богумил Грабал): «в окопах <...> а затем, когда они вернулись во Львов и когда можно было наконец перевести дух, разразилась еще одна война, на этот раз уже не мировая, а польско-украинская, и ему вновь пришлось стрелять, <...> и это еще не все, потому что вскоре после той украинской войны пошли в наступление большевики, <...> ему вновь пришлось стрелять»; «дедушка <...> был арестован за провокацию, и таким образом его жизнь описала удивительный круг, потому что когда дед наконец вышел на свободу, в Мосцице ему поселиться не позволили»; «опасаясь, как бы его не попрекнули родством с врагом народа, этим

образчиком буржуазной инженерной науки в эпоху чисток. — Ну прямо как у Грабала, <...> только тот был писателем в эпоху чисток, а ваш дедушка Кароль — упраздненным инженером-химиком. — Да, занятая параллель <...> особенно, если учесть удивительную живучесть сей гнусной процедуры, ибо, видите ли, когда генерал Ярузельский вывел на улицы танки <...>» [44; 79, 121–122]. Подобный образ встречается и в «Кас-торпе» Хюлле, и в «Правеке» О. Токарчук: «<...> по улице гусары с черепами на пиках гонят русских пленных; вот год 1914-й <...> трамваи стоят, жара <...> И вот уже по этой улице маршируют боевики в коричневых рубашках <...> В мартовскую слякоть сапоги твоих соплеменников месят грязные лужи: их ведут солдаты Красной Армии, улица сожжена, подобно всему городу и миру» [45; 203]; прошедшему в молодости Первую мировую жителю польской деревни кажется, когда в сорок пятом году он вновь слышит русскую речь, что «все это, этот офицер с раскосыми глазами <...> все то уже когда-то было, что он уже когда-то слышал даже эти русские слова “что с вами?” Ему показалось, что время описало круг» [105; 134].

Историческое сознание, по словам Ч. Милоша, определяет особенности ментальности жителей Mitteleuropa, объединяет ее культуру: если в западно-европейской литературе время «нейтрально, бесцветно, бесплотное, течет без зигзагов, неожиданных поворотов, крутых порогов», то у писателей Центральной Европы оно движется «интенсивно, рывками, полно сюрпризов»<sup>184</sup>.

Это постоянное опасение обнаружить на пороге собственного дома то и дело накатывающуюся извне Историю А. Стасюк воплощает в очередном своем «картографическом» сюжете-образе: «Разве испанец, англичанин или португалец вглядывается в карту с таким волнением, как венгр или румын? Разве что в прежние времена, в эпоху заморских завоеваний, но все равно за этими изысканиями стояла надежда, что это он отправится вслед за географией. И легкий дискомфорт, вытекающий из опасения, не придет ли география к нему сама, был ему [западному европейцу] скорее чужд»<sup>185</sup>.

**«... и твои дети станут говорить на совсем другом языке...»**  
Образ Центральной Европы функционирует в польской прозе последнего десятилетия как пространство многочисленных насильственных перемещений, безжалостно тасуемых территорий: «Чья-то властная рука перенесет тебя на край света»

[Хвин, 12; 164]. Карту Центральной Европы не раз перекраивали заново: «Приближающаяся по форме к прямоугольнику историческая трапеция Мальборк — Новы Став — Сопот — Вельки Кацк охватывает территории, принадлежавшие когда-то (целиком или же частично) Пруссии, Княжеству Поморскому, крестоносцам, I Речи Посполитой (Шляхетской) <...> II Рейху, Веймарской республике, Восточной Пруссии, Вольному городу Гданьску (дважды: в IX и XX веках), II Речи Посполитой, III Рейху, ПНР и наконец III Речи Посполитой» [Лимон, 61; 364]

Поэтому неудивительно использование слов, обозначающих различные манипуляции — «отнять», «подарить», «обменять»: центральноевропейские города — «отобранные <...> и возвращавшиеся», «доставшиеся <...> взамен», «отобранные <...> у одних и данные другим» [Хюлле, 44; 127, 73]; земля — «подаренная», «отобранная», «отданная», «украденная». Метафору отсутствия свободного выбора пространства продолжает А. Стасюк — у него это несправедливо разделенный пирог: «мы чувствуем, что нас предает собственная история, и жалуемся, что сосед отхватил от пирога событий кусок полакомее да побольше» [95; 88, 130] — которое, в свою очередь, иллюстрирует реплика повествователя из повести П. Хюлле «Мерседес-бенц» с его недоверчивым отношением к не вполне освоенному, хотя и первому (по рождению) пространству: «Львов и Вильно, отобранные русскими и возвращавшиеся теперь к украинцам и литовцам <...> хоть я и не страдал по этому поводу абсолютно никакими патриотическими фобиями, мне все же было чего-то жаль <...>» — и образом пространства — искаленного и обесцещенного тела: «<...> ведь города были <...> изнасилованы и поруганы <...> их [Львова и Вильно] новую жизнь я бы сравнил с пациентом, обретающим после перенесенного тифа силы и прежнюю красоту, а Гданьску и Вроцлаву требовались ампутация конечностей, пересадка сердца» [44; 127].

Отсюда — с одной стороны, опасение покинуть собственный дом и болезненная к нему привязанность («Вот почему Центральная Европа не дала великих путешественников. Она путешествовала внутри себя. Отправиться в путь из любопытства? Такая мысль может прийти в голову тому, кто уверен в неприкосновенности своего жилища, тому, кто не задумывается, найдёт ли он по возвращении свой дом на прежнем месте» [Стасюк, 95; 101]; «У нас все начинается с войны или ею заканчивается» [Стасюк, 97; 15]), с другой — специфическое чувство бездомно-

сти, вызванное ощущением, будто доставшееся тебе пространство не вполне готово признать тебя хозяином, преданно храня память о прошлой жизни, прежних владельцев: «Сосед рассказывал мне, как ездил на западные территории, где на самом деле живут все еще немножко на чемоданах, ведь это немецкие дома, немецкая земля, а в постели, тут и там, обнаруживаются перины, еще согретые протестантским теплом» [Стасюк, 95; 88]. У О. Токарчук в «Доме дневном, доме ночном» появляется определение — «земли все еще ничьи» [107; 237].

**«... тайна центральноевропейской души».** Центральная Европа осмысливается как пространство особое, тяготеющее к Западу, находящееся под значительным влиянием Востока («Mitteleuropa никак не ассоциировалась с моей Центральной Европой, поскольку была лишь посланницей сверхреального Запада. Быть может, несколько запыленной и чуть потрепанной» [Стасюк, 95; 135–136]), но все же в значительной мере противопоставленное обоим.

Эти образы группируются прежде всего вокруг значений «сочетание несочетаемого», «смесь разнородных элементов»: «Я почувствовал, как в крови пульсирует дистиллят восточной отрешенности и западного скептицизма. Contemplatio взяло меня под одну руку, а ratio под другую, словно каждое стремилось соблазнить меня приятно провести время в его обществе»; «как Диснейленд» [Стасюк, 95; 139, 96]; «было удивительно видеть, как под рукой художника возникает точь-в-точь лик с византийской иконы, сквозь который проступают в то же время черты простой женщины с кашубского дворика и Мадонны в стиле Караваджо; <...> синтез Востока и Запада на маленькой салфетке казался чем-то естественным, реальным и — прекрасным» [Хюлле, 44; 52].

Кроме того, используются сравнения центральноевропейской ментальности с сознанием, свободным от навязанных цивилизацией условностей, — цыганским, детским, старческим, варварским: «цыганское хранилище демонов, которых мы узнаем потому, что это наши демоны, потаенные мы сами» [Семён, 79; 131]; «прекрасно, словно цыганские дворцы возле Конины и Калиша <...> как любая вещь, созданная детским сознанием, едва различающим минувшее, настоящее и то, чему лишь суждено наступить»; «прекрасное и таинственное, словно разум старухи» [Стасюк, 95; 96]; «Все напоминает здесь и



свободу, и детство» [Стасюк, 97; 220]; «Лица Центральной Европы. <...> Не выдрессированные цивилизацией. От них можно ожидать как отшлифованной улыбки, так и оскала клыков» [Гретковская, 38; 156]; «Он чувствовал, что возвращается в Европу. К счастью, в восточную. Туда, где все еще господствуют варварские обычаи. Можно курить где угодно, а водяра продается на каждой автозаправке в любое время дня и ночи. Можно получить в зубы ни за что и стать телезвездой, не имея аттестата зрелости. Польша — страна бесконечных возможностей! Вот и о Востоке так говорят» [Цегельский, 11; 245].

Промежуточное положение Центральной Европы трактуется в польской прозе последнего десятилетия как уникальная возможность избежать крайностей Востока и Запада, то есть на первый план выходит значение не столько «между», сколько и «в центре»: «Вот, что значит быть жителем Центральной Европы: жить между Востоком, который никогда не существовал, и Западом, который существовал чрезмерно. Вот, что значит жить “в центре”, ведь этот центр на самом деле — единственная реальная почва» [Стасюк, 95; 136]; «Я оказался на перекрестке» [Хвин, 12; 258]. Следует, впрочем, отметить и встречающийся у Стасюка образ «Жить в центре — означает жить нигде» [95; 85].

В повести П. Хюлле «Мерседес-бенц. Из писем Грабалу» речь идет о некоем трудноуловимом, но очевидном для повествователя духовном преимуществе: «когда в первый и единственный раз за всю свою историю выпуск телевизионных новостей оказался на высоте и вместо того, чтобы подражать “Си-эн-эн” или какой-нибудь другой коммерческой станции, ведущие повели себя достойно порядочного канала центральноевропейского государства» [44; 129], сообщив прежде всего о гибели Б. Грабала. А. Стасюк даже утверждает, будто отношение центральноевропейца к обыкновенной географической карте — якобы более одухотворенное, нежели у европейца западного: «Для европейца карта — область позитивистского знания, в то время как житель Центральной Европы глядит на нее как на явление <...> наполовину поэтическое»<sup>186</sup>.

М. Гретковская в повести «*My zdies' emigranty*» и романах-дневниках «Полька» и «Европейка» намекает на объединяющую и даже облагораживающую жителей Центральной Европы печать перенесенных страданий: по словам героини-польки, «Лучше уж остаться в комнате среди своих и слушать Войтека, который уехал из Праги, потому что там “je život docela

jednoduchý, ale duchovní je těžký". Мы все понимаем, что эта самая жизнь в Чехии духовно трудная, и никто не задает идиотских вопросов — почему, мол, она тяжела. А французы бы спросили» [32; 15]; «Авторский вечер в книжном магазине. Лица Центральной Европы — интеллигентные, со следами прокатившегося по ним колеса истории. Родные» [38; 156]. С этой метафорой перекликаются образы С. Хвина: «словно годы, проведенные в городе, где им лично <...> приходилось изо дня в день противостоять враждебной стихии, не только укрепили и обогатили душу, но и отметили каждого, кто уцелел, какой-то возвышающей печатью» [13; 151]; «Здесь можно было исследовать эссенцию столетия, экспериментируя на собственной шкуре» [12; 258].

Кроме того, подчеркивается элемент загадочности, эфемерности этого региона: «тайна человеческой души, а особенно центральноевропейской души, существование которой так до конца и не доказано, но реальность которой также до конца не отрицается»; пространство «прекрасное и таинственное» [Стасюк, 95; 96–97].

Наконец, используется образ некоего специфического, собственного лишь жителям Центральной Европы душевного состояния, особых эмоций — некоего, по выражению А. Стасюка, «центральноевропейского сплина»<sup>187</sup>: «центральноевропейская болезнь, тактика подозрительного восприятия действительности»; «центральноевропейское одиночество» [Стасюк, 95; 131–139].

Отсюда, очевидно, и мотив страха перед европеизацией и глобализацией. Так, персонаж романа К. М. Залуского «Больница Полония», наблюдая перемены в Польше, с раздражением говорит об интеграции Центральной Европы в общий процесс глобализации культуры. Он жалеет, что мир его юношеских идеалов погиб, что нет уже тех людей, верфь (являющаяся здесь символом общественной солидарности) закрыта, зато «имеется педиковатый Микки-маус. И носитель вируса СПИД Дональд-дак, и нимфоманки из "Династии", и рубленый Мак-крыса, и вся остальная американская дешевка, которая заполнила все пространство, освободившееся от большевистской пропаганды...» [125, 80].

Легко заметить, что эта группа образов перекликается со стереотипным представлением о славянской или даже русской душе с ее неперменной загадочностью, отрешенностью от материального, склонностью к меланхолии и т.д.

«Центральноевропейская повесть». Не подвергается сомнению и существование особого центральноевропейского художественного слова: «Станешь писать? — поинтересовалась она с улыбкой. — Не знаю, — ответил я задумчиво, — рецензюшку, переводик, отчетик. — Центральноевропейскую повесть? <...> — без всяких правил, любовный роман, эссе, и рифмованный кич, и нерифмованный, повествование on-line, реализм, чуть небрежно, полуиронически, полузанудно» [5; 181]. Иронически выделенные повествователем (также центральноевропейской) повести М. Бенчика черты этого специфического повествования очень близки тем, что вполне серьезно указывает А. Стасюк: «<...> берусь за книги: Данило Киш, Грабал, Йозеф Рот, Дубравка Угрешич <...> Читаю страницу-полторы, откладываю и беру следующую книгу, ведь литература копирует как историю, так и географию, и в данном случае должна складываться из фрагментов, из крох, из взглядов, брошенных из автомобиля, потому что здесь, у нас, невозможно выстроить длинное, осмысленное повествование, которое не было бы более занудным и менее правдоподобным, чем жизнь и мир». Он также обращается и к «низкой», предельно бытовой — ибо что может быть более приземленным, чем упаковка стирального порошка? — стороне языкового бытия Центральной Европы в мире: «Недавно, когда я стирал белье, меня вдруг осенило — я житель Центральной Европы. Быть может, то был порошок “Омо”, “Аризель”, а может, еще что-то в цветной коробке. Далекая, наполовину мифическая цивилизация — быть может, “Проктер энд Гэмбл”, может, “Хенкель”, а может, “Левен” — обратилась ко мне на моем родном языке. Мало того, она обратилась к другим жителям Центральной Европы на их родном языке: “Praci prostriedok pre farebnú bielizeň. Fékezett habzású mosópor szines ruhákra. Detergent pentru rufe colorate. Proszek do prania tkanin kolorowych...” [т.е. “Порошок для стирки цветных тканей”]. Я засовывал вещи в стиральную машину, старательно отмерял “Аризель”, а может, “Омо” и чувствовал, что мое существование признано глубоко и окончательно. Я принялся рассматривать другие упаковки в ванной. Зубная паста, дезодоранты, чистящие порошки и жидкости, и отовсюду провозглашалось мое центральноевропейское воскресение. Это было подобно признанию независимости и установлению дипломатических отношений. <...> другим трудно, а может, и невозможно вы-

разить на наших языках нечто большее, нежели инструкция к стиральному порошку» [95; 111–112].

Кроме того, следует отметить и встречающуюся в польской прозе последнего десятилетия постмодернистскую метафору, рисующую пространство Центральной Европы как текст: «В конце концов, если представить себе, что мы — это письмо в бутылке, наверняка бы предпочли, чтобы нас прочел Исаак Бабель в Одессе, чем, скажем, Стриндберг в идеально чистом и холодном Стокгольме» [95; 79].



Как видно, практически все рассмотренные образы построены на явном или скрытом соотношении Центральной Европы с Западом и Востоком, при неперменном сознании специфики (и более или менее скрытого превосходства — здесь можно, очевидно, говорить о компенсации своего рода комплекса неполноценности, что ярко показывает приведенная выше цитата о стиральном порошке) центральноевропейского пространства, частью которого, в первую очередь, является Польша.

Это пространство, не защищенное от исторической стихии, неустойчивое, непостоянное, с размытыми границами — и именно поэтому имеющее шанс найти некую «золотую середину», избежать перегибов в ту или иную сторону. Хвин в после словии к одной из своих книг называет Гданьск «хорошим местом» как раз потому, что он был местом «недобрым», ибо это и есть та точка, что позволяет «разглядеть самое главное» [12; 258], проявить человечность, мерой которой является не степень укорененности или ее отсутствия, но принятие собственной преходящести, отказ от ревности к тем, кто придет «после нас». Таким образом, один из возможных и, безусловно, важнейших уроков Центральной Европы — с трудом приобретаемая толерантность одновременно и «историческая» («вглубь» — предки-потомки), и «географическая» («вширь» — соседи), а также нахождение для этого процесса адекватного художественного слова.

И здесь самое время привести еще один «центральноевропейский» образ А. Стасюка: «Если бы мне пришлось придумывать герб Центральной Европы, то на одном поле я поместил бы полумрак, а на другом — пустоту. Первое — как знак неочевидности,

второе — как знак все еще неосвоенного пространства. Очень красивый герб с размытыми контурами, которые можно заполнить воображением. Или сном» [95; 102].

<sup>175</sup> *Tony Judt. The Rediscovery of Central Europe.* Цит. по: Фритьоф Беньямин Шенк. Ментальные карты: конструирование географического пространства в Европе от эпохи просвещения до наших дней. // Новое литературное обозрение, 2001, № 52. С. 55.

<sup>176</sup> Фритьоф Беньямин Шенк. Ментальные карты: конструирование географического пространства в Европе от эпохи просвещения до наших дней. // Новое литературное обозрение, 2001, № 52. С. 54.

<sup>177</sup> А. И. Миллер. Тема Центральной Европы: история, современные дискурсы и место в них России. // НЛО, 2001, № 52. См. также статью того же автора «Центральная Европа. История концепта». // Полис, 1996, № 4.

<sup>178</sup> А. И. Миллер. Тема Центральной Европы... Цит. изд. С. 65.

<sup>179</sup> *A. Stasiuk. Tekturowy samolot. Wołowiec, 2000. S. 152.*

<sup>180</sup> *A. Stasiuk. Tekturowy samolot. Op. cit. S. 66–67.*

<sup>181</sup> *Głowiński M. «Ferdydurke» Witolda Gombrowicza. Warszawa, 1991. S. 74.*

<sup>182</sup> Ю. П. Гусев. Дилемма «поэт и гражданин» в постсоциалистическую эпоху (на материале венгерской литературы). // Литературы Центральной и Юго-Восточной Европы: 1990-е годы. Прерывность-непрерывность литературного процесса. М., 2002. С. 296.

<sup>183</sup> *Cz. Miłosz. Rodzinna Europa. Warszawa, 1990. S. 316.*

<sup>184</sup> Цит. по: *A. Fiut. Być (albo nie być) śródkowoeuropejczykiem. Kraków, 1999. S. 23.*

<sup>185</sup> *A. Stasiuk. Tekturowy samolot. Op. cit. S. 153.*

<sup>186</sup> *Ibid.*

<sup>187</sup> *A. Stasiuk. Tekturowy samolot. Op. cit. S. 66.*

## Между памятью и временем: ностальгическая проза

---

На рубеже 1980–90-х годов критерий «польскости» как главный способ самоидентификации утрачивает свою былую значимость, определенность и самодостаточность, и герой, повествователь, автор молодой прозы ищут опору для собственного «я» прежде всего в осмыслении так называемой «малой родины»<sup>188</sup>, в художественном выстраивании личной генеалогии. Основой самоидентификации становится память, а ностальгический семейный миф сплетает воедино историю семьи и *genius loci* и уже через них высвечивает историю нации: одной из ее новых версий оказывается каждая отдельная человеческая судьба.

«Проза малой родины», «ностальгическая проза», как называют в Польше подобную модель повествования, приобрела в 1990-е годы такую популярность, что во второй половине десятилетия уже стала вызывать некоторое раздражение и у критиков, и у литературоведов. Эта эмоция нашла отражение и в самой прозе «малой родины»: повествователь романа А. Д. Лисковацкого «Сахарница госпожи Кириш» иронически замечает: «Малая, не совсем своя родина стала модной, подобно маленьким женщинам, маленьким радиоприемникам... Все маленькое ведь так прелестно...» [64; 152], — создавая напряжение между стремлением выразить в слове свое переживание «малой родины» и осознанием невольной конъюнктурности темы. Попыткой установить ироническую дистанцию по отношению к этой схеме является и «Прабабка» М. Сеневица.

Тема «частных», личных, семейных мифов присутствовала в польской прозе и раньше. Но если в 1980-е годы потребность в них объяснялась усталостью от единой, навязанной «сверху» исторической картины, от насилия Истории вообще (в частности, во время военного положения), то в 1990-е годы мифобиографистика оказывается скорее реакцией на чрезмерную размытость, расплывчатость исторического видения. Ностальгические инто-

нации молодой прозы после 1989 года вызваны в первую очередь, недостатком стабильности в окружающем мире, повседневной жизни. Это своего рода жест самозащиты: «Ностальгия — специфика девяностых. Разум отступает перед стеной миллениума» [93; 119], — отмечает А. Стасюк в повести «Как я стал писателем (опыт интеллектуальной автобиографии)».

Во многом, однако, этот всплеск ностальгической прозы был подготовлен богатейшей традицией эстетического осмысления «малой родины» в польской литературе — ставшей классикой прозой о Креслах Ч. Милоша, Ю. Виттлина, Ст. Винценза, Е. Стемповского, Т. Конвицкого, А. Кусьневича и др. В 1990-е же годы, согласно естественной смене поколений, к этой теме, к этому пространству как опыту переживания обратились уже не только те писатели, которые сами выросли на территориях, отошедших в 1939 году СССР, а после распада советской империи — Украине и Беларуси — но и те, кто родился и воспитывался уже на западных и северных пограничьях Польши.

Кресы сыграли огромную роль в формировании польской ментальности — это был своего рода миф начала начал. «Кресы — место сентиментальное, исполненное нежности. Это мир первый, первоначальный. Там впервые забилося наше сердце, там открылись наши глаза. Там мы сделали первые шаги, там хранятся следы всего, что случилось в нашей жизни первого и единственного — слова, грех, любовь, плач, молодость родителей. <...> Там родились наши внутренние, субъективные мифы, наша личная мифология <...> Та, зачастую отдающая горечью <...> земля вдруг показалась изгнанникам поистине раем, пусть и со специфическим привкусом, характерным для рая утраченного»<sup>189</sup>, — пишет молодой польский писатель А. Юревич. По словам Е. Яжембского, сущность «мифа Кресов» заключается в идее толерантности: «ценнейший клад, на страже которого стоит литература о Креслах — <...> открытость по отношению к Иному»<sup>190</sup>. Однако важнейший урок писателей старшего поколения заключался не только в изображении общества дифференцированного, толерантного, культивирующего память о прошлом, которая позволяет ему ощущать преемственность, непрерывность бытия, но и в наработке художественных средств для выражения неразрывной и сложной связи каждого человека с его пространством.

Столько лет питавшее польскую литературу многоязычное пространство Кресов со своей спецификой, какую придавала

ему еврейская диаспора, после войны превратилось в символ безвозвратно ушедшего прошлого: опустошенная историей территория — новая атмосфера, новый пейзаж, даже могильным плитам не был гарантирован покой. И люди на Кресах жили уже совсем другие и по-другому. В сознании, в том числе художественном, память о Кресах закрепились как память об утерянном навеки, а также рефлексия об утрате как особом переживании.

После 1945 года практически ни одному из культурных центров Польши не удалось сохранить свой прежний облик, разве что отчасти Кракову (хотя и здесь было уничтожено бывшее еврейское предместье — Казимеж) и Познани. Большую часть жителей Силезии, Вроцлава, Щецина, Гданьска, Ольштына сегодня составляют люди, чьи родители или бабушки с дедушками еще жили на другом конце страны — население прежней Польши оказалось после войны основательно «перетасовано». «Город был выстроен недавно, и лишь немногие жители могли похвастаться тем, что родились в его границах. Люди, осевшие здесь после войны, были родом со всех концов страны <...> Тут прятались последние польские немцы, сюда стекались репатрианты с восточных земель, на рынок по пятницам приезжали кашубы <...>» [20; 68], — рассказывает повествовательница романа И. Филипак «Полная амнезия» о Гдыне. Подобная ситуация наблюдалась и во многих других городах и регионах послевоенной Польши.

Отсюда двойственное, порой несколько недоверчивое отношение к пространству Возвращенных земель — даже у родившихся уже здесь. Так, повествователь повести П. Хюлле «Мерседес-бенц» называет родной Гданьск городом, который он «никогда не любил», «чужим, недобрым, ненастоящим» (при том, что сам писатель не раз признавался в своей любви к Гданьску). Он невольно сопоставляет Кресы восточные и западные: «<...> виды Львова и Вильно, отобранных русскими и возвращавшихся теперь к украинцам и литовцам как их законные владения, и хоть я не страдал по этому поводу абсолютно никакими патристическими фобиями, мне все же было чего-то жаль, ведь города, доставшиеся нам взамен, были полностью разрушены, сожжены, подобно Гданьску и Вроцлаву, изнасилованы и поруганы, а Львов и Вильно, хоть и измучены советской оккупацией, коммунистической грязью и лишаем, выжили» [44; 111, 127]. Кроме того, замечает А. Стасюк, «подаренной вещи <...>



никогда не стать своей. Особенно это касается земли. Особенно если ее у кого-то отобрали и отдали вместо другой, также украденной. Над ней тяготеет двойное проклятие — беды собственной и чужой» [95; 88].

Итак, источником инноваций в ностальгической прозе 1990-х годов оказался, помимо ощущения некоторой художественной истощенности темы Кресов, напор новых судеб и новых биографий. Если традиционная проза о Кресах опиралась, как правило, на собственный опыт, живую память авторов (это касается далеко не только воспоминаний, но и собственно художественной прозы с вымышленным героем), на географические и этнографические реалии, то теперь заговорило поколение, которое не знало лично «тех» Кресов. В основе их повествования — отчетливо осознаваемая связь с предками. Новая польская проза изображает Кресы не как собственное пространство, но как элемент фамильной традиции, частью которой ощущают себя повествователи. Главный психологический опыт, который они стремятся воплотить в слове, — опыт разницы между отчизнами предков и потомков (а не преемственности, как было прежде — дом, в котором вырастают поколения за поколением, здесь уже отсутствует). Именно благодаря этому «один литературный ствол, — по образному выражению П. Чаплинского, — породил целый ряд повествовательных ветвей, образовавших многосюжетный эпос о связи личности с пространством и прошлым»<sup>191</sup>.

Утраченным фрагментом целого оказывается не пространство, как было в прежней литературе о восточных Кресах, а скорее обитатели этого пространства, которые определяли его специфику — родители, дедушки и бабушки, прадедушки и прабабушки и пр., те, кто представляется повествователю родоначальником его судьбы: «Я не знала своего прадеда. Я родилась через четырнадцать лет после его смерти. <...> Это самый близкий человек на свете. <...> Мне кажется, что это начало мира. Моего мира» [Болецкая, 8; 7]; «они скорее всего расстались бы навеки, что имело ко мне самое прямое отношение, ведь не став спустя много лет их внуком, я оказался бы совсем другим человеком, но в жизнь Марии и Кароля, а значит, в каком-то смысле и в мою, вновь вмешался автомобильный фактор» [Хюлле, 44; 26]; «и я <...> думал о дедушке Кароле, который не любил приезжать в наш город, думал об отце, который этот город, напротив, полюбил, и думал о себе, который стоял между ними,

будто на перекрестке у каменного указателя, с которого вода, песок и ветер давно уже стерли все буквы» [Хюлле, 42; 39]. Показательно, что в «Лиде» А. Юревича главным героем повествования является не столько утраченная «малая родина», сколько отобранное детство, оставшиеся в Белоруссии бабушка с дедушкой. Повесть М. Сеневича неслучайно носит название «Прабабка».

Судьба родителей заключает в себе тайны, не всегда доступные детскому пониманию. Для героя «Короткой истории одной шутки» Хвина Вильно отзывается лишь эхом — в акценте отца, в песенках, которые отец с дядей напевают по воскресеньям под мандолину и т.д.: «Отец говорил иначе, чем, например, пани Янякова или Смучиньские <...> Протяжно. Может, и не очень заметно, но все же, и Бабушка называла его (за глаза) «вильнюком», потому что всегда ставила «варшавского» выше «кресового». Но говорить о прошлом отец не хочет: «о Вильно отец говорил столько же, сколько и о Сталине, то есть абсолютно ничего. Меня это очень рано начало удивлять. Он ведь там родился, провел полжизни — а теперь молчит?» [12; 157–158, 149] Родители повествователя рассказа П. Хюлле «Стол» постоянно ссорятся из-за того, что в квартире стоит стол, принадлежавший когда-то соседу-немцу: «Мама панически боялась немцев, и ничто не могло излечить ее от этого страха, в то время как отец больше обижался на соотечественников Федора Достоевского» [42; 7].

Рассказчиком движет стремление понять предков, некий психологический и художественный долг по отношению к их памяти. Он не пытается лично обжить ту, чужую территорию, но, напротив, ощущает отличие собственного места обитания от родительского, бабушкиного, дедушкиного, прабабушкиного и т.д. Он описывает (и подчеркивает этим описанием) свою укорененность в другом времени и другом пространстве. В «отчизну предков» он прорастает лишь частичкой памяти, сознания, долга. Это своего рода создание гипотезы чужой судьбы и выражение удивления, что связь с ней столь прочна и необходима.

П. Хюлле в эссе «Я никогда не ехал во Львов» (аллюзия со знаменитым «Ехать во Львов» А. Загаевского) говорит, с одной стороны, о своей любви к Гданьску, с другой, о том, что благодаря бабушке в его жизни всегда присутствовали Кресы. Однако писатель никогда не чувствовал себя «обреченным на Львов», ему не пришлось «освобождаться» от города, тот стал

для его воображения лишь «далеким фоном, не более и не менее»<sup>192</sup>. Через фигуры родителей, бабушки и дедушки львовское прошлое присутствует в прозе Хюлле со всеми своими ценностями. Повествователь его «Мерседеса-бенц», как и герой «Короткой истории одной шутки» Хвина, постоянно возвращается мыслями к судьбам дедушки и бабушки. Неслучайно здесь так часто повторяется формула «представляю себе»: «Так я себе представляю, — я поглядел панне Цивле в глаза, — его эйфорические мысли в тот момент, когда он <...>»; «и я все более отчетливо видел его в этом странном, неизвестном мне городе»; «ода, представляю, как бы он улыбнулся, услышав вопрос одной из старушек <...>»; «я его так себе представляю на этой дороге: вот он шагает в своем старом пудермантеле, медленно, то и дело останавливаясь <...>»; «Порой я пытался представить себе эти мгновения именно так: <...>» [44; 35, 45, 57, 85, 207]. Рассказ Хюлле «Улица Полянки» (из сборника «Первая любовь и другие рассказы») построен как параллельное изображение перекликающихся сцен настоящего (жизни повествователя) и прошлого (истории дедушки Кароля и бабушки Марии). Так, повествователь в 1995 году получает приглашение на банкет по случаю пятидесятилетия Леха Валенсы, а его дед в 1912-м — письмо из канцелярии самого Франца Иосифа; удивительно схожи споры рассказчика с женой и Кароля с Марией и пр. В то время, как жена повествователя «примеряет белую шаль», сам он «проводит взглядом “мерседес” болотного цвета, в котором Мария и Кароль отправились на новогодний бал у мэра...»; стоя в очереди в туалет, повествователь «мыслями переносится в другой дом на улице Полянки, тот, где пятьюдесятью семью годами ранее дедушка Кароль <...>» и пр. [43; 219, 243].

В новой польской прозе 1990-х ностальгия по восточным Кресам воссоздается не от собственного имени, а от лица старшего поколения: «такие мысли не слишком поднимали настроение [дедушке], поскольку в городе чуть ли не на каждой улице уже висели красные транспаранты “Слава освободителям Западной Украины”, “Долой буржуазию”, “Рабочий народ — со Сталиным”» [44; 87]. Юный повествователь романа Хвина реконструирует историю немца Ханемана («Ханеман»). Повествователь «Короткой истории одной шутки» Хвина — судьбу родителей и т.д.

Отсюда — мотив замены Дома чемоданом, сундуком, рюкзаком. Это своего рода хранители семейного прошлого, кото-

рые могут быть символически «переданы» следующему поколению: «Частичка личной истории, для которой я нашел самое верное убежище — чемодан»<sup>193</sup>. От родины предков в силу исторических катаклизмов осталось немного, и это немногое литература пытается во что бы то ни стало сохранить, понимая отчизну уже в первую очередь как душевную связь со своими истоками, а не материальное, географическое пространство. П. Чаплинский назвал этот процесс созданием «переносной, карманной родины»<sup>194</sup>.

В представлении молодых писателей 1990-х главным эмоциональным опытом старших поколений было изгнание, главным врагом — История, не раз отнимавшая у них привычное пространство обитания. И сопротивление ее жестокости заключалось именно в том, чтобы сохранить то единственное, что человек, казалось бы, всегда в состоянии защитить, — память о «малой родине» — и пронести ее через все границы, сквозь все испытания. Так, один из героев книги О. Токарчук «Дом дневной, дом ночной» понимает, приехав спустя годы в свой родной Вроцлав, что «мог бы прокручивать этот фильм [воспоминания] в любой точке земного шара» [107; 93]. Оказывается, однако, что и память может быть запятнана и искажена Историей: «дедушка ощутил это интуитивно, осознав, что все его воспоминания об отеле “Жорж” и Мариакской площади, все мгновения встреч с невестой, друзьями или коллегами по Политехническому больше никогда не будут прежними, ибо навеки пропитаются пением и тостами советских офицеров, дымом их папирос, резким запахом “адекалона” и пота, звуками гармошки, хрустом битого стекла под их сапогами, и если, к примеру, ему когда-нибудь вспомнится разговор с невестой, когда та рассказывала о своей матери-венгерке, трагически погибшей в ранней юности, а он повествовал о прапрадедушке, враче наполеоновской армии, скандалисте и гуляке, если он восстановит все сложные ингредиенты той давней встречи, вместе с облаками над площадью, грохотом конных повозок, трамвайными звонками и солнечными лучами, освещавшими через окно ресторана их столик, то на эту картину непременно наложится череда багровых, потных лиц, околыши покоящихся на скатертях фуражек или стопка расписок о реквизиции, швыряемая официанту» [Хюлле, 44; 87].

Вторжение истории сначала в реальную жизнь, а затем — уже навсегда — в память воплощается в прозе 1990-х и в другом

смысловом варианте судьбы. Главной темой для А. Юревича оказывается личное расставание ребенка с «первым» домом, воспринимаемое как ключевой опыт: «Мне все еще пять лет, я одет в матросский костюмчик, и по-прежнему стоит на вокзале последний поезд для репатриантов» [46; 6]. Этой травме посвящены «Лида» и отчасти «Господь глухим не внемлет». Сам писатель был пятилетним мальчиком увезен из белорусской Лиды, где родился, — «на родину», в Польшу. Власти именовали это «репатриацией» (т.е. «возвращением на родину»), что польский критик Л. Шаруга называет «терминологическим садизмом»<sup>195</sup>, ведь послевоенное переселение народов включало в себя горькую разлуку с одним пространством («Я видел, как удаляется наш дом <...> С каждым оборотом скрипучих колес он уменьшался, расплывался, таял» [46; 50]) и не менее горькое поначалу освоение другого — чуждого, в свою очередь покинутого другими людьми, теми, кто «ушел, сгорел, утонул» [13; 82] (отсюда постоянные сравнения: «По ту сторону Буга мухи были не такие противные» [47; 13]).

Здесь особенно ярко проявляется неразрывная связь времени и пространства: пространство делится на то, что «было раньше», и то, что окажется вокруг завтра, а время — на то, которое прошло в окружении знакомого, освоенного пространства, и то, в котором появится новое — неведомое и потому пугающее: «Завтра тебе предстоит уехать отсюда... Завтра, “завтра” — ты повторяешь эти слова, они где-то ненадолго исчезают и снова возвращаются нарастающей болью и обидой, сомнениями и страхом, будто нежеланное эхо». Это чувство страха и тщетной надежды испытывают и маленький ребенок («А может, мы не едем? <...> Может, папка, как обычно, пошел в Лиду шить бурые военные шинели, бабушка копает картошку в колхозе, а мама вышла на минутку в магазин за солью <...> Может, все так, как бывало каждый день <...>?»), и взрослый («По бледному лицу матери текли слезы, а она, замерев, глядела на дверь, за которой мужчины молотками заколачивали всю ее здешнюю жизнь и ту, ни одной детали которой невозможно себе представить»): «Воющий за стеной вагона хор не прекращал свою отчаянную песнь, а мальчик вплетал в него свой пятилетний голос. <...> В унисон ему кричала вся Лида <...>» [46; 16, 41, 62–63].

Привычный пейзаж воспринимается по-новому — он свободен в своем праве остаться на родине: «И птицы останутся или улетят на зиму, чтобы весной вернуться вновь. И деревья оста-

нутя, забор, костел, река и небо. Все останется на своем месте — бабушка, дедушка, седой ксендз, почтальон, дурачок Антошка, яблоки в саду и банки со сливовым джемом. <...> И снеговик, которого слепят зимой на школьной площадке. И корова останется, и кони, и картошка в колхозе. <...> И солнце здесь останется, и времена года не сдвинутся с места. И месяц, что приносит на землю сны и привидения. Опадающие листья вернутся весной на те же деревья. <...> Летние грозы и ароматные травы. И осколок бутылки в траве» [46; 22]. Детское восприятие пространства отличается исключительной цельностью — пейзаж, родные, все это связано в его сознании воедино (подобно тому, как повествователь «Вайзера Давидека» П. Хюлле утверждает: «Да, Елитково так же не могло существовать без нас, как город не мог существовать без пляжа и залива. Это были общающиеся сосуды, и, хотя нынче все уже совсем не такое, память о том времени убить невозможно» [41; 16]). И смена времен года вместе с чередованием занятий летних, осенних, зимних и т.д. — воспринимается как нечто, в конечном счете, неизменное в своей периодичности, т.е. время оказывается словно бы частью пространства и наоборот.

Вокзал, поезд, вагон кажутся ребенку олицетворением судьбы: «Бабушка, бабушка, я не хочу <...> — и прижался к бабушкиному халату <...>, — словно она была машинистом завтрашнего поезда, словно она и только она могла и умела изменить все это»; «А этот зловеющий, словно из ночного кошмара, грохот поезда нарастал и приближался, гремел, словно надвигавшаяся гроза» [46; 12, 60].

Чемодан здесь — символ уже не свободы, как было, например, у М. Гретковской (см. главу «Между польским и непольским»), а разлуки с освоенным миром. В детском сознании это одновременно следствие и причина — мальчику кажется, что если вернуть на место снятую со стены икону Матери Божьей Остробрамской, то все вернется на круги своя: «мне стоило немало труда поднять ее и повесить обратно на ржавый гвоздь <...> И вернулась Остробрамская на свое прежнее место, вот уже солнце не бьет ей в глаза, она висит на своей стене, а не стоит в углу, словно наказанная за непослушание, и даже, кажется, да — кажется, улыбается впервые за все время, что я ее знаю». Для взрослого же повествователя чемодан — живой свидетель той детской боли, и одновременно возможность мысленно вернуться в то время и то место: «Рядом со столом, за которым я пишу,

стоит этот коричневый, теперь уже потрепанный, с вытертой обивкой, дорожный чемодан...» [46; 18, 15].

Сама же Польша для маленького героя «Лиды» — пустое понятие, означающее лишь разлуку с привычным миром, домом, садом, бабушкой, дедушкой: «детские рыдания “я не хачу у Польшу”» (неслучайно Юревич передает белорусский выговор мальчика, словно бы остающийся ему на память о первом Доме); «Этот мальчик стоял теперь посреди кухни и смотрел непонимающе»; «А я хотел, чтобы дедушка пел дальше, еще громче, и пусть бы от его пения лопнул весь мир, все поезда и эта Польша, в которую нам надо завтра ехать» [46; 6, 12]. Мальчика лишают не «малой родины» — категории неведомой для пятилетнего сознания — а детства, которое связано для него с самыми обыденными и привычными предметами и занятиями (подобный мотив встречается и у Хюлле в «Рассказах на время переезда»: мальчик не хочет «менять свою улицу, обсаженную каштанами, на Статую Свободы...» [42; 44]): «Мы в последний раз касались вымытого добела стола, спинки стула <...>. Только ноги словно приросли к доскам пола, не оторвешь» [46; 45]. А вот для повзрослевшего повествователя, спустя тридцать лет не возвращающегося в Лиду навсегда, а лишь приезжающего «в гости», чтобы встретиться и одновременно разминуться с прошлым, вопрос о том, что же он утратил в детстве, навсегда остается открытым: «Чью кожу я надел и донашиваю, словно старый плащ, чья кровь бежит по <...> жилам?» [47; 55].

Таким образом, тема расставания с пространством Кресов возникает в польской прозе 1990-х реже через собственные, очень ранние воспоминания (как у Юревича), и чаще — через судьбы родителей, бабушек и дедушек, оказывающихся хранителями Кресов для детей и внуков, родившихся уже на Западе Польши. Молодая польская проза говорит не столько о восточных Кресах как таковых, сколько — впервые так много и выразительно — о переселении с них на Кресы западные, процессе их обживания в разных поколениях. Она обращается к актуальной проблеме современного человека: праву на свободу выбора пространства, власти памяти и ее деформации, отсутствию однозначного и исчерпывающего ответа на вопрос — где должен и где может жить человек.

**«Прежних жителей в городе уже не было...»** Итак, в 1990-е годы ностальгическая карта польской прозы обогатилась новы-

ми территориями. Это Гданьск П. Хюлле («Вайзер Давидек», «Рассказы на время переезда», «Первая любовь и другие рассказы») и Ст. Хвина («Короткая история одной шутки», «Ханеман»), Вроцлав М. Сеневица, Бескиды А. Стасюка, Силезия Е. Пильха («Иные блаженства», «Тысяча спокойных городов»), Щецин А. Д. Лисковацкого («Улицы Щецина», «Сахарница госпожи Кирш», «Eine kleine»).

Это явление для польской литературы новое — ранее лишь немногочисленные тексты отмечали сей фрагмент исторической драмы послевоенного переселения народов (рассказы К. Суходольской, К. Филиповича), последствия ялтинского соглашения. Для поляков это было прежде всего движение с востока на запад: с восточных Кресов, оказавшихся теперь в границах советских республик — Литвы, Белоруссии, Украины, — людей переселяли (в рамках «репатриации») на территорию Силезии, Поморья, бывшей Восточной Пруссии. Культурная политика государства приветствовала описание в литературе возвращения поляков на исконные, «пястовские» земли (организовывались даже творческие конкурсы) — в отличие от художественного изображения трагедии искоренения, разлуки с восточными Кресами и, тем более, сочувственного обращения к судьбам немцев, в свою очередь покидавших Кресы западные.

Однако время для настоящего осмысления пришло значительно позже — это сделали дети и внуки тех переселенцев, ощутившие себя одновременно и «дома» и «не вполне дома». Именно их детское воображение поражали полустертые немецкие надписи на водопроводных кранах, сохранившиеся детали немецкого быта, немецкая архитектура и пр. И хотя поверхностная адаптация, естественно, давно состоялась, полное укоренение в новом пространстве и времени невозможно без рефлексии над судьбами бывших жителей этих территорий. «Молодые люди совершали неожиданные поступки — закончив университет, они возвращались в Голдап, Гижицко, Ольштын, Кентшин, с любопытством разглядывая свой знакомый и незнакомый край. Их завораживали различия, инакость, поликультурность, их завораживала частная история семьи, города, нации. На протяжении десятилетий официально существовала единая концепция истории Польши и региона, единая философия и т. д., но одновременно на протяжении десятилетий жило и подпольное семейное, национальное, религиозное знание, находившееся в оппозиции к официальному и наконец одержавшее



заслуженную и окончательную духовную победу. Знание это — не только память о депортации поляков из Вильно или Львова, но и сочувствие к депортированным жителям Вармии и Мазуров, уроки религии и культ семейных традиций, а также осознание того, что польская жизнь выросла на руинах чужой цивилизации, что города, дома, окрестности, в которых они поселились, имели собственную традицию, не похожую на польскую»<sup>196</sup>, — отмечает поэт К. Браконекский.

Известная польская исследовательница М. Черминьская даже говорит о «сдвигании на запад центра польской литературы», доказательством чего является для нее художественный успех нового поколения писателей: «Город Гюнтера Грасса обрел теперь новых, польских прозаиков, которые выросли на плодородной почве северного пограничья, в приморском городе с многонациональной и многоязычной традицией. Павел Хюлле, действие повестей которого происходит в верхнем Вжесце, и Стефан Хвин, описывающий Оливу... Здесь они провели детство, здесь росли и выросли. Их каникулярная Аркадия — это морской пляж, озера и лесные холмы Кашубов, а не степь, пуща и долины литовских рек. Грасс был так внимательно и горячо прочитан сегодняшними молодыми гданьскими прозаиками <...> потому, что послевоенное поколение польских «новых гданьчан» разглядело в его судьбе и творчестве образ, знакомый по судьбам родителей или старших друзей: историю изгнанника, которого война «выбросила» из детства, прошедшего <...> на пограничье культур и языков»<sup>197</sup>.

Войдя в новую польскую прозу, западные и северные польские территории сразу приняли в ней облик частных, семейных, домашних пространств. В «Лиде» (хотя ее главным психологическим сюжетом, как было показано, является не «куда», а «откуда») пространство нового дома описано как «еще не привыкшее к нашим ботинкам, шагам и топанию»: «Мы ехали, чтобы занять места тех, кто также был выселен, кто, подобно нам, однажды вышел из своего дома, бросив швейные машинки, соломорезки, мебель и могилы. Мы находили их фарфор, закопанный под кустом красной смородины, гитлеровские кресты за военную доблесть, обрывали их яблони, топили печку их старыми письмами, на их полях сажали рожь, картошку и брюкву» [46; 73, 49]. «Прежних жителей в городе уже не было. Одни погибли в пламени пожаров, другие бежали на пароходах за море, прочих увезли за леса и горы. Остались немногочислен-

ные причудливые вывески с готическими буквами над дверьми сожженных ресторанов, пустые квартиры с остывшей постелью», — вспоминает повествователь «Золотого пеликана» Хвина [15; 5–6].

Многим переселенцам удалось укорениться снова. Так, в «Ханемане» Хвина родители еще не родившегося повествователя практически сразу внутренне принимают новое пространство — сначала «природное» («Голос у Отца слегка дрожал: “Смотри, там уже море!” <...> Отца в жар бросило при виде клочка синевы за полями аэродрома. Он еще не видел настоящего моря»), а затем и созданное человеком («им сразу понравилось то, что они увидели за темной дверью с матовым окошком <...> Перила были в самый раз, не слишком высокие, не слишком низкие <...> Мама провела пальцами по выкрашенной масляной краской стене <...> трогательный жест узнавания знакомых очертаний» [13; 52, 85]). Точно так же, хотя родители героя «Золотого пеликана» Хвина «прибыли в город издалека», «брошенный дом, в который они успели забежать за несколько секунд до того, как хлынул ливень» [15; 6], гостеприимно принял своих новых жителей.

А следующие поколения уже родились на «новой», «выбранной» их папами и мамами родине. Повествователь «Короткой истории одной шутки» и «Ханемана», герой «Золотого пеликана» Хвина рождаются уже в Гданьске. Символично, что в «Ханемане» переселенцы приносят с собой в разрушенный город вместе с частичкой прежнего разрушенного Дома в чемодане и рюкзаке — также и новую жизнь, чья душа не исковеркана насильственным переселением: «А я шел с ними, спящий в теплом водоеме у Мама под сердцем <...> А поскольку я шел с ними, Маме приходилось то и дело останавливаться, чтобы перевести дух, ведь бугорок у нее под пальто, бугорок, внутри которого я покачивался в такт ее шагам, был, вероятно, не менее тяжел, чем коричневый чемодан, который Отец нес в левой руке». Для родившегося затем ребенка гданьский дом оказывается единственным и главным в жизни Домом («Какой же это был дом!» — восклицает он в главе, выразительно и просто названной «улица Гротгера, 17» [13; 81, 101]).

«Память этого места подобна многослойному палимпсесту». В традиции ностальгической польской прозы пограничье представляло пространством, где нет разделения на своих и

чужих. Галиция А. Кусьневича и З. Хаупта, Литва Т. Конвицкого и Ч. Милоша, Гуцульщина Ст. Винценца, Приднестровье Е. Стемповского, Львов Ю. Виттлины — территории полиэтничные, поликонфессиональные, толерантные. Эта толерантность, открытость и являлась основополагающей чертой героя этой прозы. Он идентифицировал себя, в первую очередь, через связь с конкретным пространством. Изображение Аркадии «малой родины» нередко включало в себя элементы идиллии — ритуальность повседневности помогала принять преходящесть отдельной жизни и ощутить непрерывность бытия в целом.

В современной польской прозе полиэтничным пространством оказываются прежде всего Кресы западные, новый «перекресток истории», однако способность жителей к толерантности во многом утрачена (или — не выработана?): угрозой для этих территорий является теперь не столько история, сколько нетерпимость, дремлющая в каждом отдельном человеке. Писатель старшего поколения А. Завада так описывает жестокую в своей естественности реакцию бывших жертв: «И те, кого сюда переселили после Второй мировой войны, и те, кто приехал добровольно, в поисках более свободного жизненного пространства, тщательно и ожесточенно стирали, а точнее, просто уничтожали следы немецкого прошлого. Они приехали в чужой город, разрушенный и побежденный, в город врага, мордовавшего и уничтожавшего их на протяжении шести лет. <...> Пришельцам, естественно, казалось, что, поднимая город из руин, они приобретают на него особые права»<sup>198</sup>.

А. Д. Лисковацкий в «щецинской трилогии» («Улицы Щецина», «Сахарница госпожи Кириш», «Eine kleine») показывает невозможность сосуществования в послевоенном Щецине немецкого и польского населения. До Второй мировой войны это был немецкий город, после 1945 года большая часть немцев бежала, оставшиеся же стали гражданами «второго сорта», полностью зависимыми от советских и польских чиновников. Поначалу немцам еще сохранили какие-то права — они восстанавливали город, возрождали промышленность, им даже позволили создать Немецкий дом культуры имени польско-немецкой дружбы. Но позже одних уничтожили, других вытеснили или заставили полонизироваться. Все, что могло бы объединить две нации — язык, традиция, стереотипы, опыт, чувства, — оказалось пищей для враждебности и ненависти. Вчерашние хозяева считали поляков варварами, захватчиками, временными пришель-

цами («ты мне еще будешь ботинки лизать, жрать помой моих свиней» [65; 155], — заявляет поляку эмигрирующий немец). Поляки же видели в процессе выселения проявление исторической справедливости. Ностальгия столкнулась с ожесточенным стремлением к возмездию как иллюзии справедливости.

О непримиримости польских переселенцев говорится и в рассказе П. Хюлле «Переезд» («Рассказы на время переезда»): мать повествователя упрекает мужа, что тот «зря привез ее в этот город <...> видимо, нарочно заставил пять лет жить под одной крышей с немкой». В доказательство она принимается на пальцах пересчитывать убитых немцами родных, которых и в самом деле оказывается «гораздо больше, чем пальцев на руках, и даже на руках и ногах вместе взятых» [42; 73]. Эти сложные эмоции ярко показывает и Ст. Хвин на примере Варшавы начала века («Гувернантка») и межвоенного, а затем военного Данцига и послевоенного Гданьска («Ханеман»): сколько различий имеется в полиэтническом обществе, столько оно и таит в себе ненависти. «Поликультурное пространство подобно бомбе с часовым механизмом. Долгое время все кое-как функционирует, а потом хлоп — и раздается взрыв»<sup>199</sup>, — признается писатель. Открытость и нетерпимость оказываются не альтернативными моделями социального поведения, а двумя силами, сосуществующими в каждом человеке и потому так драматически пронизывающими любой социум. Но именно таинственное многослойное, не всегда доброе пространство, столь естественно сочетающее повседневное и необыкновенное, подталкивает героя к совершению своих первых открытий, познанию себя и мира.

Детское восприятие разграниченности многонационального пространства вообще — одна из важных тем ностальгической прозы после 1989 года. Маленький герой «Лиды» не может понять, почему его в Польше дразнят «кацапом» — ведь в родной белорусской деревне дедушка называл так русского начальника сельсовета или колхоза.

Примерно такое же растерянное детское удивление мы находим в рассказах Р. Грена из сборника «Пейзаж с ребенком»: «У Влодека были черные курчавые волосы и большой нос. Он немного напоминал мне Менахема, соседского мальчика, которого все дети дразнили «жидом», от чего Менахем втягивал голову в плечи и как-то странно ежился. Мы с Влодеком тоже кричали вместе с другими, правда, чуть тише». Со временем мальчик начинает понимать, что он тоже — несколько «другой»: подружка

однажды кидается на него с кулаками: «Это вы, евреи, распяли Господа нашего Иисуса Христа!» На церемонии награждения отличников директор ведет себя «чудно»: «... он окинул меня каким-то странным взглядом, отступил на шаг, снова оглядел, будто портной, снимающий мерку, и наконец проговорил неожиданные и непонятные слова: “Пришлешь нам оттуда открыточку?”». Читатель может догадаться, что дело происходит в 1968 году (кризис власти, студенческие волнения, спровоцированная «сверху» волна антисемитизма, приведшая к эмиграции из Польши около 20 тысяч человек). Реакция родителей ничего не объясняет, скорее еще более запутывает: «Я рассказал об этом событии родителям и спросил, что мог иметь в виду директор, а отец в ответ вышел из комнаты, громко хлопнув дверью. Мама заплакала...» Но в чем именно его отличие от прочих детей, маленький герой понять не в силах: «Из этого получилась какая-то головоломка, элементы которой я переставлял и вертел по-всякому». Мальчик пытается «вывести» эту разницу из внешней, предметной оболочки жизни: у него в доме висят лишь пейзажи и натюрморты, а в других семьях — «загадочные картинки», которые «называют святыми» [31; 7, 15, 65].

Тема детского антисемитизма возникает и в «Вайзере Давиде» П. Хюлле: «Вайзер Давидек не ходит в костел!» — слышалось где-то сзади, и впереди подхватили этот лозунг в несколько измененном виде: «Давидек-Давид, наш Вайзер — жид!» И только теперь, когда это было произнесено, мы почувствовали к нему обыкновенную неприязнь, перерастающую в ненависть»; «Шимек бросил первый камень, громко выкрикивая: “Давидек-Давид, Вайзер — жид!” — и другие последовали его примеру, и кричали то же самое, и бросали камни» [41; 13, 14].

Для сложной национально-исторической мозаики, какой оказывалась жизнь западных Кресов, польская проза находит точный образ — «палимпсест на листе времени»<sup>200</sup>. Город многое утратил — петухов, «что пели на рассвете в садах Вжеща и Оливы», «газовые фонари, конные повозки, летний трамвай» (неслучайно в прозе Хюлле довольно часто встречается определение «бывший» — «бывший Вольный город Гданьск» [42; 98, 232], «перед зданием бывших Комиссаров бывшей Лиги наций бывшего Вольного города Гданьска» [44; 120 ] и т.д.). Однако, как ощущает повествователь рассказа Хюлле «Дядя Хенрик» («Рассказы на время переезда»), несмотря на это, он все же «ос-

тался прежним — словно обладал неизменной формулой; словно ничто не в состоянии было ее нарушить — ни пожары, ни бомбардировки, ни переселения народов, и как следствие — сменяющиеся языки, обычаи, названия кораблей, улиц, шепоты, любовные признания, а также крой пиджаков, платьев, брюк и форма каблуков». Он также говорит об «эссенции города <...> его духе» [42; 98].

Это и буквальные, физические наслоения: маленький герой «Короткой истории одной шутки» Хвина обнаруживает под знакомыми и привычными обоями старые немецкие газеты, а в подвале родного дома — немецкие вещи. В послевоенном Гданьске можно увидеть и тщательно стираемое и закрашиваемое масляной краской немецкое наследие, и следы меннонитов, и сохранившуюся архитектуру эпохи крестоносцев, прусские фрагменты, польские флаги и свежие надписи, белый орел с уже спиленной короной, серп и молот, русские слова “Мин нет” и пр. Ощущение этого разнообразия передает детская метафора — «большой столб с объявлениями» [12; 11].

Это и причудливый «палимсест домовладельцев». Повествователя сборника Хюлле «Первая любовь и другие рассказы» постоянно спрашивают, знает ли он, кому раньше принадлежал тот или иной дом: «А ты знаешь, кто здесь жил во время войны? <...> — Гауляйтер Альберт Форстер»; «а ты знаешь <...> что в этом доме жил почти до конца войны Артур Грайзер?» и пр. Но этим цепочка хозяев не исчерпывается: этот домик «купит когда-нибудь лауреат Нобелевской премии за мир, бывший электрик, ставший президентом» [43; 12, 229]. Подобные размышления можно встретить и в «Мадам»: «Смотри, когда-то это была летняя вилла Шопенгауэров. Знаешь, что теперь здесь находится?.. Исправительное заведение. Неплохой вкус у нашей власти» [58; 364]. «Палимпсестный» характер носит не только Гданьск: упоминается и факультет психологии варшавского университета, «расположенный в здании, где во время Второй мировой войны находилось гестапо» [Токарчук, 108; 179].

Это и метафора: именно поэтому польское пограничье представляется Ст. Хвину «перекрестком», «отличным наблюдательным пунктом, с которого открывалась широчайшая перспектива <...>. Здесь можно было изучать суть века, экспериментируя на собственной шкуре. “Короткая история” — опыт, как я это некогда сформулировал — “психоанализа пространства”. Попытка увидеть, каким образом “гданьское простран-

во" пятидесятих годов формировало политическое и нравственное подсознание ребенка жителя Гданьска и выросшего из него взрослого. Психоаналитический угол зрения ведет здесь не только к анализу индивидуальных комплексов, но и к открытию комплексов общественных, которые находят отражение в отдельной душе. Это травмы и иллюзии, связанные с конфликтом культур и идеологий в данном, интереснейшем регионе послеялтинского мира»<sup>201</sup>, — говорит писатель. Юные герои всех его книг погружены в свои личные «археологические» изыскания, интересуясь, в первую очередь, немymi, молчаливыми свидетелями прошлого — предметами, домами. Именно в них ребенок прочитывает напряжение между прошлым и настоящим, своим и чужим, данным и отсутствующим. Следы эти дети обнаруживают на оборотной стороне кафельной плитки, в укромных уголках мебели, они проступают под свежей краской. И хотя взрослые пытаются их стереть, закрасить, содрать, проклясть, этот мир прошлого стойко держится «в сфере подземноводной, медной, коленчатой, во тьме подвалов и канализационных колодцев, в фарфорово-ванных нишах, куда заглядывали редко» [12; 258, 36].

Гданьск и его окрестности — это и «живой» палимпсест: «Мы не забывали, что под нами живут немцы. Одна видела, как немец вышел и убежал. Что под нами делается, мы понятия не имели» [13; 104] (под Медицинской академией тянулись противоздушные убежища), — говорит героиня «Ханемана». Это и «палимпсест тел»: героиня другого романа Хвина «Золотой пеликан» знала «места, где совсем близко от поверхности земли <...> лежали скелеты русских, немецких, польских, французских, гуситских, шведских и Бог знает каких еще солдат». Здесь возникает еще один образ, также связанный с текстом: гданьская земля сравнивается с тонким конвертом, битком набитым письмами». Это и другая жуткая картина: «гранитные надгробия немцев с евангелических кладбищ <...> пошли на бетонные ограждения для песочниц» [15; 199, 182].

Путь к преодолению разграниченности полиэтничного пограничного пространства лежит через внимательное прочтение этого «палимпсеста», и терапией оказывается акт любого творческого повествования о нем (как, например, для героя «Eine kleine» АД.Лисковацкого — скрипача, которому заказана сюита для щецинских немцев). У Лисковацкого «обретение Города» — это реконструкция судеб его прежних жителей, рассказ

об истории тех, кто жил здесь раньше, потому что наши предшественники, как было сказано в «Сахарнице госпожи Кирш», это «мы сами до нас» [64; 152]. «Вернуть Город» — значит осознать, что в наибольшей степени он принадлежит нам как раз тогда, когда мы види, как много чужого скрывается в его истории. Этому Чужому и следует отдать частичку себя, так как «наиболее полно мы возвращаем себе Город, повествуя от имени тех, которые его утратили»<sup>202</sup>.

Эта мысль встречается и у Хвина. Гданьск в «Ханемане» все же становится местом мирного сосуществования этнических стихий, но лишь тогда, когда его наводняют беженцы, переселенцы, люди, вырванные с корнем, ищущие свое место на земле. Это происходит, когда родители повествователя — пришельцы, чужие как будто бы Гданьску люди — защищают дом и его хозяина от мародеров, когда маленький гданьчанин спасает беспризорного, а немец — украинку. Ханеман, загадочный немой мальчик и украинская беженка объясняются на языке жестов, но, несмотря на все различия, хорошо понимают друг друга.

Нельзя слишком сильно привязываться к месту, считать себя его собственником, потому что это нередко приводит к агрессии — вот один из «уроков» Хвина. Сосед Ханемана, немец, перед тем как покинуть город, собственноручно крушит свое жилище — лишь бы любимые вещи не достались ненавистным полякам: «Ничего они не получают, ясно? Неужели ты думаешь, я смогу жить в доме, где до меня жили эти восточные скоты? Да ты б сама ни за что не полезла в ванну, где перед тобой мылся польский хам со своей вшивой женой. Увидишь, — еще больше понизил он голос, — они везде разведут вшей, везде! Не станешь же ты есть с тарелок, из которых они будут жрать. Ничего мы им не оставим, ничего!» — и топтал свои белые льняные рубашки, разбросанные возле бельевого шкафа, словно давя невидимых паразитов, которые — он это видел — уже кишели в швах манжет и воротничков». Но губительна для человека и противоположность — два мародера, одержимые желанием отомстить («Они нас жгли, грабили <...>»), не уважающие личное пространство и одушевленные человеком вещи («повсюду их ждали дома, дома, дома... сотни домов <...> полные шкафов, комодов, кофров, сундуков, корзин, бочек <...>»), громят дом Ханемана («раздался странный хруст. Отец увидел ногу в высоком ботинке из темно-желтой



кожи — кто-то давил каблуком раковины, рассыпанные по ковру, хрупкие японские раковины, рядом лежала раскрытая шкатулка из лакированного папье-маше...» [13; 66, 92, 87]). Первое ничем не лучше второго, истинная связь с пространством заключается совсем не в этом.

Неслучайно пространство этих жутковатых исторических наслоений Хвин все же называет «хорошим местом». Именно будучи местом «недобрым», оно и оказывается «удобным наблюдательным пунктом, откуда видно то, что по-настоящему важно» [12; 258]. Здесь и заложен шанс разгадать смысл собственного существования, потому что, как показывает эта проза, путь к пониманию настоящего пролегает через осознание сегодняшнего дня как пространства *интертекстуального*. Именно так человек способен участвовать в прошлом.

Таким образом, мерой человечности оказывается вовсе не степень укорененности или ее отсутствия, но осознание собственной преходящести, искоренение в самом себе ревности к тем, кто придет «после нас».

В этом смысле примером может быть детское, более открытое мышление — если оно, как у детей, окружающих маленьких героев Грена и Юревича, не испорчено взрослым — оценивающим и разграничивающим — сознанием. Так, если взрослому проступающие под «своим» следы «чужого» (в данном случае — немецкие газеты) пугают или вызывают отвращение («Гадость», — буркнула бабушка и хотела поскорее все сорвать»), то ребенок «внимательно смотрит на все»: «Бабушка только качала головой. Мама тут же принялась драить стены <...> А я? Чувствовал ли я страх и отвращение или скорее желание, чтобы этот след, этот гнусный след чего-то, что должно исчезнуть бесследно, все же сохранился?» Мальчик беспрестанно ищет связь между городом и Злом. Именно Гданьск, как признается Хвин, — город, в котором он родился, — и натолкнул писателя на вопросы, занимавшие его на протяжении всей жизни [12; 11, 262].

**ПНР как время и пространство.** В молодой польской прозе 1990-х годов ПНР зачастую предстает настоящей Аркадией, хотя авторы и не избегают реалий тоталитарного государства, примет нищего существования и пр. Вопреки ожиданиям происходит своего рода мифологизация социалистической Польши, хотя и почти всегда окрашенная иронией.

По сути, миф ПНР, как и миф Кресов, образуют в прозе этого периода миф детства или романтической юности, безвозвратно ушедшего прошлого с его кажущейся в ретроспективе стабильностью, беспечностью и гармонией: «Середина восьмидесятых — это была сказка. Время как будто испарилось. <...> нам казалось, что мы всегда успеем» [93, 104–105]. Неслучайно в «Галицийских повестях» А. Стасюка немало соответствующих библейских аллюзий (см. главу «Между центром и периферией: пространство польской современности»). Стасюк описывает, как уходит в прошлое ПНРовский рай, время мифического постоянства, упорядоченного ритма и пр. Неслучайно заглавие книги отсылает к ностальгическому мифу Галиции, хотя речь идет о руинах госхозов (отсюда выражение одного из критиков сборника Стасюка: «имперско-бл...й ПНР»).

В повести «Как я стал писателем (опыт интеллектуальной автобиографии)» А. Стасюк пытается дистанцироваться от ностальгической традиции, но при этом повествование пронизано самой искренней ностальгией, свойственной каждому человеку, на какое бы время ни пришлось его детство и молодость. Политика уходит на второй план, а первостепенное значение приобретает обжитая сознанием ясность мироустройства. По сути, события здесь эстетизируются, лишаясь реального исторического контекста, и занимают независимое от него место в «личной» иерархии памяти.

Так, Стасюк говорит о юношеской свободе внутри несвободы («Год 77, 78, 79, 80, 81-й — до чего же мы были тогда свободны. Затерянные в брюхе этой ленивой, отяжелевшей бестии <...> Целые годы дворов и скамеек, зимы в прокуренных комнатах»; «И мне еще на мгновение захотелось вернуться в ту зиму, когда все было дешево, а впрочем, нам ничего и не нужно было, поллитра на двоих да какая-нибудь похлебка...» [89; 103, 144]. Или же — парадоксальной, словно немного мазохистской свободе, какую дает как раз несвобода: «Тогда решения вообще было легче принимать. Не то, что теперь. Все равно это не имело равным счетом никакого значения. <...> Чувствовать, что ты ничего не можешь изменить в собственной судьбе, довольно приятно. Теперь, вроде, свобода, а люди так несвободны...» [93; 72].

Подобными чувствами окрашены воспоминания о юности в ПНР повествователя повести Хюлле «Мерседес-бенц. Из писем Грабалу»: «и все эти шалманы, все эти токовища, все эти сточные канавы, основанные при Беруте, расцветшие при Гомулке

и тихо загибавшиеся при позднем Гереке, все эти этапы нашего крестного пути я припоминал теперь <...>, и с каждой минутой меня все больше манил запах и вкус того пива, пусть дрянного, да к тому же еще и крещенного водичкой, но заключавшего в себе бесспорно диониссийскую искру, а именно — единожды в жизни даруемую искру юности» [44; 48].

Даже кошмарные окрестности железной дороги, где «тяжелые товарные поезда заставляли дом дрожать, а штукатурку осыпаться с потолка мелкой, белой, словно мука, пылью», возле «последней из занюханых станций из серии «Варшава-такая-то» <...>», в клубах пара, пахнущего маслом, углем и металлом, которые выпускает «похожий на дьявола машинист», ребенок обретает свой Рай, о котором, став взрослым, вспоминает с ностальгией: «Я думал, что так бывает в небе среди облаков, так наверняка чувствуют себя ангелы, которых видел на голубом своде в костеле на соседней станции». Жутковатая поймака на рабочей окраине кажется «фантастической страной» <...> полукилометровым Эльдорадо» [Стасюк, 89; 10, 11, 122]. Это Аркадия, пространство которой представляет отдаленное, но достаточно отчетливое эхо пасторальной литературы. «Страна игр, свобод и тайн. А прежде всего воздух, наполняющий эту страну, — это воздух невинности»<sup>203</sup>.

Дописательская юность этого поколения проходила на фоне конфликта власти с диссидентством. Идеология резко поляризовала общество, и оценочные критерии жизни и человека выводились из близости к тому или иному полюсу. В романе Р. Прашиньского «На коленях» явно ощущается ностальгия по временам Оранжевой Альтернативы, несмотря на то, что книга является сатирой на мифы «Солидарности». В то же время «Драйв» Я. Собчака напоминает, что «основные модели жизни восьмидесятых годов не были моделями единственными»<sup>204</sup>, свободу пытались завоевать разными путями: персонажи этой повести абсолютно равнодушны к политике (которая именуется «понятийно-социологически-нравственной галиматей», а главный герой носит ироническое имя Лешек Валенсик) и, под действием наркотиков, пребывают в «совершенно иной действительности» [87; 40; 5].

Понятно, что в прозе тогдашних детей и подростков важное место занимает изображение детского восприятия идеологии: «это пахло политическим преследованием и контрреволюцией, хотя никто из нас понятия об этом не имел. Партия — означало

Первое мая, сосиски и красные полотнища газет, которые приносили отцы» [Стасюк, 89; 42]. В рассказах Р. Грена из сборника «Пейзаж с ребенком» взрослый мир тоталитарной идеологии увиден глазами ребенка — через вещи, явно имеющие для взрослых какое-то свое, тайное значение, заставляющее их производить с предметами удивительные, с точки зрения маленького героя, манипуляции (см. главу «Между предметом и знаком: предметный мир и психология героя»), через непонятные реплики «посвященных» детей и реакции взрослых. Здесь ностальгическая нота уступает место удивлению и растерянности ребенка, тщетно пытающегося как-то объяснить себе законы окружающей его взрослой жизни.

На какое бы время, на какой режим, на какую политическую систему ни пришлось юность, человеку свойственно потом, вспоминая это время, невольно его идеализировать: «Ты хочешь, чтобы было, как раньше? — Алек не ответил, но в глазах его я заметил тень глубокой меланхолии, это сознание уходящего времени, и тосковал он, конечно, не по первомайским демонстрациям, речам или цензуре, а по мгновениям, которые были даны нам лишь единожды» [Хюлле, 43; 128]; «Сколько же доверия и беспечности было тогда в человеке» [Сеправский, 85; 73] и др. Это своего рода защитный механизм психики. Крайним, доведенным уже до абсурда воплощением подобных ностальгических чувств («Знаешь, сколько людей в Польше хотело бы вернуться к жизни в той системе? Мы дадим им такую возможность, используя капиталистические методы»; в городе висит лозунг «ПУСТЬ БУДЕТ ТАК, КАК РАНЬШЕ» [85; 19, 23]) оказывается «Городок с человеческим лицом» М. Сеправского (см. о нем подробнее в главе «Между утопией и антиутопией»).

В процессе такой художественной «ностальгизации» времени и пространства ПНР ему словно бы придается характер окончательно завершенного, закрытого периода (несмотря на очевидное и неизбежное присутствие в современной жизни Польши некоторых элементов социалистической эпохи). Проза 1990-х дробит хронотоп ПНР на отдельные фрагменты, из которых складывается новое целое — целое частной памяти о детстве и юности, лишенное идеологических смыслов. И таким образом перестроенное прошлое, возвышенное и осмысленное, становится основанием для критики мира сегодняшнего — тривиального, неясного, приземленного, каким он воспринимается

живущими в нем, и который сегодняшние дети в свое время, возможно, будут вспоминать с такой же ностальгией.

Исключением из этого ностальгического направления является изображение пространства ПНР в некоторых рассказах О. Токарчук, романах «Тадек» Ю. Зелёнки, «Мадам» А. Либеры, «Полная амнезия» И. Филипяк, «Список блудниц» Е. Пильха и «Исторические очерки» Зб. Крушиньского. Как правило, речь идет об изображении конкретных фактов и реалий.

О военном положении молодые прозаики 1990-х говорят мало. Варшава этого времени в рассказах О. Токарчук «Че Гевара» и «Доктор Эндрю в Варшаве» (сборник «Игра на разных барабанах»), — серая, холодная и темная («Все тогда происходило в темноте. Возможно ли это? День появлялся только на мгновение <...> Солнце — гигантская лампочка в шестьдесят ватт. <...> Полумрак в трамваях, полумрак за задвинутыми занавесками <...>»; «Я видела город, всегда серый»; «увидел пространство, разграниченное одинаковыми глыбами зданий. Все они были одного цвета — серого, разведенного белилами неба. Даже снег казался серым. Солнце светило неубедительно»), жесткая и враждебная («город <...> неприятный на ощупь»; «День был жестким, словно полотняное белье, словно накрахмаленная постель в общежитии, словно свитер <...> из толстенной синтетической пряжи»; «<...> казалось, <...> что время содрало с мира мягкую обивку, обнажив его острый, колючий скелет»; «В то время мне не хватало мягкости. <...> Я мечтала о мягкости нежного влажного весеннего воздуха, солнца, песка <...>»). Эти новеллы — две вариации на одну тему: военное положение видится карнавалом безумства, выявляющим отсутствие границ между нормой и не-нормой, закат ПНР изображается как психоз. С одной стороны, это восприятие подтверждается объективной реальностью (в рассказе «Че Гевара» мания преследования одного из персонажей — событиями 13 декабря), с другой — реальность сама выглядит шизофреническим бредом (главный герой рассказа «Профессор Эндрю в Варшаве» — западный психолог, оказавшийся в Варшаве как раз накануне введения военного положения, незнакомый с польскими реалиями, по нелепой случайности оставшийся совсем один в загадочном и страшном городе, воспринимает происходящее как «сон или некое странное состояние сознания, вызванное усталостью, авиаперелетом, погодой или черт его знает чем» [108; 173, 186, 220, 180–181, 221]). Таким обра-

зом, военное положение не изображается ни с точки зрения ветеранов борьбы с режимом, ни с позиций игнорирующих политику аутсайдеров: здесь налицо «психиатризация» темы, восходящая к «Безумию» (1979) Е. Кшиштопя и «Апелляции» (1983) Е. Анджеевского.

Зб. Крушиньский в «Исторических очерках» видит военное положение как систему параллельных, несочетаемых языков (официальной идеологии, оппозиции, всегда так или иначе индивидуальной повседневности) и соответствующих моделей поведения, в контексте которых звучит в романе некий личный, «отдельный» голос.

Через язык же — коллективный стиль, коллективную ментальность — в первую очередь характеризует общество и Е. Пильх. Герой его «Списка блудниц» — типичный интеллигент середины восьмидесятых, чья голова забита патриотическими и оппозиционными патетическими формулировками, делающими его мышление и язык закрытыми для представителей другой культуры. Ощущая неестественность своей речи, он одновременно вынужден установить ироническую дистанцию по отношению к самому себе. Ироническое обыгрывание языка «польского комплекса» у Пильха заставляет вспомнить прозу Гомбровича, Дыгата, Конвицкого, где гротеск также служил освобождению от языкового «корсета».

В «Мадам» А. Либеры и «Тадеке» Ю. Зелёнки идеологический аспект жизни оказывается неотъемлемым, хотя и статичным в конечном счете элементом становления юного героя, главным судьбообразующим фактором значимых для него персонажей. У Либеры история и идеология определяют судьбу директрисы, в которую влюблен повествователь-школьник (потерявшая родителей во время сталинских репрессий, молодая женщина мечтает вернуться в недоступную Францию, где она родилась и провела часть жизни: выбор специальности и все дальнейшие ее решения направлены на достижение заветной цели). Героя «Тадека» Ю. Зелёнки выгнали из университета из-за любовной связи с девушкой, участвовавшей в действиях оппозиции. Избежать казарм романтически настроенному юноше согласен помочь дядя, однако выдвигаемое условие также связано с идеологией — его собственный сын бежал из Польши, подвергая опасности отцовскую карьеру, и на Тадека возложена миссия «возвращения» блудного кузена на социалистическую родину.

Отношение юных героев к политике на первый взгляд различно. Герой «Мадам» не по годам хорошо разбирается в окружающем мире, и помимо забавных в своей наивности предположений относительно сексуальной жизни загадочной директрисы, мальчика терзают и вопросы чисто идеологические: «Вступила ли она в партию по убеждению или для карьеры? А если для карьеры <...> Нет ли у нее на совести какой-то подлости или гадости? (Считалось, что это необходимое условие партийности). Донесла на кого-то? Предала? Отвернулась от “трефного” коллеги?» [58; 47]. Невинные на первый взгляд детали — количество комнат в квартире Мадам, причины выбора темы диплома — интерпретируются мальчиком с политической точки зрения, юный герой знаком со всеми «правилами игры» и знает, что такие мелочи, в том числе бытовые, на самом деле говорят о положении Мадам в тоталитарной системе распределения, а значит, и о ее моральных качествах. Героя же Ю. Зелёнки «эпоха» не слишком занимает: «Я и в самом деле пару раз помог ей расклеить листовки, но вообще-то политикой никогда не увлекался». Обитатели отеля для иммигрантов в Бергене, куда попадает юноша, начинают расспрашивать вновь прибывшего соотечественника о ситуации в Польше, однако тот «провел последние месяцы в одиночестве, в своей квартире на чердаке, где предавался воспоминаниям о несчастной любви <...> вследствие чего не слишком разбирался в происходящем» и «мог лишь подтвердить, что забастовки продолжаются, а за любым пустяком приходится стоять в очереди». Тадек отстраненно фиксирует отдельные реалии социалистического быта («<...> продуктовый магазин, перед которым начинала собираться очередь»), довольно равнодушно выслушивает гневный дядин монолог о «Солидарности», решение двоюродного брата остаться за границей вызывает у юноши лишь удивление, что избалованный барчук сделал столь самостоятельный шаг. «Приключения» на границе с соседями по купе, которые явно не собираются возвращаться на родину, героя-повествователя вообще не занимают — в отличие от читателя, он или не догадывается о сути происходящего, или к этому предельно равнодушен. Герой возвращается в Польшу, в эпилоге снова упоминаются реалии политического кризиса в стране, который по-прежнему мало волнует героя, переживающего новый этап в собственной жизни: «Все в последнее время болтают, увлечены политикой, меня же она совершенно не интересует» [126; 22, 44, 9, 261].

Однако, несмотря на эти различия, в обоих романах мрачная действительность ПНР символизирует для юных романтиков серость реального мира в целом. Взглянув в окно, выходящее «на глухую стену соседнего дома», Тадек тут же предается мечтам, и «серость рассеивается, словно туман, уступая место цветным ярким пятнам» [126; 14–15]. Герой «Мадам» сокрушается, что его «окружают серость и усредненность», и погружается в ностальгию: «В период раннего детства, в пятидесятые годы, “великой эпохой” была для меня прежде всего недавняя война, а также предшествовавшие ей тридцатые годы. Первая представлялась мне периодом героической, просто-таки титанической борьбы, в которой решались судьбы мира, вторые — золотым веком свободы и беззаботности, когда мир, будто озаренный нежными лучами заходящего солнца, предавался блаженству и невинным безумствам» [58; 11, 7]. Юной героине «Полной амнезии» И. Филипяк лицо отца, которого она называет Партсекретарем, больше всего напоминает «знакомый по портретам и кадрам теленовостей лик секретаря рангом повыше, управлявшего всей страной» [20; 24]. Хотя события в Гдыне, где происходит действие романа, и не проникают непосредственно в сюжет, отзвуки безжалостной истории ощутимы на стилистическом уровне: для изображения жизни и сознания ребенка используется политизированный язык.

**«Сестра снов, кухня мечтаний»:** механизмы памяти. Ностальгическое повествование, получившее такое распространение в польской прозе последних полутора десятилетий, направлено не столько на воспевание того или иного пространства прошлого, сколько на попытку вернуть само утраченное время. Повествователь тоскует по минувшему как таковому, его иллюзорной определенности и ясности. «Его мысли обращены не к дорогому сердцу предмету, но ко времени, вернуть которое невозможно»<sup>205</sup>, — утверждает П. Чаплиньский, описывающий это явление в прозе 1990-х годов с помощью понятия «хроническая ностальгия». Процесс воспоминания словно доставляет повествовательнице болезненное наслаждение — повествование направлено на все более полное осознание того, что утраченное время ни обрести, ни воскресить невозможно — ни в плане онтологическом, ни в плане литературном. Ощущение невыразимости утраченного времени придает повествованию возвышенность. Отсюда отчетливые элементы идиллии восприятия —



например, восприятие «своего» пространства как космоса: «Для полицейских, для господина Херше Блаума, для Казимиры М. и адвоката Даниловского, для присутствующих на рынке, а также прочих жителей их город в своем микрокосмическом масштабе — модель вселенной. <...> Они же <...> уверены, что живут точнехонько в ее центре. Это похоже на брошенный в воду камень. Расходящиеся круги — чужие города, реки, люди, отделенные пространством и временем, совершенно незнакомые» [Шевц, 101; 11].

Утраченное детство, юность, зрелость, минувшие годы, давно пережитые моменты перехода от одного значимого опыта к другому — все это «герои» утраченного времени. Молодая проза обновляет и обживает ставшие классическими приемы, сюжеты и само отношение к прошлому в прустовской традиции (память как хранительница прошлого, ее механизмы, миметические проблемы ностальгического повествования, расслоение времени и пр.). В прозе этого направления — но и не только в ней — огромную роль играет осмысление памяти и времени в их неразрывной связи с пространством (неслучайно А. Стасюк определяет первое через второе: «Место не имеет измерения. Это точка и неуловимое пространство» [90; 34]). Это один из главных механизмов душевной жизни человека, ведь хронотоп — своего рода матрица каждого бытия, и на переживание этих категорий, будь то на уровне потребностей повседневного существования или на метафизическом, прежде всего и опирается психологический язык<sup>206</sup>, которым пользуется человек при общении с миром и самим собой.

Наверное, неслучайно сам арсенал изобразительных средств, используемых для описания памяти, процесса воспоминаний, заставляет вспомнить поэтические образы и поэтический язык. Память — самое личное, что есть у человека, и его самоощущение ни с чем другим не связано так сильно, глубоко и избирательно, как с ней.

Героев пугает и манит неуловимость воспоминаний, ненадежность памяти: «<...> он почувствовал, что сохранил все в первоначальном виде. <...> Однако он понял, что, хотя наблюдал мир внимательно и сосредоточенно, ничего не запомнил так, чтобы уверенно сказать: я помню все» [Болецкая, 8; 18–19]; «В памяти осталось несколько обманчивых образов, ничего больше. Она никогда не узнает, что же на самом деле случилось в тот день» [Хвин, 15; 241]; «память ведь так ненадеж-

на», «ненадежная память» [Токарчук, 108; 124]; «Если реальность относится к прошлому, она должна быть функцией памяти. Но память неизмерима, непостоянна и индивидуальна» [Карпиньский, 48; 156]; «неверная память» [Тулли, 111; 37]; «эфемерная память»; «память текуча, изменчива, беспокойно-подвижна, словно разлитая ртуть, в которой — во все новых созвездиях — отражаются бесчисленные звезды нашего частного неба, связки сюжетов — эта живописная иллюзорная пряжа, из которой соткан гобелен нашей жизни с ее текучими узорами»; «память своевольна и необузданна», «память <...> — сестра снов, кузина мечтаний» [Лимон, 61; 9, 12–13] и пр.

В «Вайзере Давидеке» П. Хюлле многократно используется метафора янтаря и «вылавливания» воспоминаний: «И если что-нибудь в тот день было не так, как вылавливает это из прошлого моя память <...>»; «Чтобы понять до конца, нужно было сделать приблизительно то, что я делаю сейчас, через двадцать с лишним лет. Нужно было припомнить все важные подробности, упорядочить их и рассмотреть все вместе, как рассматривают муху, застывшую миллион лет назад в кусочке золотистого янтаря»; «Сегодня, когда все это я вылавливаю из памяти, как осколки янтаря из мутной воды залива <...>»; «Вылавливая из памяти тот вечер <...>» [41; 39, 47, 59, 156]. В романе писателя «Касторп» встречается также образ «таинственного колодца», на дне которого хранятся картины прошлого [45; 91]. М. Сеневиц предлагает образ памяти-автобуса («Словно в этом окне-станции он высматривал автобус, который отвезет его в обратный путь памяти. Ведь должен же существовать такой автобус, должен встретиться хоть раз за всю жизнь») и памяти-потока («он, видимо, плыл тем же потоком воспоминаний») [82; 23, 109].

Подчеркивается и туманность воспоминаний, словно бы дымность самой памяти: «Словно дым, развеянный голубями, оно <...> подобно сожженной бумаге, обратится в рассеянную во времени пыль» [Шевц, 101; 7]; «дым и память имеют одну и ту же природу — эфемерные полосы, внезапно сворачивающиеся кольцами, складывающиеся в узоры, прозрачные наслоения, которые на мгновение сохраняют видимость формы, а затем исчезают навсегда» [Токарчук, 108; 62]; «туманная память» [Филипак, 21; 125]. А. Юревич сравнивает воспоминания с теряющим прозрачность стеклом («постепенно съезживался до размеров окна, через которое все меньше видно, через которое все

труднее смотреть, через которое вот уже почти ничего невозможно разглядеть» [47; 88–89]), Хюлле — с «илом» («из ила памяти <...>» [43; 103]), Я. Бачак — с месивом («месиво воспоминаний и образов» [1; 23]), Д. Карпиньский и М. Тулли — с театром («театр памяти» [48; 131, 141, 214], «сцена памяти»). Тулли вводит еще одну метафору: «Воспоминания — словно щепки, которые летят там, где дрова рубят» [111; 52, 59].

Но именно эта туманность памяти и представляется спасительной: «Так действует разум, спасая от безумия, иначе, как жить? — события увязали бы во времени, словно гвозди в стене. Паутина памяти оплетает голову, затуманивая и настоящее, которое, кажется, вот-вот обратится в прошлое»; «словно в прозрачном сне, где ленточки времен и памяти накладываются друг на друга, будто награда за слишком короткую жизнь» [Стасюк, 92; 50, 54]; «знал, что память есть жизнь» [Карпиньский, 48; 91].

Одновременно память сравнивается с листом, призванным хранить доверенное если не вечно, то, по крайней мере, долго: «Где же та огромная камера хранения с плюшевыми мишками солдат, счастливыми мгновениями брошенных женщин, богатством банкротов, поцелуями попавших под трамвай, отблесками закатов на оконных стеклах, отзвучавшими мелодиями и съеденными тортами?» [Тулли, 111; 70]; «Когда услужливая память <...> извлекла из архива заказанный материал <...>» [Либера, 58; 170].

Человек запоминает не все, а, подчиняясь каким-то неведомым ему психологическим законам, лишь какие-то отдельные — порой значительные, а порой наоборот — моменты: «удивительный, капризный <...> механизм памяти» [Хюлле, 43; 212]; «Я столько всего помню, только не то, как впервые увидела Марту» [Токарчук, 107; 10]; «Порой в памяти уживается противоречивая информация, которую сознание признает истинной» [Карпиньский, 48; 229]; «Теперь я пытаюсь все это как-то упорядочить, хоть помню только крохи, оттиски вещей в том пространстве» [Стасюк, 92; 64]; «в памяти автора, как и любого другого человека, откладываются лишь обрывки, на удивление случайные фрагменты, мгновения, слова, запахи и детали» [Лимон, 61; 21]. Эта способность вызывает аллюзии с едой: «Я запоминала одни лишь косточки, которые затем моя память — вполне справедливо — должна была выплюнуть»; «Многое из того, что рассказывала Марта, я не запомнила. У меня в памяти

оставались какие-то размытые главные мысли, словно горчица, оставленная по краям тарелки после того, как основное блюдо уже съедено» [Токарчук, 107; 11].

Процесс припоминания мучителен («спустя годы мы с таким трудом извлекаем из залежей беспамятства <...>» [Хюлле, 43; 229]), подобен азартному развлечению, преследованию («попытки вспомнить. Бесплодная погоня. Охота»). Сами же воспоминания уподобляются неверному свету: «за прикосновениями и бликами, утерянными памятью»; «Он еще мерцал в темноте, точно заходящая планета, этот теплый силуэт из сна, но его уже заслоняли более поздние чайники, марширующие по газовой плите «юнкерс», — белые, зеленые с красной розой, голубые со снежинками» [Хвин, 13; 170–172].

Движение памяти кажется последовательным («одна картинка тянула за собой другую, словно память была простейшим механизмом» [Стасюк, 91; 23]; «Тронув одно, обязательно сдвинешь с места другое. Словно в старом доме, где от любого шага в дальней комнате звенит в буфете стеклянная посуда» [Стасюк, 92; 50]), спиралевидным («Мы удалялись по спирали. Описывали все большие и большие круги, чтобы в конце концов убедиться: костел съежился почти до размеров игрушечного домика. Теперь туда можно было войти лишь в воспоминаниях» [Стасюк, 91; 11]), извилистым («извилистый механизм памяти» [Хюлле, 43; 212]) или попросту хаотичным, но именно поэтому всесильным: «сплетение» [Шевц, 101; 7]. Подобным образом является прошлое героям «Белого ворона» А. Стасюка — вне хронологии, отрывочными кадрами, складывающимися в необъяснимую и невыразимую атмосферу прекрасного. Но стоит воспоминаниям исчезнуть, как образуется вакуум: «Я пытался вспомнить какую-нибудь забытую историю, пустяк из прошлого, что-то, что принесло бы облегчение, будто снег, положенный под язык. Но память моя была пуста, в ней сквозил ветер» [89; 254].

Проза упорно ищет образы и тропы для обозначения особенностей «случайных воспоминаний» памяти: «он появился и исчез, как исчезает тот, кто приснился нам случайно и кого мы после не можем забыть, хотя черты его лица, слова и манера поведения улетучились из нашей памяти. Он внедрил в нас память о себе совершенно незаметно» [Хюлле, 41, 23]; «встреча наших взглядов в вагоне метро, мимолетная и тайная, уже становится далеким прошлым, обращаясь в краткие мгновения, подобно затвору старого фотоаппарата, запечатлевшие этот

удивительный образ — затем лишь, чтобы поместить его в глубины нашего подсознания, однако спустя годы эта секунда еще не раз вернется — внезапно, по какой-нибудь случайной ассоциации» [Хюлле, 44; 128]. Встречается и воспоминание о воспоминании: «когда на Полянках я брал книги Грабала, Кундеры, Шкворецкого <...> всегда вспоминал тот вечер» [Хюлле, 43; 233]. Героев А. Юревича и А. Стасюка охватывают сомнения — в самом ли деле их воспоминания им принадлежат: «чи воспоминания я воспроизвожу?» [47; 55]; «Она не была уверена, что это случилось именно с ней. Можно ли помнить то, что случилось с кем-то другим, словно это было с тобой?» [94, 231].

Повествовательница «Корней» из сборника И. Филипак «Небесный зверинец» разграничивает понятия «помнить» и «вспоминать»: «Тетка Сара не любит говорить о своем местечке, эта сторона жизни, то ее детство относятся к прошлому, погребенному глубже всего. Она его только помнит, свое детство, как тайный предмет, непригодный даже для воспоминаний» [21; 126].

«Когда-то» и «теперь». Но сам механизм ностальгического воспоминания запускается настоящим, питается непреодолимой и очевидной разницей между «сегодня» и «вчера». Настоящее оказывается своего рода негативной точкой отсчета. По остроумному замечанию П. Чаплинского, «если ностальгического повествователя пустить в вожаемое прошлое, он бы зачах там от тоски по тоске», поскольку главное для него — именно «неснимаемое различие между эпохами, вечная пропасть». Ведь ностальгия — эмоция, находящаяся «в трещине времени, это сознание расселины, а не края, это желание оторваться от настоящего времени»<sup>207</sup>, — продолжает свою мысль исследователь. «Две огромные тектонические плиты времени с мрачным грохотом отодвигались друг от друга, чтобы на несколько миллионов лет разделить мир на “когда-то” и “теперь”» [108; 191], — словно вторит ему героиня О. Токарчук.

Поэтому в ностальгической прозе последних полутора десятилетий распространены разграничения времени на «еще» и «уже», «тогда» и «потом», маркировка времени цветом, ценами и т.д.: «Когда мне было десять лет, локомотивы еще были черными»; «Десять золотых пятьдесят грошей. Столько стоил тогда глинтвейн» [Стасюк, 89; 10, 102]; «Блин, никто тогда не ездил на такси...»; «Сегодня уже все по-другому»; «Трамвай-

ный билет стоил золотый, автобусный — золотый пятьдесят, экспресс — три. Ночной, кажется, тоже три. Пончики были по два золотых» [Стасюк, 93; 9, 17].

Такого рода воспоминание ценно для повествователя и как «пусковой механизм» памяти («Вот это были времена. Томатный суп стоил два шестьдесят, огуречный — тоже что-то около того, а хлеб — без ограничений. Золотый пятьдесят — какао. И никто ни к кому не цеплялся» [Стасюк, 93; 31]), и как возможность ощутить общность поколений («А ты помнишь, — сказал Василь, — как все автобусы были синие?» [Стасюк, 89; 19]; «Она поняла, что легче всего начинать беседу с “А помнишь, как...” <...> “А помнишь, как...” снова их объединяло. Момент неизменно трогательный, словно ты приглашаешь партнера на танец, а тот радостно вспыхивает в ответ» [Токарчук, 108; 197–198]).

В подобном сопоставлении с прошлым настоящее всегда ущербно. «Жизнь или “уже прошла”, или “протекает не здесь”, все определяется через отрицание: любое “здесь” воспринимается как “не там”, а любое “сейчас” — как “не тогда”»<sup>208</sup>. Идеализация прошлого происходит не потому, что оно на самом деле идеально — просто разница между ним и сегодняшним днем представляет собой самое очевидное доказательство течения времени: «Эмма понимала только, что прошлое — это когда все было лучше: и производство, и торговля, и дела вообще. У Гаральда так получалось не потому, что он так уж обожал прошлое, просто он терпеть не мог настоящее» [Лисковацкий, 64; 58]; «“Теперь” было жестким, угловатым и молчаливым <...> “Когда-то” казалось отсюда непрерывным и ритмичным, стук легкого пинг-понгового шарика по гладкому столу, узорчатая ткань мгновений» [Токарчук, 108; 197]. Отрицание сегодняшнего дня — выражение неспособности смириться с ходом времени, а настойчивое воспевание прошлого — попытка обрести хотя бы точку опоры в текучем пространстве. Мать повествователя в рассказе Хюлле «Чудо» («Рассказы на время переезда») старалась к приезду своего отца подать обед так, как это было принято до войны, «чтобы было, как раньше, чтобы время на мгновение попятилось, чтобы оно ничем не напоминало то, за окнами нашей квартиры» [42; 121]. Поэтому Стасюк, конструируя мифологию ПНР, одновременно ставит ее под сомнение, открывает психологическую относительность подобной идеализации: «Раньше вообще было лучше. Все так говорят. Даже те, кого тогда еще не было, даже те, кто ничего не помнит» [93; 16].

Человек идеализирует прошлое, потому что в собственной памяти он единственен и неповторим. Память о прошлом — это тоска по себе, желание вернуть (или обрести) цельность самоощущения во всех пережитых мновениях.

Герой и повествователь стремятся остановить время или даже повернуть его вспять: «<...> на самом деле ему было важно только одно: чтобы это мгновение уходящего лета никогда не кончалось» [Хюлле, 43; 80]; «И ты бы хотел, чтобы время остановилось? — Да»; «О, если бы можно было остановить время!» [Зелёнка, 126; 218, 221] «“Теперь”, — приходит в отчаяние героиня О. Токарчук, — означает “больше никогда”. “Теперь” означает исчезновение настоящего, в эту самую минуту оно уходит из-под ног, будто замшелая ступенька. Это понятие страшное, ужасное, обнажающее всю жестокость реальности» [108; 331].

Иллюзия возвращения в прошлое может быть достигнута с помощью перечислений и повторений. Это создает обманчивое ощущение, что время можно если не остановить, то, во всяком случае, постоянно просматривать, словно кассету или фотоальбом. Стасюк использует в рассказах «Хождение в костел», «Хождение в библиотеку», «Хождение на уроки закона божьего» (сборник «Через реку») несовершенный вид глагола, что подчеркивает постоянство раз и навсегда, казалось бы, заведенного порядка: «Мы выходили в холодную тьму», «всегда царила влажность» [91; 10, 5] и пр. То же у Хвина в «Короткой истории одной шутки» («в воскресенье к одиннадцати шли в Собор» [12; 14]), у Юревича в повести «Господь глухим не внимлет» («Порой он вынимал его и <...> произносил вечернюю молитву <...> поднимался <...> подходил <...> жадно пил <...> закуривал <...>» [47; 5] и пр.

Другим способом задержать время оказывается воссоздание точной топографии, с помощью которой реконструируется не просто «то» пространство, но пространство, неразрывно связанное с «тем» временем: «Первая телефонная будка стояла на углу Фрета и Костельной. Аппарат никогда не работал» [Стасюк, 93; 9]. Подобная топографическая точность свойственна практически всем польским «ностальгическим» текстам после 1989 года.

Наконец, используется и повествование в настоящем времени: «Мы на Листопадовой. <...> Господин Херше Блаум <...> ленивым шагом, отгоняя требующих зерна голубей, выходит на улицу. Поднимает яблоко» [Шевц, 101; 5–6]; «дедушка Кароль

останавливает “мерседес” на обочине разбитой дороги и мчится через луг, чтобы, согласно правилам, максимально приблизиться к гондоле, затем трубит в охотничий рожок <...> и вот они уже видят друг друга и машут руками» [Хюлле, 44; 64].

Последние два приема тесно связаны с распространенным в польской прозе после 1989 года мотивом фотографии.

**Фотография, время и реальность.** Фотография представляет собой внелитературную действительность и напоминает о существовании многих других снимков — фактов той же действительности: «Образы, запечатленные в кадре, оживляют память и воображение, их аллегорическое измерение заключается в подтверждении скрытого за кадром порядка, непрерывности жизни, существование целого, фрагментом которого они являются»<sup>209</sup>. Мотив фотографии встречается в польской прозе 1990-х годов чаще, чем это случалось за весь послевоенный период. Это и неудивительно: фотография — самый быстрый, самый демократический способ «остановить мгновение». Это черта времени, особенность мироощущения. Это и невроз, и иллюзия, и амплуа современного человека — он турист по способу освоения пространства-времени.

Однако герой молодой польской прозы после 1989 года редко снимает сам. Процесс фотографирования связан лишь с изображением — в той или иной степени критическим — своеобразных «ритуалов» современной жизни, обязательных для определенной роли. Это роль туриста, в которой выступают, например: герой «Schwedenkräuter» Зб. Крушиньского, благодаря ненадолго примеренной маске не униженного эмигранта, а свободного туриста «чувствует, наконец, себя дома» [52; 62]; случайный персонаж «Галицийских повестей» — мужчина «с рюкзаком, картой в руке и фотоаппаратом на шее» [90; 29]; жена героя «Золотого пеликана» — «японским фотоаппаратом она запечатлевала панораму гор <...> В пансионате целыми вечерами склеивала сделанные на память фотографии в цветную гармошку» [15; 97]. Это и роль участника вечеринки (в «Творках» М. Беньчика), человека творческого — эксперименты персонажа «Парижского таро» М. Гретковской — «Ксавье фотографировал этапы приготовления яичницы. Он положил в СВЧ двадцать разбитых яиц и вынимал по одному каждые пять секунд» [33; 41]; дедушка повествователя повести П. Хюлле «Мерседес-бенц. Из писем Грабалу» — фотограф-любитель «с художественным уклоном»,



который «завел моду брать с собой “лейку” да десяток кинопленок и чуть ли не каждую минуту останавливаться, выходить из машины, укладываться в канаву, взбираться на дерево или прятаться за стогом сена, восклицая: — Взгляни, Зося, какая прелестная жаба! — или: — До чего живописная корова! — или: — Эти облака достойны кисти Рембрандта!» Это, наконец, роль сентиментального семьянина («семейный портрет» [44; 34, 82]) и т.д.

В основном герои *рассматривают* снимки, испытывая то, что Р. Барт называл «приключением» и «одушевлением»: «одно фото во мне “приключается”, другое — нет. <...> Вдруг в этой мрачной пустыне какая-то фотография задевает меня: она оживляет меня, я оживляю ее. Именно так мне следует назвать притягательность, которая дает ей существовать, — одушевление»<sup>210</sup>. Именно об этом пишет А. Стасюк: «Не исключено, что все, что я написал до сих пор, началось с этой фотографии. <...> Этот снимок преследует меня уже четыре года. Куда бы я ни ехал, я ищу его объемное и цветное воплощение, и нередко мне кажется, что — вот оно! <...> Пространство этой фотографии гипнотизирует меня, и цель всех моих путешествий — найти наконец ведущий в глубь нее потайной ход» [97; 209–210].

Герои новой польской прозы постоянно вынимают фотоальбомы, извлекают снимки, показывают их друг другу, передают и т.д.: «господин Поляске оставил отцу <...> фотографию из семейного альбома»; «отец <...> вынимал коробку с фотографиями»; «Тогда пани Грета вынула альбом с фотографиями» [Хюлле, 42; 5, 40, 69]; «я начал копаться в старых фотографиях» [Хюлле, 43; 227]; «чтобы достать из ящика стола несколько снимков» [Хюлле, 44; 136]; «вытащил старый альбомчик <...>» [Либера, 58; 143]; «он уже рассматривал альбомы с пожелтевшими фотографиями» [Беньчик, 5; 92], «Я попросила ее фотографию»; «фотографии из коробочки» [Филипак, 21; 163, 165], «Мать медленно, старательно раскладывала <...> фотографии с тисненой надписью» [Хвин, 14; 46].

Герой новой прозы много рассказывает о конкретных снимках, рассуждает о фотографии вообще, в частности, о привычке современного человека без конца щелкать фотоаппаратом. Повествователя «Терминала» М. Беньчика эта черта нашего современника заставляет весьма иронически охарактеризовать свою возлюбленную: «Я уверен, что даже в день Страшного суда она запечатлела бы присутствующих на фоне декораций; вид

слева, вид справа, и еще один на прощание <...> Ибо таковы факты, места и люди, к чему делать вид, будто происходит что-то из ряда вон выходящее, конец — так конец, суд — так суд, а экскурсия — так экскурсия» [5; 23].

Возникает ощущение, что реальность, не запечатленная на пленке, словно бы и не существует вовсе, глаз заслонен, если не заменен объективом фотоаппарата. Повествователь «Schwedenkräuter» Крушиньского говорит, что спешит проявить пленку, «желая<...> посмотреть на то, что видел» [52; 67], персонаж «Галицийских повестей» А. Стасюка «смотрел через видоискатель <...>» [90; 32]. Человек эпохи мгновенных снимков умеет видеть реальность кадрами: героиня рассказа О. Токарчук «Конь» (сборник «Игра на разных барабанах»), заметив, что на нее нацелен «круглый глаз объектива», «на мгновение увидела себя такой, какой видел ее мужчина — маленькая темная фигурка на фоне оттенков белого и серого, четко очерченный угловатый человечек» [108; 202].

Таким образом, с одной стороны, фотография «спасает» реальность: по выражению С. Зонтаг, «коллекционировать фотографии — значит коллекционировать мир»<sup>211</sup> («Сколько раз я рассматривала эти старые фотографии, думая о крохах времени, запечатленных дедовской рукой» [Холендер, 40; 47]). С другой — замещает непосредственный контакт с миром. Повествователь «Дукли» Стасюка не в силах «представить себе мир до изобретения фотографии. Видимо, его и вовсе не было, он то и дело пропадал бесследно, поглощаемый изменчивыми, ненасытными чувствами. А теперь — бесконечный ряд кадров, мозаика, секунда за секундой, взгляд за взглядом, мамочка, папочка, сыночек, каждый, нажав на кнопку, совершает неотвратимый выбор, и, если постараться как следует, можно не упустить ни одной дождевой капли, не потерять, не дать уйти туда, откуда она появилась. Возможно, когда-нибудь весь мир и время удастся отразить с помощью частиц серебра. Кадр за кадром, листок за листком, и не исключено, что тут-то и придет конец» [92; 80]. Неслучайно ребенок, словно дикарь, боится, что, будучи запечатленным на бумаге, он исчезнет из реальности, а тот миг его существования будет жить сам по себе, отдельно от него: «Я помню и никогда не забуду эти визиты к фотографу, которые ассоциировались у меня со смертью. Я думал, что останусь уже только на снимке и живым из фотоателье не выйду». Фотоаппарат кажется ребенку «умирательной машиной», а

конец фотосеанса предстает «спасением и воскресением» [Юревич, 47; 71–72].

Поэтому повторяется в разных произведениях образ снимка как замершей, застывшей реальности: «Реальность застывает в сотнях кадров» [Стасюк, 92; 80]; «не могу смотреть на более вечные, чем мы, холодные пейзажи и здания, и на эти тела, которые кто-то, стремясь спасти от забвения, обездвижил на блестящей пленке» [Беньчик, 5; 20]; «Идущая по другой стороне улицы женщина подняла правую ногу, чтобы никогда больше ее не опустить, она так и останется стоять, словно шаткая бумажная фигурка. Астрономические часы, без четверти вечность. Фонтан, застывшая вода. <...> Голубь, зависший над парком в позе ястреба» [Крушинский, 52; 67]; «лица людей, плененных фотографиями» [Токарчук, 108; 59]. Неслучайно условности и ограниченности снимка О. Токарчук уподобляет мировосприятие современного человека в целом: «фальшивый образ мира. <...> Глаза делают фотографии, которые не более чем образ, схема» [107; 134]. «Наши фотографии, наши документы, — размышляет повествователь «Уничтожения» П. Шевца. — Фотография первая, вторая, очередная. Но как запечатлеть то, что происходит одновременно, раньше, чем успевает сработать затвор или вспышка фотоаппарата? Собака машет хвостом, а в следующее мгновение он повисает неподвижно <...>» [91; 112].

«Когда ф отографию определяют как неподвижное изображение, это означает не только то, что фигурирующие на ней персонажи не двигаются, но и то, что они не покидают ее пределов, как будто им сделали анестезию и прикололи туда, словно бабочек»<sup>212</sup>, однако при возникновении эмоциональной связи между зрителем и реальностью снимка фотография «оживает».

Фотография была изобретена и «задумана» как подтверждение правдоподобия изображаемого, а также — как демократизация самой возможности хранить прошлое. «Сущность фотографии заключается в ратификации того, что она представляет <...> Любая фотография — это сертификат присутствия»<sup>213</sup>. Неслучайно в «Творках» М. Беньчика девушка, с которой переписывается герой, предлагает никогда не обмениваться фотографиями, дабы «остаться за занавесом таинственности» [6, 24]. Семейные снимки нередко используются в повествовании как элемент, расширяющий и углубляющий биографию героя, переносящий его в ситуации, свидетелем или участником которых он не был и не мог быть («отец <...> вынимал коробку с

фотографиями, и тогда наступал особый момент, потому что за столом появлялся дедушка Кароль <...>» [Хюлле, 42; 40]), заставляющий его реконструировать происходящее, в том числе — эмоции изображенных на снимках («моя бабушка в соломенной шляпе с ленточкой сидит в лодке — плывет по озеру, в руке у нее ружье. Позирует ли она или и правда охотится на уток? <...> Сцена сбора грибов. <...> Вот, кажется, моя мать? Да, это она: смотрит застенчиво в объектив. <...> Охота окончена. Граф Плятер с короткой бородкой и моноклем стоит рядом с незнакомым мужчиной в черной шляпой. У ног — олень. Кто из них его застрелил?» [Холендер, 40; 48]; «портрет Вероники с ребенком на руках. <...> Лицо у нее на фотографии слегка припухшее, поза чуть неестественная. Ребенок кажется чем-то чуждым, грузом, к которому она, Вероника, не испытывает никаких чувств. В позе суровой Мадонны она глядит аппарату прямо в глаза» [Филипьяк, 21; 64]. Фотографию таинственных родителей таинственной же и прекрасной учительницы французского рассматривает юный повествователь «Мадам» А. Либеры: «черты ее матери были мягкими, нежными, а взгляд — даже ласковым. Быть может, это из-за того, что она ждала ребенка, а может, и нет» [58; 143] Этот же процесс лежит в основе рассказа Р. Грена «Мозаика». Повествователь по очереди рассматривает (описывает) снимки, задавая себе вопросы, многие из которых остаются без ответа («<...> на клеенке? Скатерти? <...> За ней стена (?), на которой лежат тени» [31; 56]). В «Истории одной шутки» Хвина маленький повествователь обнаруживает в подвале открытки «с фотографиями чужого города. Город был темно-коричневый, готический, костельно-ратушный, кирпично-каменный, с парусниками, пароходами, мачтами, кранами <...> и назывался он “Данциг” <...> С трудом я узнавал знакомые места, которые казались странно чужими, вроде бы и те, и не те» [12; 8, 12]. Фотографии здесь дают эффект присутствия одновременно в настоящем и прошлом. Подобное ощущение испытывает и повествователь Хюлле: «пейзаж, который я тщетно искал на Долгом Побережье <...> и хотя язык вывесок всех отелей, баров и торговых представительств был чужим, картинка завораживала. Она ничем не напоминала [сегодняшнее] Долгое Побережье» [42; 6].

Точно так же герой может рассматривать и свои собственные фотографии: «Именно благодаря этому аппарату у Тересы и Вальтера осталось несколько детских снимков». По отношению

к изображенному на снимках ребенку персонаж ощущает странную дистанцию, зачастую он называет его не «я», а «девочка» или «мальчик»: «Девочка сидит на табуретке <...> Рядом стоит мальчик <...>» [Токарчук, 104; 26–27]. Молодые люди в «Творках» М. Беньчика «с любопытством склонили головы над альбомами, относящимися к тому времени, когда мороженое было вкуснее обеда, рогатка — важнее отсутствия в штанах резинки, а звонок — слаще тишины. Олек на фотографиях совсем не походил на высокого блондина, футболиста и боксера, и в нем еще не было ничего американского, зато Юрек носил те же, кажется, круглые очки» [6; 66].

Интересно, что, рассматривая фотографии себя-маленького, человек словно бы снова встает перед объективом («Мне не забыть тот фотоаппарат — он стоял на большом штативе, в какой-то момент фотограф прятался под черное сукно, откуда вскоре появлялась его рука, манипулировавшая с объективом <...>» [Юревич, 47; 71–72]) — это, в сущности, главная эмоция такого «зрителя». О. Токарчук описывает подобное чувство, испытываемое ребенком уже в момент фотографирования: «У Кампов я впервые увидела и запомнила себя. <...> И именно <...> свет юпитера, нацеленный на меня глаз аппарата, все это направленное на меня внимание заставили меня впервые в жизни, еще неумело, неловко, неуверенно выйти за пределы самой себя и увидеть через этот объектив <...> холодно, отстраненно, бесстрастно» [107; 226].

Фотография, таким образом, может оказаться единственным способом заглянуть в прошлое — свое, своих родных и близких, своего города: «Такой я ее не помнила», — замечает повествовательница «Небесного зверинца» И. Филипьяк, глядя на снимок уже покойной приятельницы. Или — «У меня нет ни одной моей фотографии того времени» [Филипьяк, 21; 164, 136]. «Ее лицо, без морщин, в ярких лучах львовского заката, было другим, чем то, которое я знал по зимним вечерам в нашей квартире, когда она читала мне о странствиях Одиссея» [42; 41], — признается герой рассказа П. Хюлле «Виноградные улитки, лужи, дождь», рассматривая свадебную фотографию бабушки и дедушки. «А прошлое? — спрашивает себя повествователь другого его рассказа и сам отвечает: — Оно превратилось в пожелтевшую карточку» [43; 229]. «Несколько снимков далекого города» [14; 26], которые гувернантка в одноименном романе Ст. Хвина ставит на буфет, — для мальчиков мостик в ее загадочное про-

шное. В «Тадеке» Ю. Зелёнки подобным образом используется рентгеновский снимок — в буквальном смысле возможность заглянуть «вглубь»: «Это, несомненно, была она. Я узнал ее по изящной линии кости предплечий и ключиц, по тонкому, почти ажурному рисунку ребер <...> Сердце забилося сильнее, когда я вспомнил, что в романе Ганс Касторп также восхищался рентгеном Клавдии Шоша и зачарованно глядел на таинственную картину того, что находилось у нее внутри» [126; 167].

Это, вероятно, самый легкий способ перебросить мостик в минувшее. Якубу, герою «Золотого пеликана» Хвина, бездомные кажутся беженцами времен войны: «Они напомнили ему старые фотографии <...> толпа оборванцев на перроне старого вокзала в “Лангфур”, часами ждавших под дождем последнего поезда» [15; 171]. Фотографии помогают как раз тому, о чем мечтал дедушка повествователя повести Хюлле «Мерседес-бенц. Из писем Грабалу»: «счастливы мы уже никогда не будем, так что все эти минуты надо сберечь, словно мушку в капле янтара, и донести, возможно, до наших внуков» [44; 81].

Однако фотография — почти всегда больше, чем просто свидетельство того, что некий миг (запечатленный на снимке) имел место в прошлом, и герой польской прозы после 1989 года нередко это осознает: дедушка в повести Хюлле «Мерседес-бенц. Из писем Грабалу» «<...> принялся по целым дням рассматривать старые фотографии, разбирать архив, подписывать на оборотах карточек даты, имена и названия мест, он догадывался, что этот вновь развернувшийся свиток времени — уже нечто совершенно иное, нежели каталог обычных воспоминаний, чувствовал, что мгновения, остановленные когда-то бесстрастным затвором “лейки”, образуют абсолютно новую Книгу, о создании которой он и не помышлял и которая складывается из случайных минут, изломов света, фрагментов материи и давно отзвучавших голосов, она — словно нежданно распахнувшаяся потайная дверь, открывающая перед удивленным прохожим совершенно новую перспективу, словно изумляющая зрителя круговерть временных и пространственных фантомов, подобных золотистым столбикам пыли в старом темном амбаре» [44; 89–90].

Фотография может напоминать и о несвершившемся («она, раздраженная отсутствием зримых изменений в их жизни, повесила в спальне выразительную фотографию средневековых руин какого-то замка» [Хвин, 15; 97]), несуществующем («Я поду-

мал, что мужчина, видимо, случайно, сфотографировал пространство, в котором [раньше] находился иконостас [разобранной церкви]» [Стасюк, 90; 31]).

Фотография значительно обостряет переживание хода времени, подтверждая слова Р. Барта: «В конце концов нет никакой нужды предъявлять мне изображение трупа для того, чтобы я ощутил головокружение от сплюснутости Времени»<sup>214</sup>. Неслучайно юного повествователя Грена в упоминавшемся уже рассказе «Мозаика» разглядывание старых снимков пугает и заставляет «молиться <...> Богу, чтобы он сохранил маму, которая час тому назад ушла в магазин и могла никогда больше не вернуться» [Грен, 31, 61].

Изображенного на снимке человека или предмета уже нет, но на фотографии он запечатлен в момент, когда от смерти его отделял тот или иной отрезок времени. Так, довоенную фотографию Ханемана и его утонувшей возлюбленной находит родившийся уже после войны мальчик — нет больше ни женщины, изображенной на снимке, ни мола в Елиткове, на котором она стоит. Подобный образ возникает и у Хюлле в повести «Мерседес-бенц. Из писем Грабалу»: «за несколько дней до начала войны дедушка успел сделать еще одну фотографию <...> так вот, это оказался последний снимок, сделанный им в той Польше — семейный портрет, <...> дедушка <...> на этой фотографии также присутствует — в виде отчетливой тени; и должен вам признаться, что каждый раз, глядя на этот снимок, <...> я испытываю умиление, потому что эта тень — словно предчувствие надвигавшихся событий, словно молчаливое дедушкино отсутствие в ближайшие несколько лет»; «<...> что же касается “мерседеса”, <...> эта фотография оказалась также и прощальной» [44; 82]. В этом случае герой одновременно переживает прошлое и будущее, словно бы минуя настоящее — то, что «уже» миновало, изображается как то, что «еще только» должно совершиться: «Но на фотографии до войны еще несколько лет и счастливая пара держится за руки, не подозревая, что прежде, чем — спустя некоторое время — один из них умрет, у них родится сын» [40; 49]. Таковы и «темные фотографии» в «Гувернантке» Хвина, которые бабушка достает «из жестяной коробки от кофе»: «Александр стоит рядом с дедушкой Чеславом и Анджеем <...> юный, веселый... Какой же это год?» [14; 14].

Обратный случай (фотография и память уже мертвы, а реальность еще жива) встречается у Я. Бачака в «Записках о ноч-

ных дежурствах»: «Если родственники отказывались забрать вещи, я спускался в подвал и смотрел, как жар печи поглощает все то, что столь выразительно рассказывало об этих людях. Порой я оставлял себе потрепанную, мятую фотографию. Куда-нибудь засовывал. И спустя много месяцев обнаруживал ее среди бумаг. Рассматривал какой-то дворик, семью на скамейке у деревянной стены, улыбки, собаку у ног, грушу за спиной. Эти фрагменты миров, увиденные и сохраненные ими в памяти, больше не существовали, но, возможно, еще стояло это дерево и этот дом» [1; 12–13]. «Все вместе напоминает фотографию в сепии или старый целлулоид — и одно, и другое легко сгорает, оставляя после себя пустоту» [92; 45], — замечает повествователь «Дукли» А. Стасюка.

Фотография для ностальгического повествователя представляет огромную ценность, и в самом деле являясь, по выражению Х. Кортасара, «бумажным зеркалом», в котором не только отражается мир, но в которое также смотрится сам герой (особенно ярко это проявляется при разглядывании собственных фотографий, когда человек видит «свои прежние глаза» [Юревич, 47; 72]): «и было мне отчего-то обидно, я ощутил себя просто-таки лишенным наследства, ибо что такое утрата дома или имущества в сравнении с утратой последних семейных фотографий»; «раз уж фотографии пропали, — и мне вдруг почудилось, что я обобран до нитки»; «Простите, но в связи с потерей нескольких семейных фотографий я погружен в глубокую меланхолию» [Хюлле, 44; 43–44]. Видимо, поэтому в ностальгической прозе довольно часто возникает этот мотив утерянных и найденных снимков: «впрочем, фотографии пропали при очередном переезде» [Струмык, 100; 55]; «собираясь <...> отыскать те две или три старых фотографии, единственные предметы, доставшиеся мне от дедушки с бабушкой»; «Однако тщетно я искал, фотографий нигде не оказалось, вероятно, догадался я, они пропали во время переезда, когда мы с Анулей перебирались с улицы Хшановского на Уейщиско — небось отправились на помойку вместе с каким-нибудь пакетом макулатуры, затерявшись среди старых газет, писем и счетов»; «несколько снимков, отыскавшихся во время последнего переезда с Уейщиска во Вжещ»; «может, я отыщу те несколько старых фотографий» [Хюлле, 44; 43, 126, 136]; «А фотография, которую я наконец отыскал?» [Хюлле, 43; 230]



Не только снимки рассказывают о том или ином событии прошлого, но и герои испытывают настоящую потребность рассказывать о фотографиях как таковых: «так что, похоже, мне оставалось лишь рассказывать о них панне Цивле во время очередной нашей поездки» [Хюлле, 44; 43]. Да и само — реальное — повествование Павла Хюлле, книга «Мерседес-бенц. Из писем к Грабалу», которую читатель держит в руках — как и повествование повествователя — базируется на включенных в текст фотографиях.

С фотографией, наконец, сравнивается память: «обращаясь в краткие мгновения, подобно затвору старого фотоаппарата, запечатлевшие этот удивительный образ» [Хюлле, 44; 128]; «чем сильнее я освещал негативы этих сцен» [Либера, 58; 171]. В книге О. Токарчук «Дом дневной, дом ночной» описаны впечатления героя, взрослым приехавшего в город своего детства: «все казалось более темным и маленьким, словно они оказались внутри наспех сделанной фотографии». Писательница описывает победу памяти над настоящим, затирание непосредственного воздействия пространства ностальгическими воспоминаниями. Используются слова «картинка», «фотография» — созерцаемое пространство воспринимается сразу как фотоснимок прошлого. Затем картинка превращается в фильм (но все же не в реальность): «Запах <...> сдвинул лавину образов, светлых туманных, разорванных немых фильмов без кульминаций и фабул»; «он снова запускал этот удивительный фильм прошлого» [Токарчук, 107; 91–93]. Этот образ памяти-кино также достаточно распространен в польской прозе после 1989 года, ведь каждое воспоминание, каждый предмет — не только сувенир из каталога памяти, точка опоры для процесса реконструкции прошедшего времени, но и ворота, ведущие в бесконечность перечислений и переживаний: «я почувствовал, как возвращаюсь на пятнадцать-двадцать лет назад, более того, лечу в прошлое, словно сериал, который пустили задом наперед» [Стасюк, 89; 48]; «Ты помнишь <...> Нет <...> это словно какой-то старый фильм» [Хюлле, 43; 250]; «Чем дольше я анализировал этот эпизод в памяти (словно кадр за кадром просматривал, перематывая туда и обратно, фрагмент киноплёнки» [Либера, 58; 107]); «Мне вспомнились мои первые шаги. Это словно отмотать плёнку назад и посмотреть его еще раз» [Глембский, 26; 7]; «Ее прошлое казалось мне черно-белым, словно старый фильм» [Токарчук, 108; 49]; «Он стал вспоми-

нать другие дни и другие вечера. Просматривал их, словно фильм» [Токарчук, 105; 186].

П. Шевц использует прием повествования-фотографии — его «Уничтожение» полностью построено на рассматривании, «оживлении» снимка. Фотография требует до-повествования: «Много лет спустя кто-то листает страницы старого альбома, рассматривает снимки. Но он не вполне удовлетворен. Тогдашняя техника фотографии упустила детали, на первый взгляд неважные, но на самом деле и необходимые, и просто любопытные. <...> фотография скрывает сомнения на лице Юстины (да и она ли это?) <...> Увы, на снимке не видны и другие детали». Края снимка обозначают рамки текста: «Мы на краю рынка, здесь, где начинается Львовская. Кто-то из нас делает снимок. Выбор образов ограничен объективом <...>» [101; 8–9].

**«Время по своей подвижности сродни ртути».** Итак, герой молодой польской прозы 1990-х очень внимателен к собственному восприятию времени, «личному балансу» прошлого, настоящего и будущего: «У меня с детства были проблемы со временем — оно выскальзывало из рук и беспокоило. А однажды даже причинило боль, когда я вдруг осознала, что такое “теперь”»; «Что-то не то делалось со временем, думала она, оно расклеивается и расслаивается» [Токарчук, 108; 331, 191]; «Чего стоит настоящее, если в будущем оно все равно будет интерпретироваться как прошлое. <...> Прошрое, настоящее и будущее — лишь условность» [Карпиньский, 48; 123]. Поэтому, очевидно, так распространен здесь мотив часов, традиционного в истории культуры символа времени, равнодушного к человеческим бедам. Они то строго отмеряют мгновения, то, подчиняясь каким-то неведомым и неподвластным человеку законам, начинают идти быстрее или медленнее, а то и вовсе замирают, предвещая катастрофу (см. главу «Между предметом и знаком: предметный мир и психология героя»).

Прошлое в ностальгическом повествовании словно бы соткано из противоречивого взаимодействия неизменности (неизменяемости) и податливости: «Прошедшее время — остановленное, обездвиженное. И при этом столь живое, столь хрупкое, словно ледяной муслин на луже, стянутой первыми заморозками»<sup>215</sup>. Это единственный период каждой жизни, представляющийся безопасным и определенным («Забавно, что, пытаясь справиться со временем, мы обычно возвращаемся к

минувшему, тому, что устоялось, к готовой форме»; «Только минувшее приходит невольно, ибо прежние прозрачные события не способны ранить тело. Они оберегают его от неожиданного падения в будущее» [Стасюк, 92; 54, 57]; «Стало ясно, что они рассказывают друг другу уже давно выработанную версию прошлого, повествование хорошо знакомое, уже не раз опробованное, совершенно безопасное. Прошлое определено и неизменно. Прошлое — заученная наизусть мантра, фундамент памяти, на который выкладываются мелкие сюжеты воспоминаний» [Токарчук, 108; 198]; «Дело в том, что так называемая реальность — это не то, что с нами происходит, а то, что уже произошло. Реальность обычно относится к прошлому, а в настоящем есть лишь впечатление, которое, дабы быть отнесенным к реальности, должно еще подтвердиться» [Карпиньский, 48; 156]). Но одновременно именно прошлое оказывается областью бесчисленных открытий, иллюзий, мистификаций: «мне начинает казаться, что прошлое точно так же, как и будущее, навсегда останется неведомым и непонятым. <...> Поэтому я боюсь не только за будущее, но и за прошлое. Вдруг окажется, что то, что я знала и до сих пор считала постоянным и верным, могло иметь совершенно иные причины и происходить иначе. И вело меня к чему-то другому <...>. Что мне делать со своим “теперь”?» [Токарчук, 107; 88]. Минувшее прошло, а следовательно, автономно, свободно, но при этом — столь зависимо от человеческой памяти: «Преимуществом прошлого является то, что его можно выбрать. Как и будущее. Настоящее же нахально и безнаказанно, поскольку живо, а следовательно, может определять и то, и другое, поскольку они-то не существуют» [Лисковацкий, 64; 82]. Но и прошлое может быть всесильно: «Ты хочешь освободиться <...> уничтожив прошлое. Но это нереально. То, что свершилось, уже не зависит от тебя, оно навсегда останется таким» [Рудзкая, 76; 132]; «Будущее будет знать больше о прошлом, чем знает теперь <...>» [Карпиньский, 48; 123]. Для повествователя Хюлле будущее, «несмотря на тысячи специалистов, прогнозов, научных предсказаний и экспертиз, совершенно заслонено, неясно и непредсказуемо, словно эфемерное божество, которое лишь изредка и на мгновение дает нам желаемое», а прошлое эфемерно, словно «пожелтевшая фотография, прядка волос, такт оставшейся в памяти мелодии, растворившийся в воздухе запах лесных трав, лица» [43; 229–230].

Проза осмысляет относительность времени в человеческом восприятии: «В тот день он проснулся двумя годами старше и почувствовал, что уже старик. <...> Он понял, что время у него в руках обратилось в веотхий лоскут, который даже штопать нет смысла. <...> — Почему время всегда только съезживается?» [Болецкая, 8; 11–12]; «Время, которое прежде текло вперед по безжалостной прямой, теперь выгнулось и свернулось, словно змея, кусающая себя за хвост. Разница между тем, что было, тем, что есть, и тем, что будет, исчезла» [Хвин, 15; 150]; «Там, где я оказался, времени не было вовсе» [Зелёнка, 126; 123]; «время сдвинулось с места, и последующие дни покатились один за другим»; «Прошное ее <...> мерцало, словно мираж»; «Время тогда было подвижно будто ртуть»; «Дома время замедлялось, а вместе с ним и все остальное»; «вечер — долгий, пустой, словно выпавший из хода времени и распростершийся над городом в беспокойном ожидании»; «День вернулся на прежний путь и дальше уже бежал уже ровно, ритмично, четверть за четвертью, час за часом в такт гигантскому метроному вечера» [Токарчук, 108; 23, 48, 79, 238, 251, 233–234]; «Насколько же относительно наше восприятие времени! Вот пример неожиданного перехода от стремительного потока к медлительному, поросшему ряской вонючему каналу!» [Зелёнка, 126; 191]; «Время сделало круг» [Ковалевская, 51; 37]; «Их разделяло еще десять дней одиночества, десять вечно перевернутых песочных часов, тонна брошенного в лицо песка, который теперь поспешно развеивал любовный хамсин»; «Да, время уже разделялось, словно река в устье»; «словно весь божий год был ровным асфальтовым шоссе» [Беньчик, 6; 55, 169, 113]; «Между субботами время замирало»; «Меня лишь интересует, является ли время одноразовым товаром, как, например, бумажные платочки <...>» [Стасюк, 92; 34, 45].

Молодая польская проза последних полутора десятилетий обращается также к особенностям времени в замкнутом пространстве — в психиатрической больнице («Кукольная клиника» М. Холендер, «Терапия» Я. Глембского, «Творки» М. Беньчика), хосписе («Записки о ночных дежурствах» Я. Бачака), доме престарелых (рассказ «Корки» И. Филипьяк из сборника «Небесный зверинец»), пансионе («Тадек» Ю. Зелёнки, «Пансион Баратария» К. Липки, рассказ О. Токарчук «Шотландский месяц» из сборника «Игра на разных барабанах»), необитаемом острове (рассказ «Остров» О. Токарчук из того же сборника),

тюрьме («Преступник» Я. Глембского, «Стены Хеврона» А. Стасюка), монастыре («Путь Людей Книги» О. Токарчук).

Это время циклическое, однообразное, словно бы не имеющее ни прошлого, ни будущего: «Я люблю возвращаться в прошлое, потому что будущее монотонно и однообразно, каждый следующий день напоминает предыдущий»; «Светает. Который это уже рассвет? В этой палате и в этой постели? Не помню...»; «Время здесь лишено конкретного измерения. Оно округло, скользко и тягуче» [Глембский, 25; 145]; «Собственно, какая разница, какой день и который час» [Холендер, 40; 62]; «Проходили дни, каждый из которых удивительно напоминал как предыдущий, так и последующий, так что можно было потерять счет времени» [Зелёнка, 126; 104]; «Жизнь в Пансионе протекает в атмосфере однообразного покоя»; «Я написала, что здесь столько интересного происходит, а ведь, в сущности, не происходит ничего, события отсутствуют, зато усиливаются внутренние переживания»; «Внешне время течет однообразно: еда, посещения врача, сон — собственно, это все наши занятия» [Липка, 62; 17, 117, 123]; «Обычный обмен времени останавливается. Отъединенность от прошлого, заселенных домов, угнездившихся в душе пейзажей означает теперь также нечто едва различимое, словно туман на горизонте: недоступность будущего»; «Оттуда никуда не стремятся, оттуда не возвращаются, там лишь остаются» [Филипьяк, 21; 130]; «дни поплыли один за другим, нанизанные на какую-то воздушную нить, словно бусы. Они сливались воедино» [Токарчук, 108; 79]; «В жизни Гоша время всегда шло по кругу. От одной весны до другой, от цветения розмарина через сбор голубых цветов лаванды до падения с каштанов неожиданно прекрасных плодов. Гош быстро понял суть такого круговорота и потому не испытывал потребности рваться вперед, как другие люди. Он пребывал в своем времени, словно в надежном панцире <...>» [Токарчук, 103; 6]). Оно искусственно разграничено: «Пять коротких звонков означали, сейчас что семь часов и пора начинать очередной день, еще один, но и сидеть осталось на один меньше. Позади уже почти две тысячи таких звонков и две тысячи очередных дней, похожих друг на друга...» [Глембский, 26; 22]; «больничная жизнь <...> подчинена распорядку дня, времени принятия пищи и таблеток, дисциплине и ритуалу врачебных обходов»; «Завтра придет очередная медсестра и сделает мне очередной укол. Послезавтра тоже придет очередная медсестра и тоже сделает

укол. И так далее. Без конца» [Глембский, 25; 102, 147]; «Завтрак, обед, ужин, сыр, творог, кофе, чай, какао, томатный суп, солянка, бульон, паштет, яичница <...> День, неотличимый от любого другого»; «У меня нет часов. Время отмеряют визиты медсестры <...>» [Холендер, 40; 46–47, 8]; «Я постепенно привык к неспешному ритму дней, к рутине регулярных завтраков, обедов и ужинов и долгих прогулок» [Зелёнка, 126; 84]; «Это время ничем не примечательное, разграниченное временем принятия пищи, точно, словно в аптеке, поделенное на равные отрезки<...> Делать было нечего, ничего неожиданного не происходило, телефон не звонил <...>» [Токарчук, 108; 52]; «дни проходят, неотличимые друг от друга, серые, затянутые паутиной» [Беньчик, 6; 132]).

Особо здесь следует сказать о «Творках» М. Беньчика, действие которых происходит в психиатрической больнице под Варшавой. Она на время и в самом деле почти полностью отъединяет героев от реальности — войны, оккупации, Холокоста, это островок, единственное нормальное место в обезумевшем мире («Творки, везде Творки <...> вся страна Творки <...> Творки, Творки, везде Творки» [6; 177], — как в бреде, твердит герой, когда страшная действительность все же добирается и до этого оазиса).

В «Белом вороне» и «Дукле» Стасюка мы находим противоречивое переживание времени как источника и пожирателя смысла, внешней по отношению к человеку силы и одновременно наиболее внутреннем содержании каждого существования, неудержимой перемены и одновременно вечного повторения. Тоска по прошлому — это тоска по повторению, но сознание подсказывает, что повторяющееся время и есть настоящая тюрьма: «<...> начался следующий день, но никаких изменений он не принес, словно время было иллюзией, а не спасением». Если повторение возможно, то возможно и обретение утраченного времени, но повторение отрицает его ход: «<...> людей, все еще лелеющих надежду, что на этот раз небесный механизм сломается. <...> в сущности, не было никакой череды дней, день был один и тот же <...>»; «ледяная реальность утра, повторяющая все прежние реальности и предвосхищающая все последующие на веки вечные». Исчезновение времени, следующее за повторением, ведет к исчезновению событий: «— А если его нет? — Кого? — Ну, времени. <...> Тогда и ничего нет. Ничего никогда не происходило»; «<...> время заполняет пустоту,

придает событиям смысл <...> раз нет времени, то можно идти, и ничего не случится» [Стасюк, 89; 199–200, 201, 167, 204].

Встречается и попытка описать своего рода состояние «личного безвременья»: «Может, есть люди без биографии, без прошлого и без будущего <...> вечное “сейчас”?»; «Она не пробовала, как другие, распределить все во времени и вдруг спросить: “Когда это началось?” Даже Иисус не избежал этого бессмысленного искушения <...> А ведь, казалось бы, важнее всего то, что происходит сейчас, на наших глазах. <...> вопрос о начале и конце не имеет никакого значения» [Токарчук, 107; 12]. «Изгнанные, они живут в настоящем» [Стасюк, 90; 6];

В поединке человека и времени победителем всегда выходит последнее: если оно есть, то толкает человека к смерти, если его нет, то исчезает необходимое для психического здоровья разнообразие. Таково время в «Белом вороне» Стасюка: «Время. Мы не делали ничего, только выполняли его приказания. Старели. Другого выхода не было» [89; 210]. Герой «Пансиона Баратария» К. Липки утверждает, что есть лишь два способа противостоять ходу времени — музыка и безумие: «музыка обманывает время. <...> еще более верное средство обмануть время — сумасшествие. Только сумасшедший полностью освобождается от времени, его законов и течения» [62; 201] (ср. у О. Токарчук в рассказе «Че Гевара» — «безумие порой оказывается своеобразным, странным способом адаптации к окружающему миру» [108; 177]). Другой персонаж этого романа разрабатывает целую теорию времени [62; 176–177]. Повествовательница «Небесного зверинца» И. Филипак утверждает, что «более поздние “сегодня” не помнят предшествующих и не желают учиться на своих ошибках. Каждое из них, каждый из этих голосов мог бы служить максимум доказательством условности самопознания» [Филипак, 21; 109].



Таким образом, утверждает молодая польская проза после 1989 года, в прошлом для человека таится какая-то часть личной правды, позволяющая понять себя сегодняшнего. Как «каждое детство — некая подвижная правда, и достоверность ее нельзя исключить...» [Юревич, 46; 73], так и любое воспоминание, несмотря на всю свою недостоверность, все же правдиво и реально, более того, оно способно влиять на реальность дня се-

годняшнего. Это путешествие археолога, который, открывая богатство прошлого, обнаруживает, что некоторые частички его личности восходят к некогда встреченным людям, пережитому опыту, вещам. Всему прошедшему. Ностальгия может оказаться и инструментом синтеза собственной биографии через биографии чужие, в том числе чужого пространства.

После 1989 года польская проза наиболее активно и эмоционально обращается не к настоящему, а к прошлому, осмысление которого становится необыкновенно важным элементом духовной жизни в конкретной ситуации исторического перелома. Важной частью перемен в сознании пережившего его человека оказывается переоценка недавнего прошлого, расчет с пережитым злом и просто выработка языка для тех областей памяти, которые ранее были его лишены.

<sup>188</sup> R. K. Przybylski. Polska małych ojczyzn. // R. K. Przybylski. Wszystko inne. Poznań, 1994.

<sup>189</sup> A. Jurewicz. Każdy ma swoją prawdę. // Gazeta Wyborcza, 1998, N1. Цит. по: P. Czapliński. Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych. Kraków, 2001. S. 108.

<sup>190</sup> J. Jarzębski. Exodus (ewolucja obrazu Kresów po wojnie). // W Polsce czyli wszędzie. Warszawa, 1992. S. 146–147.

<sup>191</sup> P. Czapliński. Wzniosłe tęsknoty. Op. cit. S. 109.

<sup>192</sup> P. Huelle. Nigdy nie jechałem do Lwowa. // Tytuł, 1992, № 2.

<sup>193</sup> A. Jurewicz. Życie i liryka. Gdańsk, 1998. S. 26–27.

<sup>194</sup> P. Czapliński. Wzniosłe tęsknoty. Op. cit. S. 115.

<sup>195</sup> L. Szaruga. Dochodzenie do siebie. Wybrane wątki literatury po roku 1989. Sejny, 1997. S. 89.

<sup>196</sup> K. Brakoniecki. Nowa poezja Warmii i Mazur. // Borussia, 1995, № 11.

<sup>197</sup> M. Czermińska. Autobiograficzny trójkąt. Świadcstwo, wyznanie i wyzwanie. Kraków, 2000. S. 140.

<sup>198</sup> A. Zawada. Brestaw. Eseje o miejscach. Wrocław, 1995. S. 53.

<sup>199</sup> St. Chwin. Niebezpieczne zajęcie. // Salon literacki. Op. cit. Warszawa, 2000. S. 147.

<sup>200</sup> A. Turczyński. Spalone ogrody rozkoszy. Warszawa, 1998. S. 129.

<sup>201</sup> St. Chwin. Niebezpieczne zajęcie. Op. cit. S. 145.

<sup>202</sup> P. Czapliński. Wzniosłe tęsknoty. Op. cit. S. 160.



<sup>203</sup> *M. Zaleski. Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej. Warszawa, 1996. S. 133.*

<sup>204</sup> *P. Czapliński. Ruchome marginesy. Op. cit. S. 111.*

<sup>205</sup> *Ibid. S. 17.*

<sup>206</sup> *См. И. Е. Адельгейм. Польская проза межвоенного двадцатилетия: между Западом и Россией. Феномен психологического языка. М., 2000.*

<sup>207</sup> *P. Czapliński. Wzniosłe tęsknoty. Op. cit. S. 24.*

<sup>208</sup> *Ibid. S. 176.*

<sup>209</sup> *M. Zaleski. Formy pamięci. Op. cit. S. 68.*

<sup>210</sup> *P. Барт. Camera lucida. Комментарий к фотографии. М., 1997. С. 35–36.*

<sup>211</sup> *Цит. по: М. Рыклин. Роман с фотографией. // Р. Барт. Camera lucida. Цит. изд. С. 183.*

<sup>212</sup> *P. Барт. Camera lucida. Цит. изд. С. 86.*

<sup>213</sup> *Там же. С. 128, 130.*

<sup>214</sup> *Там же. С. 145.*

<sup>215</sup> *A. Jurewicz. Życie i liryka. Op. cit. S. 14.*

## *Между сном и явью: оптика сновидения*

---

«Ничто не объединяет нас больше, чем сны. Всем нам подобным хаотическим образом снятся одни и те же вещи. Эти сны — одновременно наша собственность и собственность всех других людей. Поэтому у снов нет авторов, поэтому мы так охотно размещаем их в интернете на разных языках и подписываем только инициалами, именем, каким-нибудь значком. Это единственная вещь на свете, на которую не распространяется право собственности» [107; 88], — говорит повествовательница «Дома дневного, дома ночного» О. Токарчук. Сны снятся каждому человеку, однако сны сапожника, как известно, никогда не снятся поэту, и наоборот. Сон индивидуален. Он включает в себя некоторую совокупность событий, связанных между собой специфической логикой. Фрейд назвал его царским путем к бессознательному, а Ф. Перлз — к интеграции личности. К. Стьюарт считал, что не получивший объяснения сон есть «нераспечатанное письмо от Бога»<sup>216</sup>. С древнейших времен люди интересовались снами и считали их значимыми, но научные данные о сновидениях были получены лишь во второй половине XX века.

Сон — прежде всего действие, разворачивающееся в пространстве, причем пространстве артикулированном. «В пространстве, которое мы называем “сновидением”, мы попадаем — как ни парадоксально — сразу же после пробуждения, ведь во сне мы считаем, что бодрствуем, что все происходит наяву. Лишь проснувшись, мы говорим, что видели сон, и рассказываем его содержание. Однако содержание сна и само сновидение — это не одно и то же, сновидение как таковое — это субстанция, сотканная из времени и пространства, в которую мы погружаемся»<sup>217</sup>.

Рассказать сон — это всегда рассказать нечто вроде новеллы. Чужой сон вообще оказывается доступен лишь в форме рассказа о нем. Да и свой собственный становится явен именно будучи рассказан. Таким образом, сновидение не только индивидуально, но и закрыто от проникновения чужого взгляда.

Это своего рода «язык для одного», отсюда — его малая коммуникативность: пересказать сон так же трудно, как музыкальное произведение: «Это краткое описание не передает истинного кошмара моего сна. Сон так трудно рассказать» [Болецкая, 9; 48]; «если ему что-то и снилось, то рассказать об этом было невозможно. Ему не хватало слов» [Токарчук, 108; 202]. Подобная непересказуемость сна делает всякое запоминание его «трансформацией, лишь приблизительно выражающей его сущность»<sup>218</sup>.

«В целом употребляемое нами выражение “Мне снился сон” означает, что повествование о событиях сна должно быть понято в особом смысле, а именно: неуместно требовать основания для составляющих его утверждений. Можно сказать, мы принимаем это повествование без доказательств не потому, что предполагаем заранее, что они истинны, а потому, что понятие истины, которое приемлемо здесь, не нуждается в доказательствах. В этом отношении рассказывание сна подобно представлению чего-нибудь (“Ты мама-тигр, а я детеныш-тигр”). <...> Человек рассказывает сон под влиянием впечатления — как если бы он правдиво припоминал события, свидетелем которых оказался. Без сомнения, рассказывание сна — очень странный феномен»<sup>219</sup>, — замечает Н. Малкольм.

Сегодня сон принято считать состоянием сознания, а следовательно, он может быть отнесен к сфере события только будучи рассказанным. Но зато в этом случае «сновидение приобретает семиотический дискретный статус и может в таком качестве влиять на события и само становиться событием. По сути дела, говорить философски о сновидении *per se* вообще нельзя, можно говорить лишь о свидетельстве о сновидении. Как показал Н. Малкольм, понятие сновидения производно не от самих сновидений, а от рассказов о сновидениях»<sup>220</sup>.

Важно и то, что, рассказывая сон, человек пользуется тем же языком, который употребляет при описании обычного восприятия действительности. «“Часы, которые ты носил в моем сне, были такого же красного цвета” (показывая на лоскут одежды). “Как мы можем делать такие сравнения, — воскликнет кто-то, — если мы не отдавали себе отчет в своем сне в чем бы то ни было, например в том, что часы были точно такого же цвета? Ясно, что мы пользуемся одними и теми же словами, потому что переживаем во сне явления, качественно сходные с явлениями, переживаемыми нами, когда мы бодрствуем”»<sup>221</sup>

Пространство сновидений в молодой польской прозе 1990-х — пространство не «изображенное», а «рассказанное». И это принципиально отличает ее от предшествующего опыта польской литературы. Снов здесь сравнительно немного, они достаточно стереотипны, а повествователь словно бы сознает отработанность этого (психологического и литературного) мотива.

Яркий пример тому — комментарии к снам героя или повествователя. Он словно бы устал от ставших достоянием массового сознания научных и псевдонаучных интерпретаций сновидений. Повествователь «Терминала» М. Беньчика позволяет себе рассказывать о своих снах, несмотря на их «банальность» («В ту ночь мне снился прилив. Шум все усиливался, пока не обернулся жутким штормом. Огромные волны бились о стеклянные стены зданий Города. Я видел, как они приближаются и ударяют со всей силы, обдавая стекла брызгами пены. Я находился словно бы в прозрачном шаре, со всех сторон окруженном вспененной водой»; «мне снился музейный зал; с достоинством и чуть опасливо ступая по скользкому, как лед, полу, я заметил в глубине зала, среди городских пейзажей и портретов, ее; она серьезно глядела на меня. В руке у нее был раскрытый голубой зонтик, и она, едва наклонив голову, слегка им помахивала. Я стоял замороженный, не в силах шевельнуться»), лишь потому, что устанавливает ироническую дистанцию: «Награждаю тебя, мой сегодняшний сон, частной Нобелевской премией за блестящую интерпретацию и ощущение реальности»; «Но не стоит бежать за психоучебником» [5; 74, 119]. В рассказе О. Токарчук «Профессор Эндрю в Варшаве» (сборник «Игра на разных барабанах») подобную ироническую дистанцию устанавливает повествователь по отношению к герою, который «удовлетворенно припомнил свой сон в ночь перед отъездом — а сны в его психологической школе считались лакмусовой бумажкой реальности. Так вот, ему снилась ворона, он в этом сне играл с большой черной птицей. Можно даже сказать, как он отважился себе признаться — он ласкал эту ворону, словно маленького щенка. Ворона в системе онирических значений его школы представляла перемены, нечто новое, положительное: поэтому он попросил стюардессу принести еще один коктейль» [108; 217–218]. Герой «Золотого пеликана» Ст. Хвина в самом начале своего душевного кризиса посещает психотерапевта, который подробно и, как кажется Якубу, удивительно банально объясняет, что означают его

сны и в чем заключается механизм пережитой им детской травмы: «В снах Якуба говорит подсознательный страх сына перед матерью <...> В снах Якуба <...> раненая оскорбленная Анима жаждет сурово обвинить его <...> Нож в руке Якуба <...> безусловно, символизирует суицидальные стремления» и т.д. Выйдя от врача, герой испытывает странное чувство, будто его «обокрали» [15; 65–67].

Герои стремятся прежде всего не прочитать и разгадать отдельный сон (за исключением «Любимого Франца» и отчасти «Э. Э.», где именно такая трактовка сна оказывается знаком эпохи), а распознать смысл «иной», сновидческой действительности, неведомым образом объединяющей человечество, собрать этот завораживающий «пазл»: «Если каждое утро, регулярно и внимательно читать десятки и даже сотни чужих снов, легко заметить, что между ними всегда есть какое-то сходство. <...> Каждое утро можно было бы нанизывать эти сны на нитку, словно четки, и в результате получилось бы нечто осмысленное, неповторимые бусы, самодостаточные, прекрасные, полные»; «Может, и есть такие спецы, которые знают, что означает каждый из них [снов] в отдельности, но никто не знает, что значат они все вместе»; «Если бы кто-нибудь сумел это исследовать, проанализировать сновидческие фигуры, образы, эмоции, выделить основные мотивы, использовать волшебный клей всевозможных корреляционных программ <...> возможно, в этом обнаружился бы некий смысл <...>» [Токарчук, 107; 28, 88, 29].

Рассказанные в молодой польской прозе 1990-х сны — это в основном эпизоды, имеющие начало и конец, отчуждаемые от дневной реальности — ее времени, логики, но глубинно связанные с ней, сознательно реконструированный и дистанцированный от дневного переживания мир. Реальность сновидения со своим языком как бы переводится на язык реальности дневной. Это сны, вспоминаемые после пробуждения и описываемые повествователем строго последовательно.

Сны обязательно выделяются в повествовании формулой «приснился сон»: «сон, который приснился мне <...>»; «мне начинали сниться странные пугающие сны»; «вскоре появились первые сонные видения»; «в ту ночь мне приснился сон»; «в последнюю ночь мне снились беспокойные сны» [Болецкая, 9; 48, 50, 57, 107, 126, 256]; «В первую ночь мне приснился неподвижный сон. Мне снилось, что...» [Токарчук, 107; 7], «В ту

ночь Эрне приснился сон» [Токарчук, 104; 55]; «Сон приходил и уходил»; «Ночью ему приснился сон»; «заснул на заднем сиденье, и ему снилось, что <...>»; «Такой сон приснился Паркеру» [Стасюк, 94; 82, 144, 149, 196, 197] и т.д. О. Токарчук в «Доме дневном, доме ночном» даже выделяет сны в отдельные разделы: несколько раз встречаются главки «Сон», «Сны», «Сон из интернета», кроме того, полностью посвящены снам разделы «Автомобильный день», «Амос», «Два маленьких сна из интернета» и т.д.

Прозу 1990-х годов интересует не столько сам сон, сколько потребность человека, с одной стороны, рассказать о своих сновидениях, поделиться ими с другим («Пожалуй, желание рассказать собственный сон по силе не уступает чувству голода»), с другой — выслушивать рассказы о чужих сновидениях («Я часто просила Марту рассказать мне свой сон» [Токарчук, 107; 28–29]).

В эпистолярном романе А. Болецкой «Любимый Франц» о приснившемся рассказывает не только главный герой, но и почти все персонажи. Более того, они пересылают друг другу чужие сновидения (не свои сны пересказывает также героиня «Дома дневного, дома ночного» О. Токарчук: «Зато Марта рассказывала чужие сны. Я никогда не спрашивала, откуда она о них знает» [107; 29]). Один из друзей Франца коллекционирует сны: «Но ты просил меня присылать свои сны — вот тебе один»; «Поскольку ты занимаешься снами и просишь меня присылать их, посылаю тебе очередной <...> приснившийся мне на следующую ночь после того, который я описал в последнем письме» [9; 48–50]. Точно так же интересуется чужими снами повествовательница «Дома дневного, дома ночного» О. Токарчук («В прошлом году я дала объявление [в газету], что собираю сны») — однако к ее услугам уже имеется Интернет: «Я нашла сайт в Интернете, где люди записывают свои сны, задаром. Каждое утро там появляются новые фрагменты, на разных языках» [107; 27–28]. Психиатр в «Э. Э.» О. Токарчук интересуется снами профессионально, а мать главной героини этой повести «не может удержаться, чтобы не рассказать сон», хотя «знает, что дважды о приснившемся не рассказывают» [104; 108]. Сны, приснившиеся человеку, который оказался на необитаемом острове, фигурируют в рассказе-письме «Остров» (сб. «Игра на разных барабанах» О. Токарчук) и т.д.

«Во сне мы сталкиваемся со всей своей прожитой жизнью. Мы беззащитны перед нею, ибо возможность 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>222</sup>, — так трактуется психология сна современной наукой. И именно в такой функции чаще всего выступают сновидения в литературе XX века, которая ищет для этого явления, остающегося, несмотря на все научные достижения, загадкой, адекватные слова.

Среди встречающихся в польской прозе последних полутора десятилетий снов много кошмаров. Известно, что в сновидении, которое принято так называть, всегда отчетливо ощущается присутствие «смотрящего» сон. «Эффект сновидческого ужаса целиком зависим от этого присутствия и им определяется, ибо тот, кто видит страшный сон, в момент сна находится в опасности»<sup>223</sup>.

Герой «Золотого пеликана» Ст. Хвина в период душевного кризиса сперва воспринимает свои сны как «безопасную гавань», однако в конце концов проблемы реальности «продираются» и туда, превращая сновидения в кошмары. Так, Якуб видит, будто жена «спокойно прибывает к кирпичной стене ботинки с длинными шнурками <...> Итальянские, испанские, английские полуботинки начинали вышагивать по штукатурке, словно жирные блестящие тараканы. Шнурки вздымались, словно ядовитые усики насекомых. Свадебные лодочки из белоснежной кожи отрывались от бетонной поверхности и стремительно вцеплялись ему в горло» [15; 206]. Оказавшегося на необитаемом острове героя рассказа О. Токарчук «Остров» кошмар вконец лишает покоя: «сон <...> привел меня в ужас: <...> после отлива на берегу остались человеческие тела. Пляж был устлан ими, они лежали рядами, словно кто-то сушил рыбу. Все обнаженные, истощенные, пепельно-серые. С тех пор, подходя к морю, я боялся их увидеть, боялся, что море рано или поздно выбросит моих попутчиков» [108; 81]. «Плохие сны» [66; 78] видит герой «Польско-русской войны под красно-белыми знаменами» Д. Масловской. Кошмар предшествует авиакатастрофе в «Finimondo» П. Семёна. В «Тадеке» Ю. Зелёнки и «Небесном зверинце» И. Филипак немало тяжелых снов, связанных с эмигрантским опытом: «Бедняжке каждую ночь снится отдел выдачи загранпаспортов» [Зелёнка, 126; 59], «сны эмигранта, в темных полутонах, щелкающие капканами» [Филипак, 21; 53] и др.

За свою жизнь человек проходит множество циклов трансформации, он не раз вынужден приспосабливаться к новым ролям и новым обязанностям. Старые привычки и взгляды, а также прежние системы оценки отбрасываются, иногда с досадой, с переживанием потери опоры и реже — с радостью. В такие переломные моменты часто появляются сны о рождении и смерти: «В этот момент я осознал ужасную правду — я умер. Обратной дороги не было» [Токарчук, 107; 109]; «Я была смертью» [Токарчук, 104; 109] и пр.

Описываются кошмары, которые мучают человека всю жизнь: один из персонажей «Тадека» вспоминает детский сон: «арктический пейзаж <...> гнетущее ощущение одиночества. Вдруг вдалеке я замечаю какое-то движение: вижу белого медведя, который медленно, но неуклонно движется ко мне <...>». Во взрослом состоянии этот сон, «когда-то исполненный страха и одиночества», «превращается в сюрреалистический кошмар» [126; 192, 196].

Кошмары в польской прозе антиинициации 1990-х годов выполняют роль знаков той или иной степени инфантильности героя (см. главу «Между детством и зрелостью. Феномен инициации»). Так, в «Кукольной клинике» М. Холендер — это рассказываемый главной героиней — пациенткой психиатрической больницы — сон, который якобы снится медсестре и недвусмысленно символизирует ее болезненную неспособность повзрослеть. Кошмары сняты и героям «Любимого Франца» А. Болецкой — прежде всего главному герою, за которым просматривается Кафка. Здесь используется достаточно стандартный сновидческий «реквизит»: стереотипная символика снов, на которую потом опирается их толкование. Это мост, пропасть, вершина, глубокий колодец, пенящийся поток, внушающие ощущение бесконечности, невозможности преодоления препятствия, наполняющего героя все нарастающим ужасом: «С этим грузом я преодолеваю бесконечный подъем. Чувствую, что силы мои на исходе, но холм, довольно пологий, превращается в отвесную стену, с обеих сторон стиснутую скалами, так что я оказываюсь в каменном ущелье»; «Я снова оказался в том же месте <...> — на большом плато, обрывавшемся пропастью»; «Попытившись, я оказался на краю пропасти, споткнулся и упал»; «я протискивался по узкому каналу и застревал по дороге, не в состоянии двинуться ни назад, ни вперед. Порой меня преследовали чудовища, а я, убегая, падал в глубокую яму, из



которой не мог выбраться»; «Я подошел поближе и посмотрел вниз. <...> Пропасть казалась бездонной»; «Всю ночь я боролся с демонами»; «Я чувствовал все нараставший ужас»; «Перед нами вырисовывались очертания эшафота» [9; 48, 50–51, 57–58, 107–109].

Во сне человек сталкивается не только с событиями «текущими» или относительно недавними, но и с весьма далеким прошлым: «Сны воспроизводят события минувшего, когда они его разжевывают, перерабатывают в образы, просеивают сквозь смысловые сита» [Токарчук, 107; 88]; «Ни одно засыпание не похоже на другое. Конфигурации обрывочных воспоминаний неповторимы, потому что каждый день меняет тело. Оно помнит не только то, что случилось снаружи, но и то, что образовалось внутри: мечты, воображения, фантазии и видения» [Токарчук, 104; 116]. «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>224</sup>.

Действительно, только во сне человек обладает всем объемом памяти, о котором его сознание, казалось бы, даже не подозревало. Извлекая из сна эту в той или иной степени «закодированную» информацию, он облакает ее в языковую форму, позволяющую отрефлексировать «увиденное» и даже передать этот опыт другому (в данном случае этим «другим», в конечном счете, оказывается читатель). И здесь имеет значение, насколько «открыт» или «закрыт» для него «материал» сна героя — реальность личности и судьбы, трансформируемая в сновидении.

Так, например, в «Тадеке» Ю. Зелёнки используется достаточно традиционная литературная игра с читателем: сперва дается сон, и лишь спустя некоторое время — позволяющий его интерпретировать реальный материал. В результате сон героини («Мне приснился птенец. Точно такой, какого я нашла много лет назад под березой, когда гуляла с мамой <...> На следующий день, его уже там не было. <...> Знаешь, что было самым странным в сегодняшнем сне? <...> Что птенчика мне принес господин Липшиц. В той самой чашке с цветочком, в которую он всегда наливал мне чай» [126; 64]) получает фрейдистскую

интерпретацию: как выясняется со временем, она беременна от старика, за которым якобы ухаживала после отъезда из Польши. Тот же старик также снится девушке со старым больным псом: «Во сне она видела их где-то внизу, медленно бредущих по заснеженной равнине. Она громко звала их, но они совершенно не обращали на нее внимания и все шагали, пока не превратились в две крохотные точки, а затем и вовсе исчезли за горизонтом». Это отражение жалости Эли к умирающей собаке и старику, которого она также (как выясняется позже, ошибочно) считает смертельно больным. Сны главного героя «Тадека» выявляют его страх перед дядей: «Однако реальность периодически напоминала о себе. Через несколько дней <...> мне приснился дядя. Я увидел его таким, каким видел много лет тому назад, когда впервые проводил каникулы в Мельниках: он сидел на веранде, у белого фортепиано и, весело насвистывая, свеживал зайца. Так же, как тогда, я почувствовал отвратительный запах содранной шкуры и проснулся в холодном поту»; гроза и гром, снящиеся Тадеку перед тем, как он узнает о неожиданном бегстве кузена с дочкой хозяйки пансиона, причем во сне оказывается, что в беседке, где герои сна хотят спрятаться, забаррикадировался дядя, в чьих руках судьба юноши [126; 204, 128, 244].

Читатель же «Золотого пеликана» Ст. Хвина сразу понимает, почему герою порой «снился перо марки «пеликан» — дорогой ручкой, давшей название книге, была (возможно) выставлена несправедливая оценка, приведшая (возможно) к самоубийству девушки. Сны о «пеликане» откровенно символические — «Он брал его [перо] в руку, открывал, проверял на свет золотое перышко, принимался что-то писать, и вдруг ручка начинала самостоятельно двигаться по бумаге. Он больше не имел над ней власти. Перо выписывало, что хотело. Какие-то цифры, имена, забавные стишки. Якуб тыкал им в белое тело листа, по которому разливались красные чернильные пятна. <...> Мокрые иероглифы на белой бумаге сна. После чего цифры, словно насавшиеся крови насекомые, начинали пожирать бумагу»). Точно так же упоминавшийся кошмар с прибитой к стене обувью и вцепляющимися герою в горло свадебными лодочками отсылает к уже известной читателю сцене расставания с женой: «В стены она повбивала десятки гвоздей, на которых развесила все его ботинки и туфли. <...> Самый таинственный знак был оставлен посреди пустой комнаты. Войдя, он прямо перед собой увидел

освещенную ярким солнцем пару белых лодочек на шпильках, в них она шла когда-то под венец» [15; 160, 141–142]. Постмодернистски-морализаторский кошмар из главы «Кое-кто возвращается к Якубу во сне» отсылает к переживаемому героем моральному кризису, его гипертрофированному чувству ответственности за зло окружающего мира.

Причины «плохих снов» героя Д. Масловской, связанных с подружкой, ребенком и т. д., для читателя также прозрачны — о событиях и переживаниях, породивших кошмары, ему сообщается в самом начале книги.

Сны в «Острове» О. Токарчук так или иначе — прозрачная для читателя проекция положения, в котором оказался герой. Юной героине в «Э. Э.» О. Токарчук «подводный» сон снится сразу после прогулки, во время которой она видела на замерзшей реке конькобежцев и лыжников.

В «Любимом Франце» «материал» рассказанного сна в той или иной степени отсылает к известной читателю личности Кафки — именно на это узнавание рассчитан эффект. В целом, как уже говорилось, сны в «Любимом Франце» (как и в «Золотом пеликане» Хвина) чрезмерно схематичны и подчеркнута символичны. Франца преследуют навязчивые видения двойников: «Мне велят взвалить кого-то на спину и нести. <...> я сбрасываю кошмарную тяжесть мертвого товарища <...> склоняюсь над ним. Разглядываю. Да это же я сам!»; «Из моего рта начинает появляться кто-то новый; сперва голова, затем шея, плечи <...> Теперь нас было двое — одинаковых. Я совершенно спокойно воспринял тот факт, что у меня есть двойник. <...> мы вдруг кинулись друг на друга, сцепившись не на жизнь, а на смерть. <...> Открыв глаза, я увидел перед собой уже не одного двойника, а нескольких новых, похожих друг на друга как две капли воды, все они приближались ко мне, готовые к драке. <...> Хотя вокруг было много меня, я все же знал, что один и одинок»; «мои сны, в которых братья-близнецы, мрачные двойники множились, а увидев друг друга, начинали драться». Кошмары оказываются выражением эдипова комплекса: «Рядом я вижу своего отца, который взбирается вверх чуть ли не пританцовывая, едва касаясь земли кончиками пальцев, и вот он уже на самой вершине, а я даже не в силах приподнять голову, чтобы взглянуть на него, потому что груз придавливает меня к земле»; «Я вошел в мрачную комнату и в глубине увидел отца, помолодевшего, выпрямив-

шегоса, каким он был во времена моего отрочества <...> Лицо отца было грозным, и я задрожал от страха, предвидя упреки, а может, и нечто похуже, гнев, мощный, едва ли не божественный. Да, это был Отец, какого я знал — справедливый и безжалостный» [9; 48, 50–51, 178–179]; Францу, наконец, часто снится, что он лежит дома, на обеденном столе и близкие собираются его съесть.

«Золотой пеликан» Ст. Хвина заканчивается переходящим в сон вечный видением главного героя, — также перегруженным символами и параллелями: Якубу дан «знак», душа его покидает тело, дабы предстать перед Судьей «в серебряных доспехах» [15; 271].

Таким образом, даже в самых невообразимых и причудливых снах, изображаемых молодой польской прозой 1990-х, как правило, довольно легко прочитывается их реальная основа или же они сопровождаются рефлексией повествователя (или героя). Зачастую очень легко напрашивается фрейдистская интерпретация снов, что особенно характерно для прозы инициации — «Любимого Франца» А. Болецкой, «Э. Э» О. Токарчук. Это обычная реалья времени — культурный словарь современного человека включает знакомство с психоаналитической литературой, кинематографом, разработавшим визуальные метафоры сновидений, живописью и ее экспериментами. Знание — и переживание — истории и реальной жизни для них совершенно естественным образом воплощается в художественном языке, включающем в себя подобные деформации.

Вот почему герой не удивляется снам, как правило, не слишком их пугается, повествователь же описывает их отстраненно и спокойно комментирует: «Я видел все это сверху, но одновременно и снизу. <...> Странная армия. <...> Может, я был ангелом. Я возносился над ними, словно дух. Не чувствовал ни холода, ни тепла. Как бывает во сне. А может, не Паулюс и не Тито, а русские в 1914 году <...> и в самом деле шли по этим долинам <...> В конце концов, не мог же их образ исчезнуть бесследно. Быть может, он вернулся спустя много лет, отразившись от какой-нибудь звезды, туманности, галактики <...> и опустился под мои веки. Ничего удивительного. И не такое случается увидеть» [Стасюк, 89; 109].

Персонажи «Любимого Франца» вместе размышляют над происхождением снов, обсуждают их, делятся интерпретациями (сну, как известно, «необходим истолкователь — будь то

современный психолог или языческий жрец»<sup>225</sup>). «Разве смысл этого сна не кажется тебе столь же ясным, как то, что я — человек, окончательно потерянный для мира? <...> видение <...>, смысл которого для меня самого не ясен, хотя подозреваю, что именно эти исполненные страсти образы выражают глубокую правду моей жизни»; «Красивый сон, правда? Все же трудно жить с грозным образом карающего отца. Поэтому во сне Франц разделит этот образ на светлую, добрую половину (Фелиция) и темную, суровую (отец)»; «Еще во сне я осознаю, что любить другого — это значит найти в другом то, что в нас самих есть хорошего»; «Я понял это, когда Франц прислал мне запись одного из снов» [9; 52, 179, 126, 178] и т.д.

Сны, рассказанные Гретой [Блох], обязательно сопровождаются ее комментарием и выглядят поэтому более рационально. «На первый взгляд, неподвижные, лишённые сюжета образы этого сна направляли меня в глубину событий <...> Фигуры, лица, глаза этих двух мужчин, которыми была я сама, сближались, переплетались, ни на мгновение, однако, не сливаясь воедино. Это сближение и отдаление беспокоило меня и успокаивало одновременно. Я покидала свой сон спокойно, словно выныривала из теплой воды, и когда, уже совсем проснувшись, лежала в постели, почувствовала в себе пульсирующий свет. Чем он был? Символом любви, реализацией, единством?»; «Ночью в моих снах появлялись неизменные образы, в которых все повторялось так же, хотя и немного иначе, чем в реальности. <...> В этих снах я была одновременно жертвой, преследователем и наблюдателем <...>». Франц же, напротив, просит друга не интерпретировать его сны: «Я восхищаюсь твоим искусством интерпретации, но все же прошу — не толкуй снов, ибо только оставляя их необъясненными, ты, возможно, уверенно приближаешься к их истинному значению» [9; 127, 174, 50]. Действительно, хорошо известно, что Кафка абсолютно не интересовался скрытыми смыслами сновидений, тайным планом «действительных» мыслей и значений их порождающих. Поэтому «вместо психоаналитической дешифровки следует нарастание подробностей»<sup>226</sup>.

Понимание и интерпретация снов — не просто «знание о сновидении», а практическое определение их природы, и это важное «условие» поэтики молодой польской прозы. «Когда сны, как, например, в павловской концепции сновидения, — пишет современный российский исследователь, — объявляют-

ся бессистемной остаточной деятельностью заторможенных клеток головного мозга и человек принимает эту версию, то он не обращает на свои сновидения ровно никакого внимания и поэтому они не влияют на его жизнь. В том же случае, если сновидение понимается как вещее свидетельство или особая сторона жизни личности, человек не только внимателен к своим сновидениям и пытается их прочесть, но и реально меняет свое поведение»<sup>227</sup>. Подобные ситуации (сон, управляющий судьбой) встречаются в романе Ю. Зелёнки: это ироническое объяснение причин отъезда одного из персонажей («он уехал из страны исключительно из-за очередного пророческого сна супруги») и «откровение» другого, который, услышав однажды, что в Канаде есть поселок, который каждую осень навещают стаи изголодавшихся белых медведей, вдруг ясно «понял, что любой ценой должен туда добраться»: «Я понял, что тот повторявшийся сон был светом маяка, указывавшим мне мой путь, мое предназначение. Понятия не имею, в чем оно заключается, но знаю, что найду его там, на берегу Гудзона» [126; 68, 199]. В главе «Амос» из «Дома дневного, дома ночного» О. Токарчук повествовательница рассказывает трагикомическую историю женщины, которая, поверив повторявшемуся сну (мужской голос, признающийся ей в любви), отправилась на поиски этого человека.

На самом деле, науке известно, что подобные повторяющиеся сны направлены на то, чтобы донести до сознания человека некое важное «сообщение». Эти сновидения чаще всего и запоминаются, так как их содержание или крайне причудливо, или потрясает эмоционально — именно это происходит с упоминавшимися героями «Тадека» и «Амоса». Прежде всего люди запоминают повторяющиеся кошмары, потому что в кульминационный момент такого сновидения человек выходит из состояния сна (включение сознания). Иногда такие повторяющиеся кошмары преследуют человека всю жизнь, иногда по истечении нескольких лет они пропадают, обычно после момента восприятия и осознания того «важного послания» психики, ради которого она его и тревожила. В отличие от героев Ю. Зелёнки и О. Токарчук, о которых шла речь, в романе Х. Ковалевской «Этим летом в Завротье» мать героини, обладавшую талантом, но лишенную всякого желания делать музыкальную карьеру, всю жизнь преследует вполне «прозрачный» для читателя по смыслу кошмар: «ей снилось, будто она находится внутри

рояля и не может оттуда выбраться. Она даже пошевелиться не в состоянии, потому что каждый жест вызывает невыносимый грохот. Звуки начинают кружить в ней вместо крови, пульсировать в голове, сливаясь в жуткую музыку, разрывающую ее на куски. Она просыпалась от собственного крика <...> Подумать только <...> тридцать семь лет — и все тот же, переживаемый с прежней силой детский кошмар» [51; 29–30].

Науке сегодня хорошо известно, что именно сон обеспечивает необходимое психическое равновесие человека, давая возможность реализовать невозможное. «Если <...> желание нереалистично, <...> 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>228</sup>. «Единственные хорошие сны, какие мне снились — это были сны о еде. Я ел во сне и, возможно, поэтому не умер от голода» [108; 83], — предполагает герой-повествователь «Острова» О. Токарчук. Отсюда — двойственность отношения к «плохому» сну у героини А. Болецкой: «Я боялась этого сна и призвала его» [9; 174].

Молодая проза обращается и к пограничным состояниям — о которых сегодня также наслышаны все, — 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 осуществления обоих типов желаний. «На самом деле я уже раньше очнулся и переживал этот сон скорее как видение, нежели сновидение. Я хочу сказать, что реальность образов была уже собственно на грани яви» [Болецкая, 9; 52]; «Порой только, вставая с постели, он чувствовал головокружение, примерно такое, как бывает после кокаина. В жилах пенился цветной коктейль сна, пузырящаяся «фанта» бессознательного,

«спуманте» ленивых фантазий» [Хвин, 15; 163]; «Я заснул, взглядываясь в красный жар, полный подвижных ландшафтов. Но этот сон был хрупок, словно огненные пейзажи. Я слышал все. Где-то у меня в ногах устраивался на ночлег Костек. <...> Это, собственно, был не сон, хотя мне снилась всякая всячина, короткие быстрые фильмы, из которых я вырывался, удивляясь, что это неправда, что огонь по-прежнему трещит, а я вовсе не бегу по пояс в снегу <...>» [Стасюк, 89; 108]; «если, проснувшись, молчать, сновидения незаметно заполняют и утро, а порой усиливаются так, что доживают до вечера. Они обретают мощь обычно во мраке, после захода солнца. Тогда, ложась спать, собственно, уже не засыпаешь, потому что и так спишь все время — просто отдыхаешь, закрыв глаза. В этом состоянии можно увидеть вещи, которые в обычной жизни вызвали бы беспокойство, выбили из равновесия»; «Карла утверждала также, что никогда нельзя быть уверенным, где сон, а где — видение» [Токарчук, 108; 83–84, 335]; «около полудня границы между явью и сном стирались <...> ей нередко приходилось задумываться, где она сейчас и что происходит на самом деле» [Токарчук, 104; 56]; «Он пытался задержать видения, отмотать их обратно, словно фильм, но <...> они все рвались и заканчивались, и он погружался в звучащую темноту. Кто-то присел рядом» [Стасюк, 94; 145].

Механизм известного психиатрии феномена подчинения психики возрастающей психической силе нереализованного желания лежит, как известно, в основе многих поступков человека. В результате именно его включения — наряду с обычной деятельностью — психика реализует и блокированные желания и даже «оправдывает» их перед сознанием, выполняя защитную функцию. Другими словами, психика вынуждена превращать продукты своей бессознательной деятельности в реальные события. Необходимое условие этого — придание появляющимся в ней (в результате бессознательной деятельности) структурам смысла внешней реальности. «В сноподобном состоянии психика обладает способностью одновременно реализовать блокированные желания и воспринимать их как реальные события»<sup>229</sup>, — пишет об этом современный психолог В. Розин. Именно это и вытаскивает «на поверхность», в поле сознания молодая проза. Она вооружает читателя психологическим языком, с помощью которого он способен «накрыть словом» собственное переживание. Так, напри-



мер, использованы сны в романе А. Болецкой «Любимый Франц». Однако сны Франца — уж слишком очевидная параллель его будущих рассказов и романов (несколько раз явно возникает «Превращение», есть также мотив Йозефа К. из «Процесса»), пространство которых сходно с пространством сна («самый сонный писатель»<sup>230</sup>, — по меткому определению Т. Толстой).

\* \* \*

Литература, как это хорошо сегодня известно, на разных этапах с особым вниманием относилась к изучению сновидения — оно цитировалось, по его подобию выстраивался текст, оно становилось главной точкой развития сюжета. В прозе Кафки, «под звездой» которого в значительной степени формировалось восприятие читателя второй половины XX века, реальность сна, нередко неимоверно усложняющая смысловое пространство текста, обычно вписана в поэтику. Материальное и метафизическое, реальность и воображение, сон и явь в ней неразделимы. Предмет никогда не оказывается тем, чем кажется на первый взгляд, он обязательно содержит не поддающееся определению второе, третье «дно».

Художественная рефлексия над сновидением, развивавшаяся в XX веке, разработала средства создания для читателя и зрителя иллюзии присутствия сновидений в реальности. В польской прозе 1990-х, как было показано, такая мотивация — стремление максимально точно «изобразить» пространство сна и сноподобных состояний — словно бы отсутствует.

Важно не то, насколько в тот или иной момент развития науки и художественного языка совпадают — или, наоборот, не совпадают — направления европейской психологии с теми или иными произведениями польской литературы (а некоторые из них действительно прочитываются как своего рода иллюстрации к научным открытиям, тем самым «демократизируя» их, вводя в житейскую практику и обыденное мышление их элементы; интересны здесь и случаи опережения литературой науки), а заданный прозой возможный уровень эстетического переживания знания человека о себе. Молодая проза 1990-х выполняет именно эту задачу. И, возможно, демонстрирует еще и то, что изображение сна как такового, вплетение его в сюжет и текст, очевидно, и в самом деле — отработанный литературой прием, так как постмодернизм, работая со сновидческим прост-

ранством, и так дает возможность изобразить двойственность реальности — или ее ирреальность — как единственную данную человеку действительность.

<sup>216</sup> Д. Рейнуотер. Это в Ваших силах. М., 1992. С. 122.

<sup>217</sup> Р. Боснак. В мире сновидений. М., 1991.

<sup>218</sup> Ю. Лотман. Культура и взрыв. Цит. изд. С. 225–226.

<sup>219</sup> Н. Малкольм. Состояние сна. М., 1993. С. 34.

<sup>220</sup> В. П. Руднев. Сновидение и событие. // Сон — семиотическое окно. XXVI Випперовские чтения. М., 1993. С. 12–13.

<sup>221</sup> Н. Малкольм. Состояние сна. Цит. изд. С. 45.

<sup>222</sup> Л. В. Карасев. Метафизика сна. // Сон — семиотическое окно. Цит. изд. С. 139.

<sup>223</sup> В. А. Подорога. Ф. Кафка. Конструкция сновидения. // Сон — семиотическое окно. Цит. изд. С. 119.

<sup>224</sup> Л. В. Карасев. Метафизика сна. Цит. изд. С. 139.

<sup>225</sup> Ю. М. Лотман. Культура и взрыв. Цит. изд. С. 225.

<sup>226</sup> В. А. Подорога. Ф. Кафка. Конструкция сновидения. Цит. изд. С. 119.

<sup>227</sup> В. М. Розин. Природа сновидений и переживания произведений искусства: опыт гуманитарного и социально-психологического объяснения. // Сон — семиотическое окно. Цит. изд. С. 28.

<sup>228</sup> Там же. С. 24.

<sup>229</sup> Там же. С. 25.

<sup>230</sup> Т. Толстая. Зверотур. // Иностранная литература, 2003, № 12. С. 158.

## *Между утопией и антиутопией*

---

**М**олодая польская проза после 1989 года не только по-новому осмысляет пространство — свое, чужое (эмиграции), отобранное и «доставшееся взамен» («родину предков» и новую, «приобретенную» родину) и пр. Она также выстраивает своего рода фиктивную географию, осваивая территории вымышленные. Потребность ее в этом заставляет вспомнить прозу Б. Шульца («Коричные лавки», 1934, «Санатория под клепсидрой», 1937) и Ф. Кафки («Замок»), фантастическую урбанистику И. Кальвино («Невидимые города», которые молодая польская писательница М. Тулли, например, неслучайно называет в числе самых значимых для себя), «лабиринтологии» Х. Л. Борхеса, а также фантастику П. Войцеховского («Каменные пчелы», 1967, «Череп в черепе», 1970, «Высокие комнаты», 1970).

Произведения вымышленной географии новой польской прозы стоят, как правило, словно «на полпути» между утопией и антиутопией. Это неудивительно, поскольку книги, о которых идет речь, написаны и адресованы человеку рубежа XX–XXI веков, которому исторический опыт ушедшего столетия наглядно показал, что утопия зачастую оборачивается антиутопией, и который при этом «вкусил» возможности создания альтернативной истории с помощью компьютерных игр. Созданные молодой польской прозой пространства и в самом деле напоминают рациональные компьютерные игры, массово оживающие «сослагательное наклонение» истории, выстраивающие раз за разом города и цивилизации «от сотворения до потоп» и пр. Неслучайно герой М. Сеправского, попав вдруг из современной, осваивающей капитализм Польши обратно в ПНР, воспринимает поначалу происходящее как большой хэппенинг и не слишком удивляется. Переживший тяжелый внутренний кризис герой романа Ст. Хвина «Золотой пеликан» на закате жизни берется за создание компьютерных игр и чувствует, что «виртуальность, более реальная, чем действительность реальная», делает его «нагло-самоуверенным», «втягивает в

игру, смысл которой соблазнителен и туманен». Но главное, наслаждается ощущением, будто он «исправляет мир» [15; 260].

Это во многом и дань не вполне закончившемуся детству с его играми в выдуманные страны, где миропорядок подчиняется воле создавшего его ребенка. Своя Швамбрания, собственный, вдохновенно сочиненный миф о «совсем как будто настоящем» мире был в детстве у многих — маленький кусочек пространства вне реального времени, позволяющий укрыться от слишком сложного мира взрослых и испытать при этом счастье обладания целой вселенной. «Сколько себя помню, я хотела написать такую книгу, как эта. Создать и описать мир, который, подобно всему живому, рождается, развивается и умирает, — призналась О. Токарчук, рассказывая о своем романе «Правек и другие времена» — <...> это книга об одной точке в пространстве на протяжении восьмидесяти лет»<sup>231</sup>.

Проза Токарчук глубже всего отражает психологическое противоречие: вечную потребность человека в обретении настоящего дома и сознание, что найти такое место невозможно: «у каждого из нас два дома — один конкретный, существующий во времени и пространстве; второй — бесконечный, без адреса, без возможности быть увековеченным в архитектурных планах. И в обоих мы живем одновременно» [107; 193–194]. Интересно, что с этими словами героини «Дома дневного, дома ночного» О. Токарчук перекликается реплика писателя Г. Струмыка: «Из неуловимых происшествий, почти необъяснимых — как речь молчания, теснота собственного тела, собачьи глаза — он строит свой дом. Быть может, этот дом — единственно истинный» [100; обложка]. А. Болецкая в «Белом камне» упоминает своего рода «виртуальный» дом предков, доступный ребенку в момент прозрения: «<...> в тишине, которая нас окружает, можно порой услышать далекие голоса. <...> Однажды, когда мне было пять лет, я оказалась в доме, где был скрипучий пол из светлых сосновых досок, а в сенях стояли плетеные корзины, доверху наполненные зеленым крыжовником. Кто-то меня позвал. Я открыла дверь и оказалась в просторной кухне. На кровати сидел улыбающийся старик. Он протянул мне руку. — Я твой прадед, — сказал он. Больше я ничего не помню» [8; 7].

Идея вымышленного литературного пространства в этой прозе всегда отсылает к некоему «золотому веку» цивилизации. Так, название мифической местности Правек («Prawiek») в романе О. Токарчук переводится с польского как «былые

времена, древность» — т.е. уже само заглавие содержит аллюзию с идеей молодости человечества. По словам польского исследователя З. Зёнтека, заглавие книги «отсылает к концепции Элиаде — <...> идее мифического времени, священного времени творения, то есть рождения «нашего мира» из хаоса, причем «наш мир», естественно, может находиться только в центре вселенной»<sup>232</sup>.

«Белый камень» А. Болецкой, повествующий на самом деле о Кресах рубежа XIX–XX веков, — книга об утраченной красоте бытия, о прекрасном «правремени», о действительности, какой она якобы была, пока все в мире так не запуталось: «Люди в своей жизни руководствовались знаками, которые умели вычитывать из цвета и формы облаков <...> Они внимательно прислушивались к природе» [8; 43]. Добавим, что идея «чтения облаков» как дара, доступного лишь ребенку, упоминается и в «Доме ночном, доме дневном» О. Токарчук («Р. рассказывал, что когда был маленьким, умел читать по облакам»). Таким образом, протягивается ниточка между «золотым веком» отдельной человеческой жизни и всего человечества. Нашему современнику же остается лишь попытаться воскресить то древнее знание, обрести его заново при помощи техники: «<...> недавно он купил <...> штатив, теперь весной установит фотоаппарат на восточной террасе. Прицелится объективом в небо, в верхушки двух елей-близнецов, и оставит до осени. Каждый день по одной фотографии, даже если небо затянет сплошной серой пеленой. Р. уверен, что у нас что-нибудь да получится и что осенью на пленке обнаружится осмысленная цепочка небес. Можно будет сложить все фотографии, словно в паззле. Или наложить одно небо на другое с помощью компьютерной программы. Или собрать из всего этого одно небо. И тогда мы всё узнаем» [Токарчук, 107; 276–277]. Мифологизируемое О. Токарчук реальное пространство «Дома дневного, дома ночного» также примыкает к литературной традиции современной утопии.

Однoй из самых значимых черт этого «золотого века» человечества для повествователя оказывается понимание истинной ценности жизни как таковой: «почему это война должна быть важнее, чем хорошая игра или хорошие сапоги, или то, что кто-то идет через поле и видит, как рожь под ветром склоняется до самой земли?» [Болецкая, 8; 10]. Это сближает подобное повествование с идиллией, стремящейся уравнивать, сделать, по выражению Бахтина, «равнодостоинными» немногочисленные реаль-

ности жизни: «идиллия не знает быта. Все то, что является бытом по отношению к существенным и неповторимым биографическим и историческим событиям, здесь как раз и является самым существенным в жизни»<sup>233</sup>.

Человеческая жизнь в этих произведениях единым ритмом связана с жизнью природы: «Это, должно быть, случилось ранней весной — здесь это время начала всего» [Токарчук, 107; 10]. Явления природы и события человеческой жизни описаны единым языком: «Однажды Рута услышала жизнь грибницы. Это был подземный шелест, похожий на глухой вздох... Рута услышала, как бьется сердце грибницы <...>» [Токарчук, 105; 171]. Подобная близость человека и природы — черта, сближающая прозу Токарчук с жанром идиллии, непрменной особенностью которой было «сочетание человеческой жизни с жизнью природы, единство их ритма, общий язык для явлений природы и событий человеческой жизни»<sup>234</sup>. Неслучайно время Правека — прежде всего время женщин, которые наделены таинственным знанием, их действия организуют ритм бытия.

Здесь подчеркивается близость животного и человека. Разница между ними ощущается лишь как различие между словом и его отсутствием, памятью и забвением: первое, что утрачивает Злой Человек, — язык [Токарчук, 105; 24].

«Сны и камни» М. Тулли рассказывают о строительстве и распаде города, тщетности мечты о совершенстве. Начало этой истории также напоминает описание сотворения мира — хоть и с едва заметной иронией: «В те счастливые времена все будущие дни казались свеженькими и красиво уложенными, словно молодые листочки, еще не проклюнувшиеся из почек <...> Все казалось возможным. Мир выглядел прилично, фундаменты были глубокими, стены — толстыми, трубы — совсем новенькими»; «Сначала запасы веры и сил казались столь же неисчерпаемыми, как залежи угля»; «В невинные и радостные времена молодости мира, когда казалось, что все великое окажется еще более великим» [111; 9, 19, 35].

В «Городке с человеческим лицом» М. Сеправского иронически и пародийно осмысляются, доводятся до абсурда, с одной стороны, естественная ностальгия человека по своему собственному «золотому веку» — ощущениям детства или молодости («Я ничего не имел против возвращения тех вкусов. От запеканки я просто растаял и почувствовал себя ребенком — невинным, защищенным, предпочитающим забиться в тихий уголок.

Запахло деревянными кубиками, из которых я когда-то строил причудливые замки <...>», с другой — попытка вернуться к «золотому веку» социализма, эпохе детской наивности общества, не испорченного еще «оскалом капитализма». Гротескная (анти)утопия М. Сеправского — литературная попытка повернуть историю вспять, пусть даже в одном «отдельно взятом» городке, где в качестве панацеи от «капиталистического кризиса» («генеральная уборка после капитализма») избран метод весьма нетривиальный. Было решено возродить ПНР со всеми ее памятными реалиями — стандартной мебелировкой, отвратительными забегаловками, грязными туалетами, тридцатилетней давности матчами по телевизору и даже очередями, которые, как выясняется, являются бесценным средством коммуникации («У баб крыша съехала. Вернутся очереди — и они придут в себя. — Связи между людьми наладятся!»). «Городок, согласно воле властей и желанию преобладающего большинства жителей, избрал нетипичный путь развития. <...> Зачем нам цветные вывески и кока-кола в каждом магазине? И что за радость от кабельного телевидения и сотовых телефонов? Не говоря уже о компакт-дисках, Интернетах и банкоматах. Нищету и унижение следует лечить иначе. Мы здесь решили, что пойдем другим путем. Вернем городку его прежний вид. Устроим музей цветущего ПНР»; «То, что мы делаем — не что иное, как реконструкция памятника культуры. Восстанавливают же средневековые замки, чтобы потом устраивать в них рыцарские турниры, выставки орудий пыток». (Заметим, что на самом деле организованные в 2000 году в Варшаве выставки, перенесшие посетителей в своего рода «Городок Сеправского» в миниатюре, действительно оказались восприняты поляками с огромным энтузиазмом. На выставке «Обычные вещи» экспонировались и предметы начала века, и межвоенного двадцатилетия, однако наибольшие эмоции вызвали именно реалии ПНР — знаменитая стиральная машина «Франя», вентилятор «Зефир», граммофон «Бамбино», автомобиль «сирена». Еще большей популярностью пользовалась выставка «В сером — 1956–1970», которая, словно машина времени, переносила посетителей в социалистическую столовую, предоставляла возможность пообщаться с хамоватыми продавцами, полюбоваться убогими витринами, прогуляться по разбитому асфальту, полистать старые газеты и пр. Реальная выставка обыгрывается и в романе Сеправского: «Юнец в темных очках умилялся металлическому

чайничку, потому что, мол, недавно видал такой в Национальном музее на выставке “Обычные вещи” — варшавский сноб» [85; 61, 122, 83, 18, 69, 73, 253]].

(Анти)утопическое пространство всегда претендует на универсальность. Отсюда символические Правек и Дом у Токарчук, Город у Тулли или Городок у Сеправского.

Это вымышленное пространство являет собой самодостаточный космос. Правек — пространство мифическое, напоминающее придумываемые детьми страны или выстроенные из кубиков или песка города. Здесь, как в детской игре, есть все, что составляет реальную жизнь: несколько поколений обычных обывателей, свои «аутсайдеры», своя сумасшедшая, молодой барин, ксендз, еврей, знахарка, а также душа утопленника, Бог, ангелы, Божья мать, оберегающие Правек. В этом мире происходят все естественные жизненные процессы — рождение, взросление, смерть. Люди подчиняются обычным чувствам и инстинктам. «Правек — точка в центре Вселенной» [105, 5], но одновременно и сам он являет собой настоящую Вселенную. Подобной емкой метафорой человеческого сообщества, пространства оказываются и Стежки М. Тулли («Красное»). В ее же «Снах и камнях» возникает (не лишенная, как уже говорилось, иронии) «космогония»: пространство рождается из хаоса, города «созревают на дереве мира, заключенные в свою форму, словно яблоки». Подобно тому, как пространство Правека Токарчук и Куроменк Бolečкой представляет собой модель человеческого сообщества вообще, повествовательная «модель города» Тулли также постепенно становится моделью человеческой цивилизации, микрокосмом: «<...> когда город завязывается, когда он созревает и когда гниет, он содержит в себе одновременно все пути, всю карту мира. Это и фрагмент, и целое» [111; 6].

Однако такие универсальные вымышленные пространства авторы связывают с внеязыковой действительностью при помощи вполне реальной географической точки или исторического факта. Так, упоминание находящегося якобы неподалеку польского города Кельце придает фиктивному пространству Правека оттенок некой гипотетической реальности. Стежки из книги М. Тулли «Красное» обретают условную «прописку» благодаря исторической аллюзии: как утверждает повествователь, это место находится в самом центре шведской части разделенной Польши (наравне с также упомянутыми реальными русской, австро-венгерской и прусской «зонами»). Безымян-



ный Город в «Снах и камнях», во-первых, связан с реальной географией (упоминаются Лозанна, Антверпен, Париж, Манчестер, Палермо, Гаага, Нью-Йорк, Гонконг, Чикаго), во-вторых, безусловно, имеет и другие приметы прикрепленности к реальному времени и пространству. В истории города, чье название, как это не раз на протяжении книги подчеркивается, состоит из многочисленных «остроконечных букв “W” и “A”, и которое находится «в тех краях, где непрестанно льется темная, мутная вода», легко увидеть драматическую судьбу Варшавы, хотя это, по единодушному признанию критики, совершенно новый ее литературный портрет, ничем не напоминающий Варшаву Б. Пруса, И. Б. Зингера, Т. Конвицкого, М. Бялошевского и др. На Варшаву указывает «сердце города» — Дворец на центральной площади — с пронзающим небо шпилем, огромными зеркалами и люстрами, каменными великанами в нишах. Немало и других указаний на польскую столицу: упоминаются Центральный вокзал «в форме огромного саркофага», он же «огромный подземный переход и узел городской коммуникации», затем «Прага ободранных домов и глубоких дворов-колодцев, отделенная от города рекой, имеющей привкус ржавчины и машинного масла, а от неба звезд — крышкой дыма и облаков» [111; 50, 17, 42–43], площадь Конституции и пр. В книге Сеправского помещена карта безымянного населенного пункта, увлекшегося игрой в музей под открытым небом, а самому ему намеренно приданы черты типичного польского провинциального городка.

Эти вымышленные пространства могут быть более или менее обширными: деревенька (Правек у О. Токарчук, Куроменки в «Белом камне» А. Болецкой) или город (Стежки в «Красном», Город в «Снах и камнях» М. Тулли, Городок у М. Сеправского). Вместе с тем на протяжении повествования иные пространства способны порой растягиваться или сокращаться, оставляя читателя в неведении относительно своих «истинных» масштабов. Так, неизвестно, насколько велики Стежки М. Тулли — если в одной части книги они изображены как метрополия с большим портом, то в другой предстают провинциальной, Богом забытой дырой: «Тому, кто побывал уже повсюду и все повидал, на десерт стоит отправиться в Стежки. Просто усесться в сани и мчаться, пока не сморит сон, по равнине, пустой, как белый лист бумаги, бесконечной, как сама жизнь» [112; 5]. Правек Токарчук — это деревня с прилегающими землями, лугами, леса-

ми, территория, выделенная из мирового хаоса и упорядоченная Богом и людьми.

Пространство этого вымышленного мира, как и пространство идиллии, утопии и антиутопии, ограничено и существенно не связано с остальным миром. Чувство «отдельности» проистекает из восприятия его как значимого, постоянного горизонта собственного существования, а также самоидентификации человека с местом как «своими краями», «собственным миром», решительно противопоставленным окружающим неведомым территориям.

Именно так воспринимают пространство Правека Токарчук его жители: «Геновефа не знала другого мира, кроме Правека» [105; 9]. Подобное ощущение испытывает и герой «Белого камня» Болецкой: «<...> достаточно было сделать шаг, сойти с протоптанной дорожки, заглянуть в подворотню, которую он обычно миновал, словно мутное световое пятно, словно отверстие в никуда, и обнаружилось бы прильнувшее к стене неведомое дерево, ведущая наверх лестница, фигура святого в синем крашеном одеянии, а дальше — еще одно отверстие, выход на противоположную сторону. Но он избегал ответвлений, отдаленных улочек, мест, где мог столкнуться с чем-то неожиданным. Избегал, потому что они существовали как раз затем, чтобы не ходить туда» [8; 119–120].

Этому ощущению уникальности родного замкнутого пространства противопоставлено «объективное» восприятие чужака: «Для Курта Правек ничем не отличался от других чужих деревень, которые он повидал в чужом, враждебном краю». Однако постепенно, узнав здесь «каждое дерево, каждую дорожку, каждый дом» [105; 122, 127], чужестранец тоже привыкает к этому месту, наносит его на карту и даже мечтает здесь остаться.

Эта отграниченность пространства — залог его покоя и неизблемости: «что бы ни существовало за границами Правека, оно туманно и зыбко, словно сон». Жителям кажется, будто все недоброе приходит извне: «На севере границей Правека является дорога из Ташова в Кельцы, оживленная и небезопасная, поскольку вызывает беспокойство путешествия». Эта пространственно-психологическая особенность доведена до полной «симметрии»: «На юге границу обозначает городок <...> Городок опасен, поскольку порождает желание обладать и быть обладаемым. <...> На западной границе человеку угрожает гордыня. <...> На востоке границей Правека является река Белянка <...>

Здесь опасность представляет глупость». Вдалеке от родного пространства жителя Правека охватывает страх — а вдруг «тот мир, из которого он вышел, исчез». Возникает даже миф о якобы непреодолимых границах этого пространства. Одни и вовсе не могут это сделать, другим кажется, что они пересекли границу, но, возможно, это лишь странный сон: «Здесь кончается Правек, дальше уже ничего нет... — Что за глупости? Ведь некоторые ездят в Кельце... — Это им только кажется. Они отправляются в путешествие, доходят до границы и там останавливаются. Наверное, им снится, будто они едут дальше, что существуют Кельце и Россия. Мама мне однажды показала таких окаменевших людей. Они стоят на дороге в Кельце» [105; 39, 5–6, 40, 115].

Подобным образом отграничено от мира, от «небезопасных» погодных и эмоциональных перепадов пространства Стежек Тулли в «Красном» («Если прежде чем готовиться к путешествию, вы захотите заглянуть в расписание поездов или океанских лайнеров, то быстро убедитесь: желание уехать никак не совпадает с календарем и часами. Подходящая минута не наступает никогда» [112; 106]), и Города в «Снах и камнях». Последний был запрограммирован как идеальный механизм: без дождя («его проектировали, рассчитывая на солнечные дни, и никто не знал, как выглядела бы в нем слякоть»), без грусти, без ржавчины, без ненужных чувств. Он был защищен от хаоса, изменений и колебаний: «Никакие сомнения не смущали умы: тот, кто укладывал кирпичи, верил, что вертикаль вертикальна, а горизонталь горизонтальна». Путешественник, — предполагает повествователь, — «оценит преимущества климата, навсегда освобожденного от беспокойства весенних порывов, от мерзости летней жары, от туманной грусти осени. Ему понравится мороз, сберегающий чувства и капитал, защищая и то, и другое от разложения». Постоянство свойственно и природе этого уникального пространства, и человеческому обществу: «Звезды на здешнем небе избегали движения и изменения, подобно понатыканным среди них газовым фонарям»; «цены стабильные. Рассвет и закат — всегда в одно и то же время». И даже золотой петушок на шпилье «раз и навсегда» привязан к звезде на небе «невидимой проволокой» [1; 15, 5–7, 57].

Городок Сеправского словно бы отделен от остальной — современной Польши, это своего рода живой заповедник, в который даже приезжают туристы, но выбраться из которого невоз-

можно. Более того, со временем часть жителей (те, которые «в товарища Герека не верят <...> и те самые, которые утверждают, что Польша получила независимость в 1989 году» [85; 207]) решает пойти еще дальше: отделиться от Городка, чтобы воскресить пространство уже довоенное вместе со всеми его реалиями — газовыми фонарями, бедными еврейскими кварталами и пр.

Пространство «Дома дневного, дома ночного» О. Токарчук отграничено от мира горами и замкнутым во времени существованием (дом летний, зимой он пустует, а следовательно, отчасти как будто и не существует — словно в детстве: «Марта [соседка] существовала только летом, зимой исчезала, как и все остальное» [107; 9]).

Порой это пространство отделяют от мира и особые, непонятные законы — введенные ли человеком или данные свыше, также делающие эту территорию уникальной. В Стежках происходит масса загадочных вещей: неожиданно возвращаются предметы — позолоченные пуговицы, обручальные кольца, обрывки красного шелка, подобные сбивающим с ног бумерангам. К удивительным явлениям относится и циркуляция вещей, подчиняющихся неведомым законам, — пуля несколько раз облетает землю, чтобы уже после войны настичь наконец свою жертву. Одна из героинь все не может умереть, хотя сердце ее давно остановилось. Собственные законы обнаруживаются и у дома в «Доме дневном, доме ночном» Токарчук: «Со свечкой мы спустились в подвал, обеспокоенные постоянным шорохом. По каменной лестнице бежал целый поток, промывал каменный пол и вытекал ниже, со стороны пруда. Мы поняли, что дом стоит на реке, что его легкомысленно воздвигли над подземным потоком, и теперь уже ничего не поделаешь. Остается лишь привыкнуть к мрачному вечному шуму воды, к беспокойным снам» [107; 8]. В романе Сеправского действуют, с одной стороны, абсурдные, но человеческие, законы минувшей эпохи, с другой, происходят вещи необъяснимые. Здесь используется традиционный как для утопии, так и для антиутопии «переброс» героя в новую, незнакомую реальность, возникший в литературе после того, как «белые пятна» на карте утратили правдоподобие и «пришлось» описывать путешествия во сне, под действием наркотиков, во времени, на другую планету. Молодой герой «Городка с человеческим лицом» приезжает к родителям в провинцию, где он вырос и откуда в свое время уехал в столицу: «Итак, спустя десять лет я возвращался в свой городок на берегу реки.

Отторгнутый большим миром, который нанес мне немало обид и многократно унижал, я высматривал знакомые крыши». В результате знакомое пространство воспринимается как чужое или новое (пусть даже оказывающееся хорошо забытым старым). Сеправский вводит реалии ПНР, заставляющие героя «теряться в ретроспекциях»: «У нас теперь опять черно-белый телевизор», — похвастался папа»; «Знаешь... в кафе социализм на всю катушку. В самой модной забегаловке — такой, в духе военного положения, нет даже пива»; «Мука, соль, сахар и крупа были упакованы в одинаковые серые пакеты <...> Молоко в бутылках <...>». В своем новом кабинете герой обнаруживает собрание сочинений Ким Ир Сена, подшивку «Солдата Свободы», материалы к выставке «Ленин в Поронино». В Городке не только восстановлена подзабытая героем социалистическая система распределения, общественных работ, пропаганды, всеобщего дефицита и пр., но все поголовно жители, включая его родителей, свято верят в то, что товарищ Герек жив («В какой прессе? Где ты это читал? <...> Там, откуда ты приехал, могут еще и не то понаписать. Капиталистическая пресса вечно гоняется за сенсациями. <...> Эдвард Герек жив и будет жить еще долго. <...> Так что выбей из головы его смерти!»), более того, по приказу начальства герою приходится писать покойнику пригласительное письмо, затем к своему ужасу сначала получить ответ («Спасибо за приглашение. Обещаю приехать»), а потом лицезреть живого и здорового Герека, который появляется, чтобы открыть памятник самому себе («Приехал Эдвард Герек, который умер. Я его сейчас увижу», — твердит несчастный повествователь, чувствуя, что сходит с ума). В то же время странная история происходит с бывшим приятелем повествователя, которого по неизвестным причинам все поголовно, кроме самого рассказчика, принимают за другого человека. Героя же преследуют таинственные «полонезы» оливкового цвета. Другими словами, реальное пространство воспринимается героем как фантазмагорическое. «Я с интересом разглядывал людей, которые полностью погрузились в неосоциалистическую серость. Впрочем, не только одежда посерела. Вместе с исчезновением цветных вывесок и крикливых реклам весь городок приобрел буровато-пепельный оттенок. В пасмурную погоду будет, похоже на «Старый кинотеатр», — подумал я»; «я не затем сбежал, чтобы погружаться в этот сюрреализм» [85; 5, 44, 9, 27, 44, 71, 159, 200, 106–107, 195]. К изумлению повествователя, возвра-

щаются не только реалии материального мира, но и ментальность несвободного человека со всеми ее приметами, включая неизбывный антисемитизм.

Жизнь и ее события неотделимы здесь от этого конкретного пространства, что придает времени неизменный ритм. Оно циклично, «движется по узким кругам: круг дня, круг недели, месяца, круг всей жизни»<sup>235</sup>. В замкнутом пространстве Правека сосуществуют время скуки, ожидания, мифа, вечности. Чрезвычайно редкое употребление совершенных форм глагола и, напротив, частое использование слов «бывало», «бывал» создают ощущение повтора, ритуала, цикличности и — обыденности. Эта особенность близка описанному Бахтиным хронотопу идиллии, который отличается «органической прикрепленностью, приращенностью жизни и ее событий к месту — к родной стране со всеми ее уголками, к родным горам, родному долу, родным полям, реке и лесу, к родному дому»<sup>236</sup>.

Дом в «Правеке» О. Токарчук и «Белом камне» А. Болецкой — средоточие символов основных жизненных ценностей. Он воплощает идею семьи и рода, связи предков и потомков и противопоставлен окружающему миру как пространство закрытое — открытому, безопасное — опасному, внутреннее — внешнему: «когда он переступал порог дома, радовался, что все на своем месте, постоянное, безопасное и надежное». Дом дает каждому человеку возможность словно бы воспроизвести акт сотворения мира. Дом в Правеке построен как модель мира — четыре его стены обращены к четырем сторонам света, а фундамент, сруб и крыша соответствуют трем уровням вселенной: «Дом рождается тогда, когда его стены замыкают в себе часть пространства. Это замкнутое пространство и есть душа дома» [105; 77, 98]. Человек неотделим от своего частного замкнутого пространства, на котором лежит отпечаток его души: «Каждый носит в себе свое маленькое местечко»; «Весь животный мир носит свой дом с собой <...> У улитки есть раковина, с которой она растет, у птицы — гнездо, словно фрагмент яйца, из которого она вылупилась, рыба, словно в околоплодные воды, целиком погружена в живительную влагу <...> Каждому следует носить свой дом с собой <...> тогда человек был бы свободен. Независим от разного рода обстоятельств, от ошибок, от которых не застрахованы строители» [8; 119, 117–118].

Жизнь, — утверждает повествователь «Снов и камней», — «в определенном смысле лишь отклик на строительство, гармо-

ния города требует гармонии разума». Строительство совершается не только в области физического, в материальном и видимом «камне», но и в незримых пространствах значений, представлений, чувств — «снов». Эти пространства подобны кроне и корням дерева, взаимозависимы и немислимы друг без друга: «Подземная крона — продолжение кроны наземной, каждая ветка связана незримым акведуком с противоветкой, присыпанной тоннами земли». «Рост города во многом напоминает рост дерева. Две улицы крест-накрест, намеченные поначалу, обрастают все более многочисленными пересекающими их улочками, которые со временем выпустят свои ответвления, и так без конца». Вершиной творческих возможностей и амбиций строителей оказывается Дворец, «невообразимое единообразие камней» которого было «предметом восхищения, недоступным образцом и примером» [111; 10, 5, 9, 20].

Описание пространства в некоторые моменты напоминает сказочное: «улицы на все стороны света» в Стежках, некая природная, изначальная симметричность, гармония пространства Правека: одна речка здесь Черная, другая — Белянка, одна глубокая и темная, другая — мелкая и быстрая, одна течет по лесу, другая — по открытому месту. В месте их слияния образуется река под символическим названием Река. Улицы названы подкупающе рационально, словно бы так, как это было «задумано» человечеством изначальное — и правда, какую же улицу называть Вокзальной, как не ту, которая первой встречает приезжего? В Стежках Тулли «Улица Гвардейская была обязана своей формой запутанной мелодии, <...> каждый вечер исполнявшейся на трубе. <...> Звук фабричной сирены несея низко, над самой землей, этот ежеутренний однообразный вой выражал лишь безмерность тьмы, плывшей по ущелью улицы Фабричной в любой час дня и ночи. <...> вдоль улицы Угольной <...> — призмы снега, покрытые слоем угольной пыли <...> Улица Соляная, прорезая предместье, где жили шахтеры, вела <...> к шахтам» [112; 5, 7–9]. Подобную, трогательную в своей архаичности для современного сознания рациональность названий можно встретить и в Правеке: «В центре Правека Бог насыпал гору, на которую каждое лето слетаются тучи жуков. Поэтому люди называли этот холм Жуковой Горкой. Ведь дело Бога — творить, а людей — называть» [105; 6]. Вообще многое в окружающем мире воспринимается здесь в соответствии с традициями фольклора: грибы занимают промежуточное положение

между животными и растениями, способны отбирать у людей силу и здоровье; луна и солнце предстают двумя сторонами одного и того же явления; в момент таинственного ритуала прощения луны безумной Флорентинкой появляется вихрь, в фольклоре олицетворяющий демонов.

Специфика циклического времени накладывает свой отпечаток на финал произведений — временное пространство может быть представлено как практически неограниченное, а прикрепленный к этому ограниченному пространственному миру ряд поколений — бесконечно длинным. Необходимость финала может быть также мотивирована окончанием определенного жизненного круга. Наконец, завершение повествования может быть вызвано своеобразным «исчерпанием» исследуемого или описываемого материала.

Смыкание утопии и антиутопии особенно заметно во вторжении в повествование не-циклического времени реальной истории и упадка, вызванного некими внутренними, не вполне ясными законами бытия, препятствующими построению идеальной системы. Хотя мир Правека замкнут в своем физическом времени и пространстве, эту мифологическую оболочку нарушает время историческое, а с ним до Правека доходит и идея реальности другого пространства. История в той или иной степени влияет на жизнь Правека: кого-то из его жителей забирают в царскую армию во время Первой мировой войны, кто-то — благодаря необходимости активно действовать в ставшей независимой Польше — излечивается от меланхолии, а Вторая мировая война приходит в Правек сама. История, война нарушают прежний порядок: «война спутала все законы». Доносятся до Правека и отголоски событий в послевоенной Польше. В заключительной главе в отчий дом возвращается внучка той героини, с которой начиналось повествование. И Правек теперь увиден глазами человека, для которого опустевший дом предков (исчерпавший себя миф?) теперь существует лишь как эмоциональная собственность, но сам он живет уже в другом пространстве и времени. Неслучайно повествователь подчеркивает, что внучка возвращается в Правек ненадолго, а о другой жизни говорит не только описание ее костюма, но и самоощущение: «Она посмотрела на свои итальянские туфли и пальто из верблюжьей шерсти. Она знала, что выглядит безупречно, словно с картинки модного журнала, ни дать ни взять дама из большого города» [10; 39, 264].



Приходит конец и неизменности Стежек (самое раннее событие, упоминающееся в «Красном», — русско-японская война, но о ней говорится мельком, как и обо всем, что относится к области исторического, политического, социального; пунктиром дана Первая мировая война, межвоенный кризис, предчувствие Второй мировой войны): Снежинка, чудесная эмблема фабрики фарфора, под давлением времени превращается в свастику, а деньги, «заразившись» от одной-единственной фальшивой банкноты, блекнут и обесцениваются. К власти приходят бывшие камердинеры, а потом и камердинеры камердинеров.

В «Снах и камнях» причудливо сплетается социальное и политическое, давая возможность ввести в нереалистическую прозу узнаваемые реалии социализма («Каждый мальчик хотел стать пилотом, каждая девочка — учительницей»). Война здесь войной не названа, однако дан удивительный и ошеломляющий в своей простоте и трагичности вид разрушенной Варшавы: «вода несет отражения этих букв, различимые, но размытые, похожие на высокие крыши, тонкие, словно карандаш, колокольни. В городе, изрытом воронками, отражение исчезает. Да, виднелись на поверхности воды какие-то другие буквы «W» и «A», немного похожие на прежние и немного — на колокольни без куполов, на обгоревшие крыши, на одинокие дома, высокие и узкие, окруженные руинами <...>» [111; 9, 50].

То, что происходит с городом «Снов и камней» в процессе его эволюции, приближается к антиутопии и ассоциируется с компьютерными играми (так, компьютерщик из рассказа О. Токарчук «Deus ex» «<...> подошел к окну <...> и впервые заметил, что распаду был подвержен город-иллюзия за окном точно так же, как его города»), позволяющими строить не только города, но и целые государства и даже цивилизации. (В упомянутом рассказе Токарчук герой занят именно тем, что «создает миры»: «Он начал с создания городов, сперва маленьких, с торговыми рядами, а потом уже крупных метрополий»; «<...> жители его городов размножались и старели. Чтобы доставить им радость, он строил также стадионы и лунапарки» [106; 44, 41, 42]. Напомним, что и в «Золотом пеликане» Ст. Хвина героем после всех перенесенных испытаний овладевает потребность не столько даже творить мир с помощью компьютерной игры, сколько его «исправлять <...>. Слово мир можно было исправить! О нет, это была не только игра. Это была скорее смешная, хитрая борьба с невидимым Палачом, далекое отражение плохого вос-

поминания, желание отомстить» [15; 260]). Нечто подобное происходит и с Городом М. Тулли. В «Deus ex» Токарчук «внутреннее время компьютера отсчитывало месяцы и годы» [106; 42] — и такое же искусственное время вводится в «Сны и камни» Тулли: «Дни были уже на много лет вперед посчитаны и распределены» [111; 23]. Города героя О. Токарчук «развивались и разрастались», однако в какой-то момент они, «предоставленные самим себе и искусственному, внутреннему времени, не упорядоченные, не ремонтируемые, вырождались и распадались, послушные вездесущей энтропии. Чем больше времени и сил Д. потратил на ту или иную структуру, тем легче поддавались она распаду» [106; 42]. Так и принцип прямых углов, по которому был организован Город Тулли, постепенно поддается нашествию кривых: «Так в городе, который рос на кульманах, начали появляться непредвиденные изменения, портившие его величие <...>». Мечталось об однородности и целостности, но откуда-то возникают тысячи дополнительных городов, не предусмотренных архитекторами, и наполняют пространство воспоминаниями, историей, разочарованием: «Никто не знает, откуда в городе возникает печаль. У нее нет фундамента, она не сложена из кирпичей и не свинчена из <...> труб, она также не течет по электрическим кабелям, ее не привозят товарные вагонами. Печаль распространяется от дома к дому, словно легчайший туман, что ветер неравномерно разносит по площадям, улицам и дворам». На некогда прямых улицах вырастают, накладываясь друг на друга, особые, вовсе не запланированные, но вполне реальные города живых, чувствующих людей: «Полицейский <...> живет в городе, построенном из автомобильных номеров, к которым приставлены кузова, моторы, поворотники. Для телефонистки оплетенная кабелями метрополия телефонных аппаратов вырастает из городского телефонного узла <...>. Город пьяницы пуст, он состоит исключительно из размытых колышащихся огней, а также острых углов. Город умершего — совсем другой, в нем совсем нет батарей, он влажен и темен, там нельзя даже попросить чашку горячего чая, да в нем и жить-то невозможно, особенно в пять утра, самый холодный час» [111; 22, 35, 32].

Эти придуманные города, немного напоминающие планеты из «Маленького принца», делают сам Город «более смешанным, запутанным, рассеянным. Ему приходится быть одновременно темным и светлым, людным и безлюдным, шумным и беззвучным», в результате чего пространство «теряет отчетливые

контуры и становится частично невидимым». Город наполняется значениями, «строения, улицы, районы задыхаются от нереализованных шансов, несвершившихся изменений, несдержанных обещаний, окаменевших устремлений» [111; 32].

Город постоянства превращается в город перемен — его элементы подобны цветным стеклышкам в калейдоскопе, то и дело образующим совершенно новый, неожиданный узор: «В один прекрасный день с вывесок исчезает кириллица и появляется готика. Сменяются фигуры на постаментах, фонтан в сквере разбирают из-за строительства подземного перехода, а спустя многие годы он появляется совсем в другом месте». В конечном счете идеальное и светлое по замыслу пространство обращается «городом смерти», «клеткой и тюрьмой» [111; 56, 73, 76].

Другими словами, повествование неизменно заканчивается катастрофой: потопом в «Снах и камнях», пожаром — в «Красном», таинственным землетрясением — в «Городке с человеческим лицом». А Правек и Куромени просто перестают быть идиллическим пространством, поскольку в реальном мире с его реальной историей это невозможно.



Таким образом, в молодой польской прозе после 1989 года переплетаются мифографическая тенденция, в которой, по словам Э. Бальцежана, «находит выражение тоска по постоянству мира», ибо в мифическом, циклическом мире «добро — это добро, зло — это зло, страдание имеет смысл, а счастье не может быть ошибкой»<sup>237</sup> — и литературная игра в «сослагательное наклонение истории», альтернативную географию и историю, а также художественная рефлексия над страшной в своей наивности верой в возможность совершенства, кошмарной фантазмагорией, в которую способна превратить мир «светлая мечта», не считающаяся с реальностью. С одной стороны, близкий к утопии «Правек» О. Токарчук, по словам самой писательницы, — ее «способ обрести свое место в истории»<sup>238</sup>, с другой — близкие к антиутопии «Сны и камни» М. Тулли, рассказывающие о городе-молохе, городе-лабиринте, — одновременно повествование о пути к тайне бытия и самопознанию, а Город этот на самом деле воспроизводит порядок природный, как это бывает в утопии.

«Городок с человеческим лицом» М. Сеправского и — иначе — «Сны и камни» М. Тулли особенно интересны тем, что свою иг-

ру с читателем — рассчитанную на острашение, местами пародийную и эпатирующую — повествователь ведет с помощью знакомых и значимых реалий и смыслов, полных аллюзий, реально пережитых и еще не до конца забытых обществом чувств, вплоть до самоощущения и смысла «польскости». По замечанию А. Моравеца, «Сны и камни» Тулли отличаются от обычной антиутопии тем, что показывают не столько негативные тенденции развития реальной цивилизации, сколько факты уже свершившиеся<sup>239</sup>.

Такое повествование явно адресовано читателю, в чьем сознании так или иначе уже заложено проверенное не одним поколением понимание того, что невозможно выстроить «безоблачно-оптимистическое» пространство и время в одном, отдельно взятом месте, того, какую цену приходится платить за попытку «стереть» из памяти общества неугодные фрагменты и т.д. В этих своеобразных экспериментальных пространствах-лабораториях проза выстраивает «еще один» возможный вариант рождения, развития и распада общества, осмысливая в очередной раз относительность, неокончателность и не-единственность любого пути. «Я задумывала книгу как шутку и предостережение. Но пусть каждый прочтет ее по-своему»<sup>240</sup>, — говорит М. Тулли.

<sup>231</sup> Zdarzyło się i już. Z Olgą Tokarczuk rozmawia Mariusz Urbanek. // Polityka-Kultura, 1995, № 5.

<sup>232</sup> Z. Ziutek. Sierpień–grudzień–historia. // Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej. Warszawa, 1998. S. 315.

<sup>233</sup> М. Бахтин. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 259.

<sup>234</sup> Там же.

<sup>235</sup> Там же. С. 258.

<sup>236</sup> Там же.

<sup>237</sup> Цит. По: D. Nowacki. Zawód: czytelnik. Op. cit. S. 42.

<sup>238</sup> Zdarzyło się i już. Z Olgą Tokarczuk rozmawia Mariusz Urbanek. Op. cit.

<sup>239</sup> A. Morawiec. «Sny i kamienie» Magdaleny Tulli — płaszczyzny odczytań. // Literatura polska. 1990–2000. Kraków, 2002. S. 326.

<sup>240</sup> Metafora musi pracować. Rozmowa z Magdaleną Tulli. Op. cit. S. 174.

## Между детством и зрелостью. Феномен инициации

---

**Ф**еномен взросления. «Проза инициации» — так польское литературоведение обозначает повествование о посвящении во взрослую жизнь, осознании собственной приспособленности или неприспособленности к ней, ритуале перехода от детства к юности и зрелости, моменте обретения самосознания, переживании первого опыта, процессе познания мира и неких ключевых его истин.

Несмотря на некоторую расплывчатость, вызванную изобилием жанровых мутаций, связанных с темой инициации в молодой прозе Польши, термин этот очень быстро закрепился в современной польской критике и науке о литературе. По словам П. Чаплинского, он «объединяет историко-литературный и антропологический контексты; с точки же зрения жанровой эволюции, прозу инициации можно считать преемницей романа становления, формой, преодолевшей его композиционный и тематический схематизм и непрменный оптимизм (развитие главного героя происходит согласно определенной схеме <...> и стремится к ясно обозначенной цели — совершенству зрелого героя), впитавшей в себя черты некоторых модификаций социального романа о формировании личности (роман воспитания, педагогический роман) и взявшей на себя их функции»<sup>241</sup>. Биография изображается здесь словно бы «пунктиром», повествование не отображает последовательно весь процесс созревания, а сосредоточено на моменте достижения очередных порогов зрелости, воспринимаемых как биографическая цезура.

В некоторых случаях проза инициации использует те воссоздающие реальную картину детства воспоминания, на которые традиционно опирается писатель, движимый потребностью найти истоки взрослых поступков и решений, т.е. осмыслить свой опыт взаимоотношений с миром как единое целое.

Однако внимание значительной части польской прозы 1990-х годов направлено также на другую проблему: эти произведения

настойчиво закрепляют идею присутствия во взрослом человеке инфантильности и незрелости. Герой будто погружается в некую текучую, словно сон, проекцию защищенного от ответственности незрелого мира, позволяющего на законных основаниях возраста лишь играть в жизнь. Феномен незрелости взрослого (одна из важнейших психологических проблем XX в., вошедшая сегодня в бытовое сознание) впервые в польской литературе был описана В. Гомбровичем в межвоенное двадцатилетие, т.е. аналогичный для Польши период смены ориентиров: освобождения литературы от решения навязанных ей историей общенациональных, политических, идеологических задач и обращения ее к собственно психологическим проблемам отдельного человека (Гомбрович также определял незрелость через призму «польского комплекса»: Польша для автора «Ферди-дурки» — нация вечной незрелости, которая, будучи снабжена иронической дистанцией, может стать «орудием поляка»<sup>242</sup>). Феномен инфантильности представлен в этом случае не как возрастное — неизбежное и преходящее — явление, но как экзистенциальная катастрофа, причем традиционный позитивный миф детства как источника вечной эмоциональной молодости человека здесь отсутствует.

Тема инициации пользуется в польской прозе огромной популярностью с конца 1980-х годов, причем это относится ко всем поколениям: от самых младших (например, «Гнезда ангелов» Я. Гибаса) до самых старших («Горизонт» В. Мысливского). А для тридцати- и сорокалетних прозаиков идея инициации оказывается художественно и психологически самой значимой и плодотворной (А. Стасюк, П. Хюлле, Т. Трызна, О. Токарчук, М. Гретковская, Ст. Хвин, А. Юревич, И. Филипьяк, М. Холендер, А. Болецкая, Г. Струмык и др.)

**«Впервые».** «Первый опыт», к которому обращается польская проза инициации после 1989 года (первая глава «Короткой истории одной шутки» Ст. Хвина так и называется — «Впервые», сборник Хюлле носит название «Первая любовь и другие рассказы», первая глава «Иди, люби» Т. Трызны — «Тот фатальный день» и т.д.), — а точнее, «первые опыты», ибо повествование почти всегда намечает не одну, а несколько значимых точек в процессе взросления героя, — весьма разнообразен.

Это «буквальный», физиологический аспект взросления («Полная амнезия» И. Филипьяк, «Девочка Никто» Т. Трызны,

«Э. Э.» О. Токарчук), переход на новую биологическую ступень. Это и эротический опыт («Тадек» Ю. Зелёнки, «Любимый Франц» А. Болецкой, «Кукольная клиника» М. Холендер, «Вайзер Давидек» П. Хюлле, «Мадам» А. Либеры, «Наброски к батальному полотну» А. Убертовского), и первая физическая боль как осознание возможности насилия над собой («Тадек» Ю. Зелёнки).

Но кроме этих, физических, форм взросления проза инициации обращается к переживаниям важных *метафизических* открытий. Это прежде всего осознание смерти: «Познав смерть, перестаешь быть ребенком»; «Это смерть. <...> Твой первый опыт, настоящий, мужской. <...> Теперь ты мужчина» [Рудзкая, 76; 105, 13] и пр. Причем необязательно смерть значимого для ребенка человека — кого-то из родителей («Э. Э.» О. Токарчук), соседей («Господь глухим не внемлет» А. Юревича), друга («Первая любовь» П. Хюлле). Зачастую это смерть животного, но опять-таки необязательно любимого, своего. В «Белых клише» З. Рудзкой как значимый для всей последующей жизни героя изображается эпизод детства с оглушенными рыбинами на берегу озера [76; 11, 13]. «Я убил птицу», «я уничтожил птицу», — повторяет маленький герой «Секретиков» Г. Струмыка, для которого согласно непостижимой детской логике сливаются воедино разбитое в лесу птичье яйцо, рассказ другого мальчика, подсматривавшего в кустах за женщиной, и впервые услышанное, непонятное слово: «Как теперь спать, если я уверен, что не знаю чего-то важного, что я другой и мне больше никогда не заснуть спокойно. <...> “Трахать”. Это слово могло означать — “убивать птицу”. Теперь он знал». Следующая травма юного героя также связана с животным миром [99; 53–58]. Уже будучи юношей, герой «Тадека» Ю. Зелёнки переживает гибель собаки, однако главным потрясением оказывается не столько утрата конкретного пса, сколько первое реальное соприкосновение со смертью живого существа вообще: «Судьба долго оберегала меня от встречи со смертью. <...> То, что живое, теплое тело превратилось в предмет, твердый и холодный, словно камень <...> глубоко меня поразило» [126; 223–224]. В «Лиде» А. Юревича буквально из-под топора улетает петух, которого дед собирался зарезать к отъезду: «Улетал наш бульон для последнего обеда в этом доме, постепенно превращаясь в крошечную точку, ноту из позабытой белорусской песни, одинокую непросохшую слезинку, пятнышко грязи или крови на бабушки-

ном фартуке, пока и она не исчезла, не растворилась; быть может, когда-нибудь, когда нас уже здесь не будет, петух, будто дух или кошмар, поскребется зимней порой в оконный переплет, а может, вместе с морозным ветром залетит на мгновение в трубу и увидит, что кто-то давно уехал отсюда... Быть может, его пение разбудит кого-нибудь однажды утром в другом месте и под другим небом?» [46; 28–29]. В упоминавшейся уже повести Юревича «Господь глухим не внемлет» наравне с первой в окружении мальчика смертью и разлукой с дедом окончание детства символизирует и исчезновение «белой псины» [46; 86].

Это может быть и первое обретение смысла жизни, осознание важнейших ее границ. Среди них — граница между взрослостью и детством: «Какая-то ужасная несерьезность мира <...> открывалась передо мной» [Хвин, 12; 74]). Граница между собой и другими («Значит, я — это все, о чем я думаю?» [109; 407]), собой прежним и теперешним («Да, я чувствовал <...> что тот мальчик под деревом возле кирпичного дома — кто-то совсем другой» [42; 97]). Героиня же «Полной амнезии» И. Филиппак формулирует целую философию границ: «я не осознавала серьезности границ. <...> Я думала, что границы могут разделять только государства, т.е. проходить вдоль или поперек. <...> Но границы могут идти и вверх, вглубь, а может, даже уходить в другое измерение» [20; 101].

Но прежде всего ребенок в этой прозе — как любой ребенок в любую эпоху — ищет *границу между Добром и Злом*: «по какую сторону Небо, а по какую Ад» [47; 61], если воспользоваться словами героя повести А. Юревича «Господь глухим не внемлет», или «Кто хороший, а кто плохой?», как по-детски «в лоб» формулирует эту проблему маленький повествователь «Короткой истории одной шутки» Ст. Хвина. Он открывает для себя относительность хорошего, которое словно бы является таковым не само по себе, а в противовес плохому: «И все же... О том, что на Вестерплатте погибло всего десять или двадцать человек, нам никогда не говорили. <...> Всегда, думая о сентябре [1939 года] и разгромленной Польше, я вспоминал о маршировавшем по облакам “морском батальоне”, прекрасном именно потому, что он безуспешно сражался с плавучей горой железа. А добро и зло? Чем была эта огромная гора железа со странным названием “Шлезвигхольштайн”? <...> Воплощением зла, это же ясно, — подсказывало сердце. Однако, — спрашивал я себя, — чудесные солдаты, что строим, по четверо, уходили с



Вестерплатте прямо в небо, эти солдаты с орлами на фуражках <...> остались ли бы они столь же чудесными, не будь на свете <...> “Шлезвигхольштайна” <...>?» Мальчик постепенно обретает свободу мышления: «И когда в тот день я смотрел на готический свод огромного нефа, <...> свобода, которой я от себя не ожидал, еще хрупкая, едва вырисовывавшаяся, наполнила мое сердце покоем, хотя я знал, что переступаю какую-то невидимую болезненную границу, ведь разве, любуясь красотой золотой надписи на оливково-зеленом фоне, не грешил я против бабушки, дом которой на Мокотове сожгли “те”, разве не предавал тех солдат из морского батальона, что строим, по четверо, уходили с Вестерплатте прямо в небо? И все же я чувствовал, как освобождаюсь от чего-то ядовитого, как отступает страх. Я выбирался из замкнутого круга» [12; 25, 35, 44].

Подобный мотив открытия ребенком размытости границ добра и зла выступает и в «Вайзере Давидеке» П. Хюлле, причем здесь «материалом» также оказываются не реальные факты или люди, а искусство: «Во всех фильмах цель была ясно обозначена: подпольщик целился в агента гестапо, эсэсовец — в еврея, партизан — в жандарма, советский солдат — в немецкого и наоборот; а тут я увидел нечто неопределенное» [41; 155].

Это и обретение самостоятельности, самосознания — первые шаги, сделанные отдельно от друзей детства: «Так когда это случилось? Как и когда? Собственно, никогда, потому что происходило медленно, незаметно, круг ветшал, мы выпадали из наших переплетенных орбит, предпринимали одинокие вылазки в другую, параллельную область существования» [Стасюк, 89 170]. Это и переживание личной ответственности. Юный герой «Иди, люби» Т. Трызны уверен, что один виноват в свалившихся на семью несчастьях, поскольку в пятилетнем возрасте оставил квартиру без присмотра, в результате чего ее обокрали. Вся последующая его жизнь — попытки искупить эту воображаемую вину, полностью лишившие детство беззаботности: мальчик сознательно обрекает себя на кошмар угрызений совести. Он осваивает все новые роли взрослой жизни, в центре повествования — метания между незрелостью и долгом, необходимостью решать серьезные семейные проблемы, фактически стать главой семьи, столкновение детского идеализма с жесткой реальностью. Извлеченный урок — осознание тщетности всех усилий и одновременно невозможности отступить и предать семью и, тем самым, себя. Это и навязанная взрослыми

недетская роль, переворачивающая сознание ребенка: «Как же так случилось, как произошло, что <...> запросто и без затей мы превратились вдруг впервые из нормальных учеников и детей в обвиняемых, каким чудом навязали нам эту взрослость — до сих пор не понимаю» [Хюлле, 42; 5]. Или, наоборот, осознание уже взрослым сегодняшней недетскости вчерашнего ребенка: «Эрна Эльтцнер вынырнула из мглы неопределенности <...> через несколько дней после своего пятнадцатого дня рождения»; «Раньше <...> он воспринимал детей как целое, как единый организм» [Токарчук, 109; 7, 31].

Такой же значимой границей оказывается впервые обретенный, еще наивный цинизм: «Так выглядит моя взрослая жинь. Я выбрала. Выбрала разумно. <...> И всю жизнь буду выбирать именно так. Буду смотреть, как плохие уничтожают хороших, и даже пальцем не шевельну» [Трызна, 109; 427]. Это и открытие сложности и неоднозначности мира в целом: «Все перестало быть простым» [Хвин, 12; 58]; «Миновало время наивных вопросов, неожиданных открытий, мелких удовольствий» [Болецкая, 8; 11]. Как значимый опыт выделяется новизна ощущения приближения к некоей жизненной тайне, уже отделяющая ребенка от окружающих: «словно я иду по коридору и вижу дверь, ведущую в другое помещение» [20; 101]; «Эрна смотрит куда-то вбок, на контур, грань, границу, отделяющую предмет от фона, словно ее интересует не сама вещь, а то, что находится за ней»; «Где-то в глубине ее озарило» [Токарчук, 104; 33, 56, 131]; «Она наблюдала за школьницами <...> чувствуя, что тайна, принесенная сегодня в школу, отделила ее от других детей прозрачной, но непреодолимой стеной» [Филипак, 20, 96]; «После возвращения отца Мыша увидела мир. До этого все было смазанным и нечетким» [Токарчук, 105; 42]. В повестях А. Юревича «Лидя» и «Господь глухим не внемлет» — это первая серьезная разлука.

Момент подобных открытий, выводящих сознание ребенка на ступеньку начинающейся взрослости, маркируется — как правило, им самим, в монологе или несобственно прямой речи — с помощью слов «раньше», «теперь», «до», «после», «еще», «уже», «кончиться»: «Теперь я уже все понимаю. Раньше я не понимала, потому что была маленькой и глупой» [Трызна, 109 17]; «Время текло с этого момента иначе»; «но теперь это было уже не нужно»; «никогда уже этого не узнаю» [Хюлле, 43; 30, 60, 74]; «Что-то уже почти кончилось, когда он научил ее разби-

рать буквы; приглашая в ранее неведомые области слов, которые со временем превратились в ее страну, одновременно лишив ее доверия к безопасности подобных знаний»; «Что-то кончилось, хотя она ни за что не подала бы виду»; «Еще час назад окружающий мир казался ей лишь глупым или невыносимым. Теперь, вопреки собственной воле, она окунулась в странный сон, который снился кому-то другому» [Филипьяк, 20; 21, 61, 98]; «Все перестало быть простым» [Хвин, 12; 58]; «Прошло время наивных вопросов» [Болецкая, 8; 11]; «Закончилось легкомысленное позевывание <...> Перед нами простиралось самое что ни на есть обыкновенное будущее» [Сеправский, 83; 52]. Главы «Навоза» В. Кучока названы — «Перед тем, как», «В то время, как», «После того, как».

В «Лиде» взрослый повествователь, обращаясь к себе пятилетнему, гадает этому знакомому и незнакомому ребенку по руке, перечисляя несколько ступеней инициации, которые мальчику (т.е. ему самому) еще только предстоит пройти:

«Ждет тебя темный вагон в этом поезде, и никто не сможет тебе объяснить, почему ты должен в нем ехать  
Будешь учить другой язык, а потом поедешь учиться в университет в город на берегу большой воды  
Напишешь первое стихотворение и первая любовь причинит тебе боль  
Будешь стонать по ночам от любви и страха  
На улицах твоего города будут стрелять в людей, и ты среди них окажешься, но уцелеешь  
Однажды утром тебя разбудит телефонный звонок и ты не сможешь разобрать слов: отец умер  
Похоронишь своего отца и все для тебя обратится в смерть, ты станешь тосковать по дням, когда об этом не думал  
Ты услышишь первый смех, первый плач и первые слова своей дочки, часами будешь всматриваться в выведенные ею первые буквы» [46; 40].

**Проза инициации и история.** Конечно, увлеченность мотивом инициации в момент исторического перелома наблюдалась в польской прозе и раньше. Так, после 1956 года появились романы «Тьма покрывает землю» (1957) и «Врата рая» (1960) Е. Анджеевского, «Дыра в небе» (1959) Т. Конвицкого, «Жизнь большая и малая» (1959) В. Маха; после 1976 года — «Мальчик с голубем на голове» (1979) М. Новаковского, «Черная иллю-

минация» (1981) З. Орышын и др. Но никогда подобные произведения не складывались в столь ярко выраженные поэтики и группы.

Психологически возникновение интереса к теме инициации в период исторического слома вполне объяснимо. Благоприятные условия для такой прозы создает сама новая действительность (новые параметры политической жизни, новые условия повседневности, новые технологии и пр.), превращающая человека в «ребенка» и заставляющая его заново учиться ориентироваться в стремительно меняющейся жизни и осознавать эти качественные перемены в себе. Мотив инициации дает прозе возможность «освободиться» от прежнего знания о мире не через эссеистские отступления, а через эмоционально затрагивающий любого читателя рассказ о новизне опыта — ведь юный герой испытывает *естественное* любопытство и потребность проникновения в тайны бытия (что замечательно иллюстрирует сюжетная линия в «Э. Э.» О. Токарчук, связанная с близнецами: когда-то, утверждает повествователь, они могли быть одним человеком, «который принял два обличья лишь затем, чтобы иметь возможность больше узнать, совершить, увидеть, попробовать» [104; 96]).

Писатель в этой исторической ситуации получает определенные преимущества: его герой имеет право многого не знать, а повествователь — сделать вид, что мир в каких-то своих аспектах ему неведом или безразличен. В рассказе П. Хюлле «Первая любовь» из сборника «Первая любовь и другие рассказы» наглядно показано это отсутствие интереса юного героя к «взрослой» истории — он занят своим делами: «По ночам над городом и заливом гудели военные самолеты. Где-то в Азии должна была разразиться война. По радио передали, что канцлер Аденауэр точит зубы, готовит десант, хочет высадиться в Гданьске. Я не хотел умирать за Гданьск. Я хотел на улицу Полянки, к Басе в комнату, хотел болтать с ней о горах, Джезе и мотоцикле» [43; 23]. От истории, наконец, можно попросту «скрыться», избежав изображения ритуала вхождения ребенка в зрелость через знакомство с законами политической жизни. Так, в середине 1980-х годов появились «Мадам Франкенштейн» (1984) З. Орышин, «Соседка» (1985) Х. Кралль и «Вайзер Давидек» П. Хюлле. Если первые два романа показывали инициацию ребенка через историю (польский опыт), то Хюлле попытался освободить жанр романа инициации от политических обязательств, чему, по

мнению П. Чаплинского, этот писательский дебют и обязан не в последнюю очередь своей огромной популярностью<sup>243</sup>.

Подобные возможности романа инициации в значительной степени способствовали популярности этой прозы и после 1989 года. Так, Т. Трызна в «Девочке Никто» делает попытку соотнести исторические события с этапами индивидуального взросления, Ю. Зелёнка в «Тадеке» отстраняет события «большой истории» на самый дальний план, А. Либера в «Мадам», напротив, наделяет своего юного героя способностью разбираться в ханжестве идеологии ПНР, благодаря чему тот парадоксальным образом обретает от нее внутреннюю свободу и пр. В целом же новая проза вообще и роман инициации в частности избегают исторического аспекта.

Мотив инициации оказался столь популярен в 1990-е годы, видимо, и в силу естественной потребности молодых авторов воплотить в слове свой собственный путь к писательству в переломный момент истории, свой процесс адаптации к исторической реальности, освоения ее или осознания тщетности подобной попытки.

Писатель так или иначе всегда начинает с фиксации в слове собственного опыта. У молодых писателей собственным оказывается опыт детства, отрочества, юности. Но у молодых, вступающих в литературу сразу после исторического слома, в котором они по возрасту не успели принять активное личное участие, присутствует ощущение недогруженности историческим опытом и своей изолированности от него. «Поскольку мое поколение не имеет истории, оно будет пытаться ее создать. <...> как поколение мы появились, когда все важные для страны, людей вещи уже случились. Нам Истории не досталось»<sup>244</sup>, — говорит О. Токарчук. «У поколения своя история появится только тогда, когда оно само ее себе создаст. Именно это сейчас и происходит. Из написанного моими ровесниками такая история начинает медленно вырисовываться»<sup>245</sup>, — замечает писательница в более позднем интервью.

Подобная неудовлетворенность своим временем свойственна и некоторым персонажам прозы инициации. Так, герой «Четвертого неба» М. Сеневича «взрослел в переходный период, когда сражаться никто не хотел, но и лизать заницу системе — тоже» [82; 35], герой же «Белого ворона» А. Стасюка завидует прежним поколениям: «Эта война, наверное, была отличным временем <...> Достаточно проявить хоть немного отваги <...>

и весь мир у твоих ног. <...> Нам ничего не досталось. Потерянное поколение» [89; 167]. Подобное отчаяние охватывает и героя А. Либеры — первая глава романа «Мадам» называется «Вот раньше были времена!», а повествование начинается со слов: «Много лет меня преследовало ощущение, что я родился слишком поздно. Интересная эпоха, необычайные события, феноменальные личности — все это, как мне казалось, навсегда кануло в Лету» [58; 7]. Здесь (помимо обычного подросткового романтизма) можно увидеть традиционное для поляка стремление обозначить свою судьбу через внешние события — идеологические, политические, — а кроме того, наблюдается переключка с ситуацией в межвоенный период, когда именно обретение Польшей долгожданной независимости и недолгий этап «обыденной», негероической жизни привели часть молодого поколения к стрессу<sup>246</sup>.

Читатель и критика ждали от молодой прозы портрета нового поколения (так была воспринята проза А. Стасюка, а К. Варга — автор, в частности, романа под названием «Bildungsroman», что в переводе означает как раз «роман воспитания», — сам активно строил свой литературный имидж на этой эмоции читателя). Роман инициации в какой-то мере заменил отсутствовавшие на рубеже 1980–90-х годов литературные манифесты молодых писателей — ведь именно в нем опыт легко мифологизируется, ибо подается как ключевой для всей судьбы героя (за которой при желании видится судьба целого поколения). «Если неописанное не существует, то именно так долго обстояло дело с послевоенным детством. Его заслонили война, явившаяся неисчерпаемым источником фабул, и довоенный период — ландшафты утраченного рая. Кроме того, следовало дожидаться, пока вырастет и возьмется за перо поколение тех, кто родился после войны, поскольку детству легче всего проникнуть в литературу через автобиографию»<sup>247</sup>.

\* \* \*

В рамках опирающейся на мотив инициации прозы 1990-х годов можно выделить *три основные психологические и стилистические модели*<sup>248</sup>. Это прежде всего автобиографическая проза о взрослом повествователе, стремящемся с помощью воскрешения детских переживаний достичь цельности ощущения собственной биографии. Затем модификации классического рома-

на становления с вымышленным персонажем и привлекательной фабулой. И, наконец, остросюжетная проза «антивоспитания» о не желающем взрослеть ребенке или инфантильном взрослом герое, воспринимающем свое вечное детство как убежище от ответственности.

**I. Проза инициации и автобиографический миф детства.** «Если я не выдавлю из себя этой повести <...> жизнь моя окажется неполной» [46; 14] — слова повествователя «Лиды» А. Юревича наиболее точно выражают мотивацию, импульс к созданию подобных произведений.

Эта преимущественно автобиографическая проза, обращающаяся к традициям классического романа воспитания, сочетает проблематику взросления и инициации с поэтическим и ностальгическим описанием утраченного пространства детства в традициях «Долины Иссы» Ч. Милоша.

«История одной шутки» и «Гувернантка» Стефана Хвина, «Лида» и «Господь глухим не внимлет» Александра Юревича, «Белый камень» Анны Болецкой, «Вайзер Давидек», «Рассказы на время переезда», «Первая любовь и другие рассказы» Павла Хюлле обращены к проблеме памяти и неразрывно связаны с ощущением утраты детского опыта и мировосприятия. Детство здесь может быть источником травмы (как у Юревича), однако сверхзадачей такого повествования становится не попытка «укрыться в себе-ребенке», а достижение с его помощью единства биографии, цельности самоощущения героя, единственный путь к которой — потребность и возможность постоянного возвращения к детству. Повествователь не чувствует себя беспомощным даже перед нанесенной в детстве психологической травмой. Осмысление ее и воплощение в слове дает иллюзию власти над смыслами собственной биографии и усиливает ощущение ее единства. По словам П. Чаплинского, задача повествования здесь — «не столько обретение утраченного времени, сколько осмысление утраты»<sup>249</sup>. Неслучайно «Лида» А. Юревича заканчивается словами «боль не воплощается» [46; 106] — т.е. единственная цель, которая может быть поставлена, — не устранить боль, а в процессе повествования наделить ее смыслом, вписать в биографию.

Потому и подчеркивается в этой прозе временная дистанция, отделяющая взрослого повествователя от рассказываемой им истории его же, маленького: «и даже теперь, когда я пишу эти

слова»; «Сегодня, так же как и в тот вечер, когда я сидел»; «И теперь, когда я это пишу, я их тоже вижу, хотя чернила, может быть, выцвели совершенно»; «Сегодня я знаю» [Хюлле, 41; 13, 22, 61, 149]; «Следующие несколько лет не имеют отношения к этой повести» [Хюлле, 42; 80]; «Я <...> рвал на клочки горный пейзаж, рвал на клочки свое сердце. Это продолжалось долго. Как первая любовь» [Хюлле, 43; 28]; «раз теперь <...> взявшись за перо, я вижу себя тогдашнего»; «пытаюсь вернуться вместе с тобой в те сентябрьские дни. Пытаюсь вернуться вместе с тобой в те места, на наш двор, где лает уже другой пес <...>» [Юревич, 46; 73, 14]; «Я помню и никогда не забуду» [Юревич, 47; 72]. Дистанция может быть подчеркнута и тем, что детское впечатление передано с помощью явно взрослой ассоциации: «Школьный запах навозенных полов, который я помню поныне, тяжелый и маслянистый, как вечность» [Хюлле, 41; 26]; «словно нас везли на расстрел в неведомое будущее от земли оторванных» [Юревич, 46; 8]. Порой эта разница между детским и взрослым понятийным языком отрефлексируется в тексте: «у него была собственная философия, которую сегодня я бы сформулировал как искусство выживания в крайне не способствующих тому условиях» [Хюлле, 42; 52]; «На что это было похоже? Если бы я попытался определить это тогда, я сказал бы, что на воронку, через которую моя мать влила в бутылку малиновый сок <...> Только спустя годы пришло мне на ум сравнение вайзеровой воронки с Архангелом, борющимся со змием <...>» [Хюлле, 41; 103].

В то же время неразрывность связи между взрослым героем-повествователем и героем-ребенком акцентируется в «Вайзере Давидеке» П. Хюлле с помощью предметов: часы в немецком доме ставшей взрослой Эльки похожи на те, что висели когда-то в их школе, а ее теперешнее красное платье похоже на памятное повествователю детское платьице («я не мог отделаться от впечатления, что это то же самое платье, в котором я видел ее тогда над Стрижей» [41; 92]).

Здесь делается расчет на то, что читатель владеет общим вне-литературным контекстом, значимым для такой прозы — биографией писателя, историей (произведения эти в основном описывают судьбы репатриантов после Второй мировой войны). Главной чертой такой прозы является «заключение автобиографического соглашения»<sup>250</sup> (Ф. Лежён), т.е. вовлечение читателя в собственную жизнь: эмоциональный контакт устанавливает-



ся не столько за счет фабулы как таковой, сколько за счет многочисленных эссеистских и автотематических отступлений о памяти, детстве, первом опыте, истории, слове... Показательно, что в этих книгах можно встретить снимки из собственного архива писателя (на четвертой странице обложки «Господь глухим не внемлет» А. Юревича воспроизводится целиком детская фотография автора — пожелтевшая, с оборванными краями; в издании «Короткой истории одной шутки» Ст. Хвина среди нескольких связанных с текстом старых фотографий Гданьска и репродукции проекта варшавского Дворца культуры и науки — детский снимок автора; на обложке «Белого камня» А. Болецкой — очень старая, пожелтевшая, склеенная фотография «из семейного архива»).

Однако несмотря на автобиографизм подобной прозы, запечатленное в тексте детство оказывается в этих книгах не столько простым воспоминанием взрослого человека, сколько самостоятельным художественным образом, дающим возможность проследить своего рода «генеалогию» стержневых проблем личности. Это и есть смысл «мотивации» рассказа повествователя, ставшего взрослым, интуитивно чувствующего, что «все имеет свое начало», и пытающегося это «начало» не только нащупать, но и «накрыть словом»: «И это первая глава книги о Вайзере, которую ни один из нас не написал и никогда не напишет: ведь то, что я делаю сейчас, ни в коем случае не сочинение повести, а лишь заполнение белого пятна <...>»; «именно это велит сейчас записать все с самого начала, не пропуская ничего. Ни малейшей детали — в таких случаях мелочь оказывается иногда ключом, открывающим ворота, и каждый, кто хоть раз встретился с чем-то необъяснимым, хорошо это знает» [Хюлле, 41; 10, 20, 31].

Повествователь постоянно задает самому себе — сегодняшнему и тогдашнему — вопросы, постоянно сомневается: «Как же все-таки случилось, что мы подружались с Вайзером? <...> Так как же случилось, что мы сошлись с Вайзером?»; «Но какая же связь могла быть между <...>?»; «Ни в чем у меня нет уверенности»; «Сомневаюсь в этом даже сегодня, но если даже так <...>» [Хюлле, 41; 10, 18, 50, 214]; «А те, которые зажигали эти свечки? Кем были эти невидимки?»; «Я так и не узнал <...> это навсегда осталось тайной»; «Было ли это скромной компенсацией Судьбы взамен Утраченного, или скорее Судьба насмеялась над ними <...>?», «эти совпадения названий, мест

и слов... Шутка?» [Хвин, 12; 20, 154, 169, 170]; «Быть может, все это неправда» [Юревич, 46, 73]; «Не знаю, малыш...» [Юревич, 46, 39]; «Погодите, погодите, давайте установим факты!»; «Я не находил на этот вопрос готового ответа» [Хюлле, 42; 152, 9]; «Письма? Когда, собственно, я узнал про письма? Когда Ян вернулся из Петербурга? Когда отец приехал из Одессы? А какая была пора? Вечер? Темная комната наверху? Мы тогда стояли у окна?» [Хвин, 14; 21].

Эти сомнения возникают во многом потому, что герой-повествователь все время оказывается на зыбкой грани видимого ребенка и уже недоступного зрению взрослого.

«Печать тайны» лежит в основе механизма восприятия молодой прозы. В рассказе П. Хюлле «Стол» (сборник «Рассказы на время переезда») мальчик видит якобы навещающего их семью господина Поляске — немца, бывшего хозяина стола, доставившего родителям столько неприятностей: «С тех пор в нашей квартире стал появляться господин Поляске. <...> Он обходил свой дубовый стол, теперь совершенно невидимый. Выкладывал на него подарки <...> Подарки выглядели довольно странно, они повисали в воздухе, но каждый раз, когда я вытягивал за ними руку, исчезали, как и сам господин Поляске». Однако отец «совершенно не замечал этих визитов». В конце концов господин Поляске и в самом деле приезжает в Польшу, заходит в гости и — что удивительно — приносит те самые подарки — кофе, шоколад, английский чай, только «на этот раз они не исчезают» [42; 14, 29]. В «Вайзере Давидеке» взрослые никак не могут поверить детям и все продолжают и продолжают их допрашивать в надежде найти «взрослое», рациональное, логическое объяснение исчезновению Вайзера: «если бы мы рассказали подробно о том, что видели <...> ни М-ский, ни директор, ни тот, в форме, и никто <...> не отнесся бы к этому всерьез. “Это невозможно, — сказали бы они”» [41; 47]. История с «белой псиной» в повести Юревича «Господь глухим не внемлет» так и остается неразгаданной — мальчик (даже став взрослым) не может понять, существовала ли собака на самом деле или появлялась лишь в его воображении. Пес оказывается символом двойственной сущности детского сознания и одновременно символом противопоставления детского и взрослого видения: «Он всегда тут был, еще в тот день, когда я к тебе приехал. Что с ним случилось, дедушка? — Первый раз слышу, чтобы здесь был какой-то пес. Ничего я не видел, ты что-то напутал» [47; 86].

Стержнем — и повествования, и самой биографии повествователя — оказывается разгадываемая ребенком загадка того или иного аспекта его отношений с миром, а также разгадываемая взрослым загадка того, детского, разгадывания: «И откуда мы могли все это знать, если даже сегодня я не могу распутать эту головоломку» [Хюлле, 41; 133]; «Этого до сих пор никто не в силах объяснить. Это одна из тех тайн, которые тайнами останутся» [Хюлле, 42; 119]. Осмысление его оказывает «биографически-терапевтическое» действие. Уже взрослым повествователь отдает себе отчет: «я исписываю страницу за страницей в надежде, что наконец пойму то, чего понять не могу, что наконец увижу то, чего раньше не замечал» [Хюлле, 41; 111]. И хотя тайна не разгадана, но приятие ее существования оказывается для человека гарантией гармонии его внутренней жизни.

«Короткая история одной шутки» Ст. Хвина повествует о взаимоотношениях ребенка и сталинской эстетики, которая навязана ему в качестве среды обитания. В своих археологически-психологических изысканиях, анализируя город, вещи, фильмы даже больше, чем поведение окружающих, ребенок пытается определить границы добра и зла: «В фильме об Александре Невском все прочиталось по лицам. Этот — хороший, тот — плохой. Лица были вполне выразительны. Аденауэр тоже выглядел гнусно, и ошибиться было невозможно, но здесь, на стене центрального нефа собора в Оливе, все — и хорошие князья, и отвратительные рыцари с крестами на плащах — были одинаково приличными и бородатыми. Возникал трудный вопрос: как, собственно, отличить плохого человека от хорошего?» А взрослый повествователь пытается понять, в чем же заключался смысл «шутки», которую сыграл именно с его семьей генералиссимус, а в его лице сама История, перетасовав пространства, лишив дома одних, отдав другим, и при этом постоянно напоминая о прошлом и возможном названиями улиц («Судьба насмеялась над ними, подбрасывая вместо цветов, трав и замшелых камней жестяные эмалированные таблички с названиями, которые совершенно напрасно пробуждали угасшие было воспоминания»): «А я? Чем была эта странная игра — была ли она также адресована и мне — уже тогда? Ведь позднее, когда я “получил” квартиру — квартира эта ждала меня <...> на улице под названием “Виленская”, и это название напоминало мне все: долгий путь Отца <...>» [12; 25, 169–170].

Книги П. Хюлле «Вайзер Давидек», «Рассказы на время переезда», «Первая любовь и другие рассказы» последовательно рассказывают о том, как ребенок дорастает до зрелого, сознательного приятия тайны. Герой первой книги («Вайзер Давидек») сталкивается с тайной отсутствия, феноменом исчезновения, и перед лицом его ребенок мудрее окружающих взрослых (в том числе и его самого-повзрослевшего, пытающегося разобраться с загадочной историей Вайзера Давидека), поскольку более открыт необъяснимому, не требует непременно присутствия логики: «А они все спрашивали, без устали, по сто раз одно и то же, не в силах понять простейших вещей, ну словно это они были детьми»; «Мы прекрасно чувствовали, что на вопросы, которые нам задают, нет правдивых ответов, и даже если бы спустя какое-то время оказалось, что все же есть, то и в этом случае все, что произошло в тот августовский день, останется для них абсолютно необъяснимым и непонятным. Вроде уравнения с двумя неизвестными»; «взрослые люди, которые верят в Бога, но не верят в духов» [41; 6, 7, 112].

Во второй книге, «Рассказы на время переезда», повествователь исследует словно бы противоположный опыт. Герой (в первом рассказе еще читающий букварь, к концу сборника — уже юноша) сталкивается с тайной скрытого присутствия неведомого, незримого, следов прошлого в повседневной жизни. Здесь ребенок и взрослый (отец, дядя) равно открыты чуду: «Я ждал событий необыкновенных и непредсказуемых», — говорит мальчик; «Словно угри в Саргассовом море, <...> в этом кроется какая-то тайна», — шепчет отец; «Быть может, дядя Хенрик общался с Богом каким-то никому неведомым образом?»; «в этом был весь дядя <...> Никакие прозаические причины не могли брать в расчет, это было бы ниже его достоинства». Оба способны пережить и принять феномен необъяснимого: «Они никогда не поднимутся на этот камень, — сказал отец, указывая на улиток. — А мы никогда не узнаем, зачем им туда забираться. Если бы одной из них этот фокус удался, что-нибудь бы изменилось. — Что? <...> — Не знаю. Но что-то бы случилось. — С кем? <...> — Быть может, с миром. Не знаю». Каждая из историй рассказывает о прикосновении к тайне («на том, что мы увидели, лежала молчаливая печать тайны»; «Что-то, чего я не мог понять. И дело было не в немецком языке»; «Я не знал, что об этом думать»; «Кто-то играет с нами в прятки, — тихо сказал дядя Хенрик. — Или в нашем городе стало на двух безумцев

больше — я имею в виду нас с тобой»; «Возможно ли это?»). Финал каждого рассказа словно бы подводит очередную черту: «Время теперь текло иначе, и только я знал, почему»; «но теперь это было уже не нужно»; «я подумал, что никогда уже этого не узнаю»; «И я никогда уже не спрошу» [42; 15, 57, 85, 93, 58, 64–65, 117, 170, 30, 60, 74, 140].

Наконец, в третьей («Первая любовь и другие рассказы») взрослый словно отделяется от ребенка и осознает переход этой границы, после столкновения ностальгии со взрослостью происходит приятие безвозвратности течения времени.

Юревич в повестях «Лида» и «Господь Бог глухим не внемлет» обращается к исковерканному историей (репатриацией) детству. Мальчик не просто переживает отъезд из родной Лиды, важно, что ему непонятны слова, которые в нем «теснятся», с которыми он «не может освоиться и подружиться», он не просто не понимает, куда и зачем его везут и почему нельзя остаться в родном доме — он не понимает переполняющего его «бесильного отчаяния» [46; 11].

Уже упоминавшееся исчезновение «белой псины» в повести Юревича «Господь глухим не внемлет» оказывается символом окончания детства: «<...> я понял, что никогда больше ее не увижу, что не будет ее ни в одном дне моей жизни, ни в одном моем сне, и я не услышу, как она скулит». И для выросшего повествователя так и остается открытым вопрос о том, что же он утратил: «Я уже и не знаю. Может, все это неправда. Я ничего не слышал. Ничего не видел. Ничего не чувствовал. Перепутал свою память с чьей-то еще» [47; 86, 73].

А. Бolečкая в «Белом камне» дает серию почти этнографических описаний жизни Прадеда, которого родившаяся уже после его смерти повествовательница не знала, но который для нее является «началом мира» [8; 7]. Весьма гипотетическая реконструкция его пути для нее значима, поскольку помогает обрести ощущение целостности собственной судьбы.

Порой сам феномен инициации остраниается иронией или даже гротеском — насмешкой над собой, над ритуальностью этих процессов, над мифологизацией обыденного и повторяемого. Своеобразно преломление этой проблемы в «Тысяче спокойных городов» Е. Пильха. Это тоска по временам, когда все еще только начиналось («Больше так уже никогда не было») — первая рюмка, первая любовь, первая женщина, первое осознание собственной слабости, первая смерть близкого. Подобные инициа-

ционные жесты постоянно снабжаются ироническим комментарием или дистанцией, подтверждающими ритуальность самой экзистенции: «Все мы знаем, господа <...> что означает в жизни мужчины первый глоток алкоголя. <...> И мы выпили. И я выпил. И пошло как по маслу. <...> И были в этом моем первом глотке фигуры всех моих будущих глотков, в него были вписаны все мои будущие падения, пьянство, бутылки, рюмки, блевание, все грядущие белые горячки <...> но я ничего не боялся, я ведь выпил, и во мне проснулась первая сила, а вместе с нею пришла и первая великая окрыленность» [71; 108, 77–78].

При изображении в этой первой модели прозы инициации детства как такового используются элементы сентиментального романа. В такой амбивалентности видения и переживания в определенном смысле продолжается линия Бруно Шульца, который выдвигал концепцию обратного развития человеческой личности — от серой слепой зрелости, заслуживающей жесткой иронии, к детскому поэтически-непосредственному видению, единственно способному на прозрения. Детство представляет для писателя особую художественную и психологическую оптику. Это важное для человека свойство Шульц в одном из писем сформулировал так: «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», «мессинской поры», которую сулят и которой клянутся все мифологии мира»<sup>261</sup>.

В отличие от «прозы антивоспитания», о которой пойдет речь ниже, в этом варианте прозы инициации отсутствует отрицательный образ родителей. Во всяком случае, они не представлены здесь как источник негативной модели поведения или психологической травмы. Напротив, это близкие люди, хотя порой и чудаковатые, находящиеся рядом и добавляющие загадок своими биографиями и историей, которая стоит за ними и через них проникает в повседневную жизнь ребенка: «Невидимая граница проходила теперь через стол господина Поляске <...> и они были ею разделены, как тогда, в тридцать девятом году, когда край их детства, пахнувший яблоками, халвой <...> разодрали, будто кусок полотна, на две части, между которыми блестела серебряная нитка Буга»; «Я не любил эти разговоры. Особенно, когда они велись за обедом и в густой аромат бульона

или ароматный запах соуса из хрена вторгался грохот пушек или перестук колес поезда, который вез людей на медленную или немедленную гибель»; отец «кричал, что не он, в конце концов, развязал эту войну, не он передвигал границы, не он отбирал города у одних и отдавал их другим, а я стоял между ними, разорванный пополам» [Хюлле, 42; 7–8, 73]. Повествователь «Лиды» ведет диалог с собой-маленьким и с отцом, который, как ему кажется, один способен помочь ему разобраться в том, что случилось в детстве: «Однажды я почувствовал, что должен поговорить об этом с тобой, но сделать это можно, только написав письмо на тот свет, чтобы ты еще раз все это просмотрел и исправил» [46; 14]. Именно смерть отца вдали от родной Лиды, в стране, где он так и не стал своим, окончательно «закрывает» для повествователя Юревича детство — вместе с уходом свидетеля и соучастника его оно утеряно навсегда. Некоторые открытия дети совершают вместе или рядом с родителями, но переживают их все-таки чаще в одиночестве: «Я никому не рассказал об этой утрате. Впрочем, взрослые были теперь заняты другими делами» [Хюлле, 42; 59].

Здесь также часто — в отличие от других моделей прозы инициации — появляются предки — бабушки, дедушки и т. д., и их биография, их существование осмысливается как тесно связанное с собственным (см. главу «Между памятью и временем: ностальгическая проза»). Эта общность, которая обретается и переживается внутри себя, видимо, компенсирует разрыв поколений.

Первая любовь, первое потрясение, первое чудо, первое юношеское приключение обычно неразрывно связаны в памяти с определенным географическим пространством. Огромное значение здесь имеет деталь — имена, реалии, вещи и пр., это скорее археология памяти, чем ее социология. Несколько размыкает в подобной модели прозы границу между состоянием «до инициации» и «после инициации» введение элементов идиллии, а именно — «единство места жизни», которое «ослабляет и смягчает все временные грани между индивидуальными жизнями и между различными фазами одной и той же жизни»<sup>252</sup>. Тесная эмоциональная связь человека с его пространством в прозе А. Бolečкой, Ст. Хвина, А. Юревича, П. Хюлле сглаживает ощущение краткости жизни и одиночества человека, а опыт инициации воспринимается как один из ритуалов повседневности и связи с миром.

По мнению П. Чаплинского<sup>253</sup>, эта модель имеет общие черты и с одним из наследников идиллического романа — западноевропейским областническим романом первой половины XIX века (И. Готхельф, Иммерман, Г. Келлер), в котором «смягчены все временные грани <...> а моменты быта становятся существенными событиями и приобретают сюжетное значение»<sup>254</sup>. Именно повседневность и оказывается тем раем детства, который ищет эта проза. Повседневные события поэтому воспринимаются как признаки бытия, выходящие за рамки отдельной биографии. В повести, например, Юревича «Господь глухим не внемлет» действие составляет неспешный ритм бытия, наполненный неизменностью жестов, действий, реплик. Дедушкина жизнь состоит из повторяющихся ритуалов — он смотрит на узелок с белорусской землей, молится, пишет письма бабушке («<...> так он всегда начинал письмо бабушке, которое через несколько фраз рвал в клочки и, шагая босиком по кухне, втапывал бумажные хлопья в пол, словно ступал по снегу» [47; 12]), регулярно пишет письма в различные инстанции, не желая смириться с тем, что его, и в самом деле глуховатого, поселили на улице Глухой. Из этой цикличности выбиваются лишь два события — первая смерть в среде белорусских репатриантов и расставание, т.е. значимые вехи взросления маленького героя. В рассказах Хюлле элемент тайны присутствует в мелких, неважных, повседневных вещах, делах, местах.

Здесь происходит мифологизация не только детства, но и судьбы повествователя в целом. Взрослое бытие трактуется как период подведения итогов, ностальгии, сопротивления, попытки объединить биографию воедино с помощью адекватного слова, поиск которого и является главной мотивацией повествования. Происходит своего рода «литературизация» биографии, т.е. ее сознательное художественное структурирование и, таким образом, осознание ее смыслов.

Нельзя сказать, что это бессюжетная проза, но фабула здесь зачастую разыгрывается скорее в психике, разуме, чувствах, охватывает этапы духовной жизни, пороговые моменты созревания, а не внешнее бытие. Главная драматическая ось произведений Хвина, Юревича, Хюлле, Болецкой — напряжение между моментом рассказывания и моментом, когда происходит то, о чем рассказывается, конфликт между наивностью и опытом, которыми в разной степени обладают герой-ребенок и выросший из него повествователь-взрослый.



Личное в этой прозе оказывается важнее и больше объективного, повествователь не стремится к обобщению своего опыта — изображение всей полноты переживаний для него важнее их репрезентативности. События же не столько двигают сюжет, сколько дополняют образ биографии, что сближает подобное повествование с мемуарной прозой и поэзией как формой переживания.



**II. «Портрет художника в юности».** Модификации романа становления как вида романа испытания в 1990-е годы сочетают черты первой и третьей моделей прозы инициации, в большей степени примыкая к рассмотренному выше типу повествования. Роман становления в новой польской прозе не слишком популярен и практически представлен всего тремя произведениями: «Мадам» А. Либеры, «Тадек» Ю. Зелёнки и «Касторп» П. Хюлле.

В такой прозе последовательно описывается довольно продолжительный период, в течение которого мироощущение героя претерпевает значительное (и значимое) изменение, он находит свой «мостик» к окружающей действительности и превращается в сложившуюся личность. Бахтин определяет этот тип романа как «дающий образ становящегося человека. В противоположность статическому единству здесь дается динамическое единство образа героя. Сам герой, его характер становятся переменной величиной в формуле этого романа. Изменение самого героя приобретает сюжетное значение, а в связи с этим в корне переосмысливается и перестраивается весь сюжет романа»<sup>255</sup>. Здесь взросление традиционно воспринимается как явление положительное («изображение мира и жизни как опыта, как школы, через которую должен пройти всякий человек и вынести из нее один и тот же результат — протрезвление с той или иной степенью резиньяции»<sup>256</sup>, по выражению Бахтина), но и период «невинности» изображается как светлый. Герой изучает мир, страдает и под конец разрешает или во всяком случае начинает по-новому понимать конфликты, терзавшие его в детстве или юности: «Может, он хотел, чтобы я наконец узнал, кем являюсь на самом деле, и познал свои возможности?» [Зелёнка, 126; 73]

Любовные переживания героя носят романтический, возвышенный характер, окрашены долей экзотики: Мадам — изыс-

канная дама с загадочной судьбой, возлюбленная Тадека — имеет «слегка чуждый, экзотический вид» и «раскосые киргизские глаза» [Зелёнка, 126; 81], немец Ганс Касторп влюбляется в прекрасную таинственную польку.

Герой в целом настроен весьма романтически, постоянно занят анализом самого себя и окружающих, причем, как правило, делает это с пафосом, реже — с иронией: «меня распирала радость и твердая уверенность, что час мой наконец пробил»; «Случившееся <...> привело меня в состояние эйфории. За каких-нибудь пятнадцать минут на меня обрушилась лавина переживаний, каждого из которых хватило бы на несколько дней»; «стыд — вот тиран моей души, враг познания, заставляющий меня действовать под псевдонимом, в конспиративной маске»; «Судьба улыбнулась мне лишь в понедельник, хотя ни один знак на небе этого не предсказывал»; «Оглушенный историей — ба, лавиной историй, которая обрушилась на меня в течение последних часов <...>»; «После этих событий я долго не мог прийти в себя. Я переваривал их в памяти, словно объевшийся удав» [Либера, 58; 25, 82, 191, 322, 341]. «Я имел обыкновение заполнять время играми разума» [Зелёнка, 126; 8]; «он кратко проанализировал ситуацию»; «подумал, что все это — следствие <...> слегка расшатанных нервов, что, в свою очередь, объясняется усталостью, плохой погодой, а также бессонницей» [Хюлле, 45; 73] и пр.

Он склонен наделять символическими смыслами события и предметы. Так, желая уничтожить явившуюся для него оскорблением награду в театральном конкурсе, герой «Мадам» «старательно выбирает место казни» — «пересечение трех улиц, носивших имена трех национальных пророков: Мицкевича, Словацкого и Красиньского — как раз тех, чьи тексты отсутствовали в моем сценарии, за что <...> упрекал меня завуч. Это им я теперь приносил в жертву сию жалкую западную (во всяком случае, с точки зрения географии) безделушку, которую получил в награду за предательский космополитизм». В другой момент мальчик с пафосом описывает свои мысли и действия в третьем лице, словно речь идет о литературном герое: «Переезжая мост, он вдруг осознал, что движется на восток»; «А над ним трепетало на ветру и гордо развевалось <...> знамя Французской Республики. — Победа, — подумал он с надеждой» [58; 37, 225, 243].

Наделенный способностью к рефлексии, герой постоянно фиксирует в себе «границы», обозначающие получение нового

опыта: «В душе подростка, которым я был, что-то бесповоротно лопнуло и отмерло. Я в конце концов усомнился, произойдет ли в моей жизни нечто необыкновенное, сравнимое с теми прежними потрясающими временами, столь же прекрасное, как в рассказах взрослых»; «Неожиданное чудесное продолжение детства. Возвращение к делам и переживаниям, к которым, казалось, нет обратного пути»; «настроение и чары обретенного детства рассеялись»; «я покинул здание школы, на этот раз прощаясь с ней навсегда» [Либера, 58; 38, 364, 382]; «я вглядывался в метель за окном. Увы, те волшебные мгновения детства, когда я вдруг отрывался от земли, забывал о белом свете и парил в чудесном краю воображения, ушли безвозвратно. Теперь я сидел, прикованный к стулу, а кружившие в воздухе хлопья напоминали мне всего лишь миллионы крошечных белых головастиков [т.е. сперматозоидов], о которых толковал мне кузен» [Зелёнка, 126; 187]; «я был уже почти уверен, что <...> начинаю новую жизнь... Словно бабочка, вылупившаяся из кокона» [Хюлле, 45; 110].

Динамичная фабула этой модели базируется на введении элементов детективного и приключенческого романа. Герою приходится разгадывать загадки, причем они связаны не только с «основной» для повествования тайной (биография прекрасной Мадам в романе Либера, «миссия» Тадека в романе Зелёнки, загадка незнакомки в романе Хюлле), но и со свойственными подростку или юноше, особенно обладающему литературными или просто интеллектуальными амбициями, постоянными размышлениями о поведении окружающих: «Я терялся в догадках»; «И здесь вновь вырастала пирамида вопросов»; «И еще один вопрос»; «Но все эти спекуляции, вопросы, фантазии <...>»; «Странно. Непонятно. <...> Почему <...>? Почему <...>?»; «Я не мог перестать думать о недавних событиях и все перебирал в памяти некоторые детали»; «Я переспрашивал. Расспрашивал» [Либера, 58; 36, 47, 107, 372]; «О чем он думал? Неужели он уже тогда планировал отъезд? Возможно ли, что он признался этой наивной девочке в любви только ради того, чтобы цинично использовать ее в своих целях?» [Зелёнка, 126; 81]; «Что же происходило в салоне госпожи Хильдегарды Выбе?»; «В том, что она глядела на него, не было никаких сомнений. Но была ли она изумлена? Или лишь подозревала что-то? А может, обо всем догадалась?» [Хюлле, 45; 112, 186].

Герой «Мадам» ощущает себя детективом: «Удостоверившись, что в двери напротив нет глазка, через который за мной могли бы следить, я приложил ухо к холодной поверхности двери»; «я приступил к идентификации окон»; «обследование первого этажа»; «С тех пор, как я <...> принял отчаянное решение следить за Мадам <...> Приступая к акции, я не знал почти ничего. Теперь собранная мною информация была просто колоссальной. Мало кто (кроме, разумеется, ГБ) знал столько, сколько я!» [58; 66, 192] Ганс у Хюлле следит за заинтересовавшими его незнакомцами, размышляет, не дать ли объявление в газету, не подкупить ли портье в гостинице, чтобы получить нужную информацию, а затем даже нанимает профессионального детектива: «Должен же был существовать способ разузнать, когда они приедут и где остановятся. Выяснить, кто они»; «Он был, разумеется, осторожен и с первых часов, изображая из себя обыкновенного отдыхающего из Гамбурга, вел в пансионе образ жизни, неотличимый от поведения других гостей» [45; 115, 181]. Касторпа также тревожат тайны дома, где он снимает комнату. Герой «Тадека», в свою очередь, ощущает себя шпионом: «— С сегодняшнего дня, Малыш, ты — мой тайный агент. — Эти слова разбудили мое воображение, ассоциируясь с Мата Хари, шифровками, микрофильмами, капитаном Клоссом, симпатическими чернилами, зонтиками с отравленным накопчиком и упрятанными в кустах радиостанциями»; «<...> какие-нибудь отличительные черты? — поинтересовался я с серьезностью, достойной матерого аса разведки»; «Я решил быть бдительным, ведь не одного аса разведки подвела *femme fatale*. А может, эта азиатка — воплощение Мата Хари?»; «и улыбнулся, словно матерый агент»; «как и подобает тайному агенту» [126; 23, 53, 51, 133].

Оба героя проявляют изрядную изобретательность в раскрытии тайны или выполнении поручения. Повествователь «Мадам» пишет сочинение, в которое вплетает дату ее рождения и второе, скрываемое имя, добивается права получать приглашения Отдела культуры французского посольства на фильмы, спектакли, выставки, посещаемые также и Мадам; ведет тетрадь с цитатами, куда выписывает фрагменты из произведений, значимых для жизни Мадам, провоцирует ее. Он повсюду собирает информацию, придумывает хитроумные ходы, «словно шахматист, готовящийся к важнейшему доединку» [58; 81]. Герой «Тадека» прилагает немало усилий, стараясь выполнить

дядино поручение: «Меня распирала гордость: дважды за один день я нашел выход из трудной ситуации» [126; 143]. Касторп, мучимый любопытством и желанием установить хоть какую-то, пусть даже эфемерную связь с прекрасной незнакомкой, «словно мелкий воришка» [45; 103], крадет пакет, оставленный ею на стойке портье.

«Мадам» А. Либеры и «Тадек» Ю. Зелёнки можно также отнести к типу *Künstlerroman* («испытание на художественную гениальность и параллельно на жизненную пригодность художника»<sup>257</sup> — еще более точным, возможно, в данном случае будет определение, бытующее в польском литературоведении, — «портрет художника в юности»). В центре его оказывается герой, выделяющийся, а главное, выделяющий себя сам из «серой» массы. Так, герой «Мадам» прекрасно образован, владеет французским, играет на фортепиано, обладает актерскими и режиссерскими способностями, знает европейскую литературу, приводит на память десятки цитат и т. д., и т. п. Он разбирается и в политических, идеологических вопросах. Тадек из одноименного романа слышит мечтателем и полиглотом, считает себя будущим писателем, стоящим на ступеньку выше приземленных дяди-карьериста и кузена-бонвивана. Его скрытые амбиции подтверждает один из обитателей отеля для иммигрантов в Бергене: «Значит, именно таков мир, увиденный глазами художника?»; «Вы не такой человек. Я понял это, когда увидел в ваших глазах эту странную мечтательность, свойственную лишь художникам да поэтам»; «Для нас, писателей»; «Нетрудно догадаться, видя, насколько вы отличаетесь от окружающих. Каждая исключительная личность должна через это пройти»; «Пан Тадек — молодой европеец! К тому же художник»; «молодой интеллектual с душой художника» [126; 71, 99, 101, 112, 139]. При этом герои осознают свою «невинность»: «В душе подростка, каким я был»; «на моем этапе <...> становления. Первых шагов» [Либера, 58; 38, 330]; «мой девственный паспорт»; «Я почувствовал себя страшно ничтожным, крошечным, придавленным окружающим» [Зелёнка, 126; 27, 32]. Героя «Мадам» не устраивают традиционные «инициации», переживаемые одноклассниками, — первые сигареты, рюмки, женщины: «Вот такой запах и вкус имел наш школьный хлеб насущный <...> Довольно-таки постное меню» [58; 44], — удрученно замечает он. Тадек же и вовсе мечтает о «благородном и возвышенном <...> светском celibate, который позволил бы

полностью предаться делам духовным» [126; 27]. Если он и пробует впервые закурить, то непременно сигары, да к тому же — невольно — именно те, что курил герой «Волшебной горы» Т. Манна. Кроме того, в детстве он обладал способностью «видеть» наяву очертания не то будущего, не то собственных фантазий. Важную роль играет и физиологическое взросление героя: «Я много думал о сексе и моей постыдной неопытности». Тадек подсматривает за девушкой, испытывая по этому поводу трогательные угрызения совести, подвергается первому сексуальному искушению со стороны другой опытной девицы: «Я помогу тебе справиться с твоей проблемой <...>» [Зелёнка, 126; 186, 207]. Герой Либеры «всерьез» размышляет о Мадам: «Неужели все еще девица? Как-то не хотелось в это верить. Но как же это началось? Когда, и с кем, и где? <...> И как дело обстоит сейчас? Частота. Принципы. <...> Не опасается ли она беременности, которой так пугают? Предохраняется? Как? Боже мой, как?» [58; 46–47]. Родители в этой модели изображаются с симпатией, как и в традиционном романе воспитания, однако остаются далеко на заднем плане: герой хотя еще и не получил полной самостоятельности (в «Мадам» это старшеклассник, живущий с родителями; в «Тадеке» — недоучившийся студент, психологически зависимый от родителей; в «Касторпе» — студент, опекаемый дядей), но действует в одиночестве. Для Тадека родной дом — «звуки детства — тихое позвякивание спиц, шелест страниц» [126, 16], для героя «Мадам» — благодарность за правильное воспитание.

Оба произведения относятся к той модели романа становления, где развитие героя происходит «на неподвижном фоне мира, готового и, в основном, вполне прочного. Если и происходили изменения в этом мире, то периферийные, не задевавшие его основных устоев. Человек становился, развивался, изменялся в пределах одной эпохи. Наличный и устойчивый в этой наличности мир требовал от человека известного приспособления к нему, познания и подчинения наличным законам жизни. Становился человек, но не сам мир; мир, напротив, был неподвижным ориентиром для развивающегося человека. Становление человека было его, так сказать, частным делом, и плоды этого становления были также частнобиографического порядка; в мире же все оставалось на своих местах»<sup>258</sup>. Хотя истории героев Либеры и Зелёнки, как было показано в главе «Между памятью и временем: ностальгическая проза», неотделимы от реал-

лий ПНР, последние воспринимаются молодыми людьми скорее как серая действительность окружающего мира вообще, вне зависимости от режима, недостойная внимания юного героя-художника. Герои Либеры и Зелёнки живут словно бы в нереальном мире: «Я предпринял новую попытку создания магической действительности»; «Я жил в состоянии зачарованности»; приятель же «обитал в ином мире, чем я, поддающемся измерению и полезном, мире технических вопросов и практицизма» [Либер, 58; 18, 363]; «<...> и снова глядел через окошко на мир, который казался мне нереальным и немного враждебным, словно он был лишь далеким несовершенным отражением мира уединенного чтения и созерцания»; «гораздо лучше я чувствовал себя в четырех стенах, блуждая взглядом по страницам хорошей книги при свете ночника»; «Ведь достаточно удобно устроиться в кресле, открыть книгу — и будешь иметь все то же самое минус грязь, пиявки и грыжа. <...> Кузен, как и дядя, способен жить лишь в так называемом реальном мире»; «ощущение нереальности, словно то, что происходило вокруг меня, было сном»; «я уже сомневался, сам ли воплотил его в жизнь или он был только фантазией»; «реальность, которую в последние недели мне удалось отодвинуть на задний план <...> снова ворвется в мою жизнь» [Зелёнка, 126; 8, 42, 50, 86, 138, 224]. Он вынужден охранять эту нереальность своего существования от окружающих, предпринимающих попытки вернуть мечтателя на землю: «Отрыв от жизни ведет к одиночеству <...> а от этого одни проблемы. Лучше сойти с этой дороги» [Либер, 58; 157]; «Стихи! Книги! Ерунда! Фанаберии! <...> Надо жить, парень, жить в реальном мире! Развлекаться, наслаждаться каждым днем!»; «Ивонна <...> утверждала, что у меня гиперфункция железы воображения, и мне следует лечиться»; «Когда же ты, черт возьми, наконец спустишься на землю!»; «Пойми, есть вещи, которые нужно испытать на собственной шкуре!»; «Жизнь — это не роман»; «Проснись, парень! Вернись на землю!» [Зелёнка, 126; 25, 40, 52, 55, 132, 210].

Герой «Мадам» осознает, что постоянно находится словно на сцене: «мне снова придется что-то играть»; «Тебе бы в кабаре выступать»; «Когда стремительный ход сюжета, в котором у меня была своя роль, на мгновение замирал, освобождая меня, так вот, во время подобных антрактов я невольно размышлял о себе в форме классического повествования (третье лицо, прошедшее время) — так, словно происходившее со мной и вокруг

было текстом рассказываемой истории»; «Я судорожно думал, как бы сыграть финал»; «И наконец я поднялся на «сцену», то есть на кафедру и начал играть...» [58; 79, 202, 225, 334, 381].

Да и сама действительность воспринимается ими не непосредственно, а в первую очередь «через искусство»: «У меня это ассоциировалось с драматическими сценами из разных фильмов и пьес, в которых герой, уже, казалось бы, находящийся в безопасности, все же в последний момент погибает, сраженный шальной или предательской пулей»; «Но когда я вбежал на перрон, поезд, словно в плохом фильме, как раз трогался»; «я чувствовал себя, словно герой романа Гомбровича»; «думал я словами Юзека с первых страниц “Фердыдурке”» [Либера, 58; 36, 362, 279, 379]; «я прикрыл глаза и представил себя не обычным, ничем не примечательным Тадеушес, а мифическим Тезе-ем. Я <...> вступил вдруг в абстрактный мир Борхеса или Кафки»; «Я чувствовал себя совершенно, как К.»; «я прошел все круги ада — от жуткого ужаса и бессилия, в которых со мной не сравнился бы даже Грегор Замза, до угрызений совести в духе Раскольниковова»; «в детстве мне случалось несмело мечтать, что, когда я вырасту, стану героем книги, бессмертным литературным героем, как Растиньяк, князь Мышкин или Вокульский <...>»; «Я хотел ей сказать <...> словно в американском фильме». Этой особенностью Тадека пользуется кузен, уговаривающий его вместе эмигрировать («Я уверен, что это будет так же интересно, как все эти “Томек в...” Шклярского, которые ты мне читал»). Даже в своих подростковых «размышлениях» о величине пениса и своей внешности Тадек припоминает физиологические особенности «Адама с плафона Сикстинской Капеллы», а подсмотрев, как Эля сбрасывает утром ночную рубашку, сравнивает ее с «Венерой, появляющейся из пены морской» [Зелёнка, 126; 8, 9, 25, 90, 50, 85, 87].

При помощи литературы, усвоенных из нее «сценариев» и языковых форм соответствующих переживаний герои пытаются общаться и с окружающими. Случайно познакомившись со знаменитым актером, герой «Мадам» беседует с ним, сперва цитируя Шекспира, затем блестяще импровизируя в духе классика. Это постоянный его прием в разговорах с Мадам — в ход идут и «Божественная комедия», и «Федра» (с помощью которой юноша, например, объясняется в любви). Причем Тадек у Ю. Зелёнки постоянно встречается с непониманием: «Я впервые шел по такому длинному коридору. Чувствовал себя совер-



шенно, как К. — Дядя подозрительно взглянул на меня поверх очков. — К.? Какая еще К.? — К. Ну, знаете, дядя! Герой Кафки. — Кавка? Кавка? <...> Не знаю» (интересно, что в «Я, как другие» Д. Карпиньского есть подобный эпизод, построенный на омофонии слов: «kawka» — «кофеек» и «Kafka» — «Кафка» [48, 63]); «Этот отель — это туберкулезный санаторий из “Волшебной горы”! — Санаторий? Туберкулез? <...> Этого еще не хватало!» [126; 9, 117]. В «Мадам» также упоминается «Волшебная гора»: « — Когда ты говоришь по-французски, то выражаешься более точно. — На чужом языке легче. Ганс Касторп тоже, когда хотел...» [58; 329]. Тот же описанный Манном психологический феномен обыгрывается и в «Тадеке»: «Почему они говорят по-французски? — Потому что он только на этом языке может решиться обратиться к ней на ты и сказать о своей любви» [126; 218]. Следует заметить, что и Касторп у Хюлле — готовящий стать не писателем, а кораблестроителем — все же избирает в качестве главного связующего звена между собой и прекрасной незнакомкой книгу: «Запах <...> духов вдруг наполнил его комнату, словно незнакомка только что была здесь и, не промолвив ни слова, оставила ему эту книгу вместо письма. Наверняка в гуще событий, диалогов и описаний романа скрывается также информация о ней самой» [45; 113].

Герой «Мадам» живет словно бы под диктовку прошлого, ностальгического восприятия мира. Его постоянно гнетет мысль, что он «опоздал»: «Много лет меня преследовало ощущение, что я родился слишком поздно»; «Раньше мир был интереснее, динамичнее, ярче — в этом я не сомневался»; «Такого рода привередничанье по поводу гнусного “сегодня” и ностальгическое оплакивание лучезарного “вчера” <...> было для меня хлебом насущным». Это ощущение опоздания преследует героя повсюду — и «гениев таких теперь нет», и шахматисты уже не те, и Татры, и выпускники школы («Теперь уже таких нет»), и университет («Университет — это было до войны. А теперь... Эх, даже говорить не хочется»). Поэтому главная мотивация героя — доказать себе и окружающим, что его поколение тоже на что-то способно: «Пусть же вернутся давние времена и возродятся славные герои!» [58; 7, 10, 11, 8, 80]

Тадек, в свою очередь, действует «под диктовку» литературы (хотя это отчасти свойственно и герою «Мадам», который «все отчетливее и чаще слышит знакомый голос, который воскликает, как в легендарном фрагменте: “Прыгай, Джордж!”»

[58; 391]). Поначалу, в Вене, а затем в Бергене героя «Тадека» преследует ощущение *déjà vu*: «Я это откуда-то знаю! Я уже это где-то видел! Поэтому название Берген показалось мне знакомым»; «она тоже — часть этого загадочного *déjà vu*»; «Мы случайно не знакомы?»; «со мной происходит что-то странное. С момента приезда меня преследует абсурдное ощущение, что я уже здесь когда-то был. И это выражение “худший стол” тоже показалось мне знакомым»; «Ты знаешь, мне это что-то напоминает! <...> с той минуты, как я сюда приехал, я все время попадаю в ситуации, которые кажутся мне знакомыми. <...> Но ведь я никогда здесь не был. Я мог разве что прочитать об этом в какой-нибудь книжке»; «Я понятия не имел, откуда взялось это название. Оно появилось вдруг, будто из тумана. Словно незримый суфлер шепотом подсказал»; «И снова мне пришлось в голову, что я уже где-то, когда-то видел это лицо»; «Меня преследовала абсурдная уверенность, что я переживаю это не впервые»; «таинственное *déjà vu*. Не было дня, чтобы у меня хоть раз не мелькнула мысль, что мы знакомы много лет, что мы уже когда-то встречались. Но когда? И где?». Наконец Тадека осознает: «Ну конечно! <...> “Волшебная гора”! <...> одна из любимых маминых книг. Этот отель — это туберкулезный санаторий из “Волшебной горы”! <...> Все вдруг прояснилось: название Берген показалось мне знакомым <...> потому что я подсознательно связал его с “Берггофом”, санаторием в швейцарских Альпах, где происходит действие “Волшебной горы”. Герой книги Ганс Касторп курил сигары “Мария Манчини”, подобно мне, приехал навестить кузена Иоахима, вскоре приобрел привычку мерить температуру, а в соседней с его спальней комнате тоже жила распущенная иностранная пара. Конечно, я заметил и некоторые различия, вот хотя бы то, что в столовой “Берггофа” был худший и лучший русский стол, а не канадский, но несмотря на это, сходство было слишком велико, чтобы его можно было объяснить простым совпадением. А если это было не совпадение, то что же? <...> Неужели сбылась моя детская мечта, и вот я веду жизнь героя романа? Неужели я живу не в мире, в котором твердо ступают по земле люди, подобные дяде Стефану, а на страницах книги или в мыслях читателя? Возможно ли, чтобы я был реинкарнацией Ганса Касторпа?» [126; 36, 41, 48, 55, 77, 81, 86, 115, 121–122]

Вскоре реальность и литература смешиваются окончательно — Тадек не только «играет» с Элей, предлагая ей во время

совместных прогулок в горы называть друг друга Ганс и Клавдия, он и в самом деле верит, что все так и есть: «какое счастье, <...> что я Ганс, а она мадам Шоша, потому что решение, принятое мною в поезде в качестве Тадека Щенсного, уже не имеет ко мне отношения»; «Вскоре у меня уже не было сомнений, что я — воплощение Ганса Касторпа, а окружающий меня мир — литературный вымысел»; «<...> я поддался только тогда, когда понял, что я Ганс Касторп, а она — Клавдия Шоша»; «когда я вернусь к своему предшествующему “я”». Даже в телефонном разговоре с дядей он невольно называет кузена Мартина именем двоюродного брата Ганса Касторпа — Иоахим. Вымысел оказывается для Тадека более реальной реальностью, потому что позволяет быть самим собой: «моменты освобождения, когда мне уже не приходилось притворяться, что я Тадек Щенсны, и я мог быть, наконец, самим собой». Он начинает говорить о своем «вымышленном существовании»: «Зачем мне создавать литературу, если я ею, в ней уже живу?» Автор, однако, вводит ироническую дистанцию: как выясняется, роман этот герой прочел лишь наполовину, а потому теряется в догадках — что же было дальше: «Редактор, умоляю! Вы такой эрудит, вы наверняка помните вторую часть! Скажите мне, пожалуйста, как заканчивается эта история! Они жили долго и счастливо?» [126; 12, 127, 210, 221, 127, 155, 203, 222].

Итог пережитого повествователем урока различен. Если «Мадам» — путь к опосредованному восприятию мира (с помощью ностальгии, затем с помощью театра, наконец, с помощью литературы: «нужно стать художником — центром мира и чародеем. <...> Внутренним зрением я вдруг увидел, как <...> придумываю потрясающие истории <...> Такой будет моя жизнь» [58; 373, 287]), то «Тадек» — путь обратный, к непосредственному его восприятию («А ведь так легко меня могла ждать судьба тех, у кого вымысел совершенно перепутался с реальностью и кто окончил свои дни в доме для умалишенных. В лучшем случае я был бы теперь тем же наивным идеалистом, <...> книжной молю, что страшится жизни <...>. Однако случилось иначе» [126; 7], — признается герой). Эта противоположная направленность отражена и в заглавиях: безымянный герой Либеры словно бы превращается в Мадам нового поколения («Я проникну в нее, завоюю, став ею самой! Познаю, перевоплотившись в нее саму» [58; 380]), Тадек же «находит себя» («Я уже вырос из этого ребячества <...> Я живой человек»),

подтверждая слова своего знакомого по Бергену: «Подобные фантазии — привилегия молодости. Прежде, чем человек отваживается быть самим собой, он любой ценой стремится быть кем-нибудь другим» [126; 255, 126].

\* \* \*

**III. Проза «антивоспитания».** Для третьей модели прозы инициации характерна, как уже было сказано, более выраженная сюжетность или даже остросюжетность. Здесь царит своего рода культ фабулы, интриги, драматизма событий, место действия нередко оказывается экзотическим, таинственным или хотя бы просто небезопасным. В «Белом вороне» А. Стасюка это заснеженные, поросшие лесом горы, в «Полной амнезии» И. Филипяк — мрачный бункер, где прячутся дети, враждебный город и пр. Повествование почти всегда ведется от третьего лица, а герой, как правило, — человек неукорененный, не имеющий «своего» пространства.

Традиции прозы воспитания дополняются чертами приключенческой прозы («Белый ворон» А. Стасюка, «Девочка Никто» Т. Трызны, «Наброски к батальному полотну» А. Убертовского), исторического романа-путешествия («Путь Людей Книжки» О. Токарчук), мистической прозы («Э. Э.» О. Токарчук), психоаналитического повествования («Кукольная клиника» М. Холендер, «Секретики» Г. Струмыка, «Любимый Франц» А. Болецкой), сказки («Девочка Никто» Т. Трызны) и пр., жанров и моделей массовой культуры, формы которой в последние полтора десятилетия необычайно интенсивно усваиваются читателем. Если в первой модели прозы инициации рассказываемые события из жизни героя (повествователя) «суммируются» в его цельную биографию (не в смысле событийности, а в смысле ощущения целостности судьбы), то здесь они слагаются именно в привлекательный для читателя сюжет.

Эти произведения также построены вокруг проблемы единства любой человеческой биографии (до инициации и после), и детство также описывается как более ценный, хотя и драматический период, однако отсутствует идея возможности достижения цельности ощущения жизни. Две части биографии сильнее противопоставлены. Вместе с тем осмысливается и трагедия невозможности полной инициации, постоянное пребывание в состоянии «между». В той или иной мере позитивное «до» непременно теряется героями — будь то мальчишеская дружба

у А. Стасюка («Белый ворон», «Через реку»), безопасный, собственный, а не навязанный кем-то путь у Т. Трызны («Девочка Никто»), свобода мировосприятия у И. Филипяк («Полная амнезия»), а главное — ощущение полноты бытия. В то же время самоощущение взрослого, пусть даже приземленное и лишенное привкуса волшебства, приобретается героями далеко не всегда. Отсюда, очевидно, изобилие трагических или драматических финалов. Смерть, безумие оказываются паническим бегством от взрослости, ее ответственности или рутины («Секретники» Г. Струмыка, «Белый ворон» А. Стасюка, «Кукольная клиника» М. Холендер, «Девочка Никто» Т. Трызны, «Любимый Франц» А. Болецкой).

Детство как источник травм. Доинициационная часть такого рода повествования не является идиллией, напротив, взрослые постоянно наносят ребенку травмы, некоторые из которых накладывают отпечаток на всю его последующую жизнь. В определенном смысле это «проза антивоспитания», направленная на демифологизацию общественных инструментов формирования человека — семьи, школы. Образ семьи в этой модели оказывается исключительно мрачным (отношение к родителям вроде «Она злобно поминала мать. Проклинала отца» [Гибас, 23; 38–39] здесь скорее норма, чем исключение). Как показывает У. Гленск в своего рода социологическом анализе «литературной семьи» в молодой польской прозе после 1989 года, «сюжетные концепции этих отношений [детей и родителей] порой просто шокируют»<sup>259</sup>.

Матери здесь, как правило, не отличаются ни добротой, ни умом, зато мстительны, склонны терроризировать ребенка гипе-ропеккой или, напротив, способны его бросить. Можно выделить несколько вариантов материнского портрета. Это мать-рабыня: «<...> страдала от водки, самогона, коньяка или пива, которыми заливал zenки отец» [Гибас, 23; 38–39]; «к моей бедной матери <...>» [Филипяк, 21; 37]; «Глаза матери. <...> Испуганно ищущие чего-то в отцовском лице» [Рудзкая, 76; 7]) или, во всяком случае, слишком пассивная, чтобы защитить своего ребенка (мать героини «Полной амнезии» Филипяк «не сделала ничего, чтобы уничтожить стержень этого дома — систему запретов» [20; 67]; в рассказе «Першинг» из сборника И. Филипяк «Небесный зверинец» мать не верит, что отец пристаёт к дочери, и обвиняет ту в безумии). Это также мать-проститутка: «Моя мать

была б... и я до сих пор не знаю, течет ли во мне кровь солдата, полицейского или могильщика» [Гибас, 23; 11]; «Всю жизнь [мать] была б...» [Стасюк, 88; 41]. Это мать, бросившая своего ребенка: «ушла с каким-то банкиром, оставив дитя в симпатичном и уютном местечке под названием детский дом, из которого я сбежал тремя годами позднее» [Гибас, 23; 38]; «Кто эта растолстевшая неопрятная женщина, что считает себя моей дочерью? Разве, родив ребенка, мы навеки обрекаем себя на его присутствие рядом?» [Ковалевская, 51; 25]. Это и мать-враг — как, например, донесшая на сына героиня «Повести одной ночи» из «Стен Хеврона» А. Стасюка («Отреклась от собственного сына» [88; 41]). Это, наконец, мать «любимая и одновременно ненавистная» [Ковалевская, 51; 23] (такова и героиня «Пансиона Баратария» К. Липки), не признающая взрослую свободу выросшего ребенка (мать героя «Навоза» В. Кучока «отваживала подруг сыновей, окатывая из окна водой; за дочерьми же следила столь бдительно, что и поливать оказалось некого» [57; 19]; подобные образы можно встретить также в «Секретиках» Г. Струмыка, «Этим летом в Заворотье» Х. Ковалевской и пр.).

Отцы отличаются жестокостью, агрессивностью, равнодушием. Здесь также вырисовывается несколько вариантов характера. Это отец, бросивший жену и ребенка: «Я его не знал. Вскоре после моего рождения он вышел за папиросами <...> и исчез» [Гибас, 23; 38–39]; самым решительным шагом отца героини «Кукольной клиники» М. Холендер за всю его жизнь оказывается отречение от семьи и религии; отец бросает в детстве героя «Белых клише» З. Рудзкой; «Он помнил слова матери: “Когда ты был маленьким, отец ушел от нас на улицу Почтовую”» [Струмык, 99; 58]. Это отец, изменяющий матери: «<...> нашел новую женщину и тайком пил сырые яйца, чтобы улучшить потенцию, а по вечерам уезжал на своей «варшаве», чтобы вернуться домой за полночь» [Холендер, 40; 11]; «Отец с другой женщиной и ребенком — милая картинка, не правда ли?» [Рудзкая, 76; 87]. Это и властный отец, порой с садистскими наклонностями: отец Франца у А. Болецкой в «Любимом Франце» — «Мой отец любил поучать нас именно во время еды, он осуждал, клеймил, здесь мы были совершенно беззащитны, ведь из-за стола выходить не разрешалось», «Отец устанавливал свои законы <...> считал себя вправе карать нас» [9; 103, 112]. Герой «Гнезд ангелов» Я. Гибаса вспоминает, что отец «бил сестру, <...> пинал брата или мать» [23; 39]. Это и скры-

тый садист — отец-Партсекретарь в «Полной амнезии» И. Филипяк. Герой Кендера рассказывает о «детстве, которое прошло под отцовские скандалы» [49; 100]. Отец истязает героя Кучока: «хоть бы отец не бил, хоть бы разрешил попросить прощения, но дома ждут неизбежные кнут, крик, слезы и боль до самого вечера» [55; 9]. Это отец-алкоголик: «вечно пьяный отец» [Кендер, 49; 100]; «заливал зенки отец» [Гибас, 23; 38–39]. И, наконец, отец-педофил: в «Полной амнезии» учительница, одно из воплощений главной героини-школьницы, сочиняет якобы новую версию знаменитых «Тренов» классика польской литературы Кохановского. Оригинальные «Трены» посвящены рано умершей дочери поэта, в пастисе же этой истории отцовской любви оказывается, будто девочка подвергалась сексуальным домогательствам отца-психопата, что привело ее к самоубийству. Об инцесте идет речь в рассказе Филипяк «Обними меня» (сборник «Смерть и спираль»). В ее же рассказе «Першинг» (сборник «Небесный зверинец») эта проблема возникает в виде преследующего героиню сна.

В подобной модели прозы ребенок нередко оказывается нежеланным («Мои родители поженились, когда мать была беременна и не могла решить, хочет ли она меня родить» [Холендер, 40; 19], мать героини «Полной амнезии» И. Филипяк, не желая заниматься детьми, словно бы «отдала» дочь ненавистному для той отцу) или просто одиноким даже при «нормальных» родителях («Никто никогда меня не любил! <...> Отца у меня не было, мама всегда на работе. <...> Лучше бы мне вовсе на свет не родиться!» [Зелёнка, 126; 246]). В «Кукольной клинике» возникает также проблема потребности ребенка в безусловной любви: «Мне не пришлось с чувством играть на пианино, <...> делать идиотские реверансы, смущенно поглядывая на мать, которая только в эти минуты гордилась мною» [40; 17].

В отличие от первой модели прозы инициации и от ностальгической прозы, здесь практически не встречаются фигуры бабушки и дедушки. Семья ограничивается родителями (или одним из них) и детьми. Исключение представляют собой «Этим летом в Завротье» Х. Ковалевской и «Полная амнезия» И. Филипяк. Первый роман — мрачная история семьи, открываемая для себя героиней, получившей в наследство от бабушки большой деревенский дом. Девушка пытается понять, кем была эта «злобная старуха», «злобная ведьма», «злая волшебница», при воспоминании о холодном и пронзительном взгляде которой

девушку всю жизнь пробирала дрожь. Первый и последний бабушкин подарок кажется внучке «дьявольской» ловушкой. «Смешной каприз злобной старухи! Зло подпереть злом, ненависть ненавистью! <...> Разве не так, бабушка?!» [51; 6, 7, 20] Бабушка же в «Полной амнезии» Филипак — не вполне нормальная, никем не любимая, к тому же вскоре умершая.

Дети мечтают освободиться от родителей любым, пусть даже самым парадоксальным образом: «Будь они просто чужими людьми, я могла бы спокойно их ненавидеть, а поскольку Партсекретарь все же является моим отцом, меня раздирают противоречивые чувства», — признается героиня «Полной амнезии» И. Филипак. Она завидует единоутробному брату, отец которого — уже «благородный труп, которого достаточно раз в год навестить на кладбище». Жене брата она тоже завидует, потому что у той были приемные родители: девочке казалось, что их «можно игнорировать без угрызений совести» [20; 29, 24, 70]. Юные герои рассказа «Дьявол» (сборник «Слыханные повести») и романа «Навоз» В. Кучока мечтают о смерти отца: «Я хотел, чтобы разразилась война. Я ждал хоть какой-нибудь войны, пусть даже всего на несколько дней, мне бы только вступить в армию — неприятельскую по отношению к той, в которой сражался бы старик К. <...> Тогда я получил бы право прийти домой и застрелить старика К., а там уж война может и закончиться <...> Первым и последним врагом, которого я успел бы застрелить, оказался бы старик К.»; «в каждом сне я был отцеубийцей» [57; 69–73]. Встречается также мотив невозможности освободиться от терроризирующего родителя и после его или даже собственной смерти. Так, герой «Белых клише» З. Рудзкой ощущает давление отца и после его гибели, поскольку тот постоянно присутствует в его мыслях («Он все еще живет. Благодаря твоим мыслям. Перестань о нем говорить, помнить, и он умрет по-настоящему» [76; 132]. В «Полной амнезии» И. Филипак, как уже говорилось, используется пастиш «Тренов» Кохановского, где для дочери «поэта» смерть оказывается единственным способом освободиться от домогательств отца, который, однако, продолжает преследовать даже ее дух. Финал этого вставного диалога «Кохановского» с «дочерью» отсылает к финальной сцене романа, когда главная героиня покидает дом, обретая свободу.

Во взрослой жизни ребенок продолжает страдать от чувства вины. Так, героиня «Кукольной клиники» М. Холендер обвиняет себя во всем — в разводе родителей, в смерти отца и пр.:



«Мне приходилось постоянно думать о своей вине и наказании, возвращаясь к этой мысли всякий раз, когда представлялась возможность» [40; 23]. Или же он сам обвиняет родителей, как герой «Секретиков» Струмыка: «Она хотела его бросить. Отослала подальше с незнакомыми детьми. Он ее ненавидел. Пусть она умрет» [99; 54]. Выросший из такого несчастного ребенка взрослый по-прежнему тоскует по детской защищенности: «В спальном мешке было тепло и темно. <...> Когда мать подтыкала мне одеяло и выходила, я предавался любимым фантазиям. Вот моя постель плывет через бури, снег, дождь, вот ее бросают ледяные волны какого-то северного океана, ветер, мороз и тьма. А я — в полной безопасности, укутанный постелью, и даже малейшее дуновение ветра не проникает в согретую нору» [Стасюк, 89, 25]; «Ничто не желало закрыть меня, защитить <...>»; «Расступаются стены безопасного убежища, как когда-то во время болезни или еще раньше» [Струмык, 99; 22–23]; героиня «Кукольной клиники» М. Холендер постоянно прячется в шкафу: «Жестко, неудобно, зато безопасно» [40; 28].

Детская травма служит для героя оправданием поступков во взрослой жизни. Источником комплексов, как правило, оказываются именно родители. Так, измена отца, связанная с этим унижительная сцена, свидетельницей которой оказалась в детстве героиня «Кукольной клиники» М. Холендер, наносит ей серьезную психическую травму, приводящую в конце концов уже взрослую женщину к болезни и гибели. Практически все героини И. Филипяк испытывают страх перед мужчинами и отцами.

Герой «Белых клише» З. Рудзкой, уже взрослый мужчина, жестоко обращающийся с женщинами, часто их оставляющий, уверяет, что эмоционально травмирован своим опытом брошенного сына. Это почти клинический случай эдипова комплекса, враждебности, соперничества с отцом — на вопрос, о чем он постоянно думает, герой отвечает: «О нем. Все время. Я не расстаюсь с этими мыслями. Это словно тяжкий грех <...>». Адам продает отцовские картины, называя их «ублюдками», пытаясь символически отомстить отцу, который предпочитал свои произведения жене и сыну («Ты хочешь освободиться от него, уничтожая все, что он любил» [76; 130, 132]).

Не может освободиться от отца и герой «Любимого Франца» А. Болецкой: главный герой пишет другу, что «слова отца остались в нем, словно постоянно подтверждаемый приговор»; «Я вновь вижу себя маленьким мальчиком, еще ребенком

рядом с той силой, какую представлял отец. Со своего кресла он управлял миром»; «Помню, как отец, раздраженный моими просьбами, вынул меня из кровати, вынес на длинный деревянный балкон и оставил в темноте <...>. Еще многие годы спустя я страдал от мысли, что может появиться огромный мужчина, мой отец, высшая инстанция, и вынести меня ночью из постели на балкон. <...> Я помню это и не могу забыть. <...> Борьба между отцом и мною идет не на жизнь, а на смерть. И я умру первым». «Я все твержу Францу, чтобы он перестал так переживать из-за отцовских слов, но все без толку. Авторитет отца для Франца непоколебим, и думаю, что внутренне он трепещет перед своими родителями» [9; 111, 168–169, 50], — пишет о нем друг.

Герою «Дьявола» В. Кучока (сборник «Слыханные повести») нанес тяжелую, приведшую в дальнейшем к самоубийству, психическую травму ненавистный отец-садист. В момент самоубийства ему кажется, что отец «ждет, пока он просунет голову в петлю и оттолкнет табуретку» [55; 14].

Герой «Повести одной ночи» из «Стен Хеврона» А. Стасюка насилует собственную мать: «Она получила то, что заслуживала» [88; 41].

Другим результатом «воспитания» оказывается в этом варианте прозы инициации повторение модели отношений родителей и с родителями в собственной жизни выросшего ребенка. Отвергаемые и нелюбимые в детстве, они отвергают и собственных детей. Воспроизводятся и неправильные модели супружеской жизни, усвоенные в детстве. Не в состоянии выстроить нормальные отношения с партнерами или супругами герои «Кукольной клиники» М. Холендер, «Секретиков» Г. Струмыка, «Любимого Франца» А. Бolečкой, «Белых клише» З. Рудзкой. Повествовательница «Небесного зверинца» И. Филипьяк восклицает: «<...> сделай так, чтобы я не боялась любви» [21; 56]. Повзрослевший герой «Дьявола» В. Кучока осознает бесконечную «отражаемость» отцовства: «он видит в нем свое отражение, а в себе — отражение отца <...>» [55; 14].

Институты воспитания — семья, школа — почти всегда оказываются здесь инструментом насилия над ребенком. Героиня «Полной амнезии» И. Филипьяк, как уже говорилось, называет отца Партсекретарем. Отец Марианны олицетворяет систему тоталитаризма и патриархата одновременно, демонстрируя их сходство. Любовь и семья представляются Марианне орудием

подавления, шантажа, «частным адом». Показательно, что встреченный Марианной педофил объясняет свое поведение именно тем, что «семья [которую олицетворяет ребенок] всегда была для него на первом месте». Идея «семьи» таким образом доводится до абсурда, а понимание ее как инструмента насилия получает буквальное воплощение. Страх и ненависть девочки к отцу лежат в основе мрачных «сценариев» собственного будущего, рисуемых Марианной в школьных сочинениях (попытки самоубийства, маниакальная ненависть к Папе Римскому, мифические образы, в которых девочка одновременно воображает себя и жертвой, и палачом).

И семья, и школа видятся Марианне жесткой контролирующей системой. Процесс воспитания сравнивается с подстриганием экзотического растения («Марианне немного мешало то, что Партсекретарь следил за ее взрослением, словно она была маленьким японским деревцем, которое необходимо постоянно подстригать»), формовкой мягкого материала (брату героини перед женитьбой приходит в голову, что теперь ему больше «не надо ничего делать, — лишь превратиться в облако пара, после чего конденсироваться и излиться прямо в форму, из которой возникнет уже новый, женатый Антоний»). Это и достаточно традиционный протест подростка против упорядоченного взрослого мира, навязываемого подрастающему ребенку: «Иногда они спрашивают меня, кем я буду, когда вырасту. У них есть для меня готовые ответы»; «она не смогла бы назвать ничего, что хотела бы оставить таким, как есть». Неслучайно возникают сравнения с животным миром: «Неизлечимо больных отвозили в павильон к лесу, где уже не было ни клеток, ни загон, а только стояли у белой стены двухэтажного здания бидоны с присохшей жратвой. Будь у них дома такой павильон, бабушку Альдону отправили бы туда»; приятель Марианны, «двигался, словно волк, запертый в клетке» [20; 20, 62, 7, 53, 34, 38].

В романе нет героев с нормальной семьей, с нормальными отношениями. Даже только что созданная семья брата героини существует словно бы теоретически: Антоний тут же уезжает на заработки, а молодая беременная жена остается все в том же мрачном доме, где живет Марианна: «она боялась только, что Антоний не вернется. <...> тогда она осталась бы в этом доме в качестве заранее уплаченного выкупа». Марианна не строит иллюзий относительно супружеского счастья родителей: «Девоч-

ка хотела знать, <...> как, по чьему капризу вышло, что родители живут вместе, когда по всему видно, что они были бы счастливее, если бы никогда не встретили друг друга» [20; 80, 68].

Девочка живет с ощущением замкнутости окружающего ее мира: дом окружен забором с колючей проволокой — в память о лагерном прошлом отца, Марианна же мечтает, чтобы дом когда-нибудь стал для нее «прозрачным» [20; 49].

Семья, дом парадоксально связываются со смертью: «она [мать] вышла за Секретаря, потому что знала — его смерть она сможет принять безболезненно, а может, даже с облегчением»; «практику в анатомичке он воспринимал порой как кошмарный гротеск, порой как метафору того, что он уже проходил, воспитываясь в кирпичной коробке, называемой домом»; юную жену брата, ожидающую ребенка, странным образом тянет к телу только что умершей бабушки мужа: «это запах, сладковатый, почти тошнотворный странным образом ее успокаивал. <...> с младенчества подготавливая созревающее в ней существо к общению со смертью» [20; 74, 61, 77–78].

Взрослая жизнь словно бы специально устроена так, чтобы любой ценой избежать каких бы то ни было чувств или убить их. Так девочка воспринимает традиционно считающиеся «самыми гуманными» профессии врача («когда она научилась относиться к живым людям с таким же равнодушием [т.е. как к трупам], сочли, что она уже почти готова к тому, чтобы помогать страждущим») и педагога («вскоре школа показалась ей институтом, предназначенным для того, чтобы опустошать души воспитанников. В семье все выглядело подобным образом. Объектом приложения обеих сил было тело, оглушение его естественного разума» [20; 26, 147]). Интересно, что в «Кукольной клинике» М. Холендер также возникает этот мотив: в психиатрической больнице, как кажется героине, «у всех фарфоровые сердца, небьющиеся». Это и есть истинная цель врачей: «Когда вы <...> освободитесь от всего, что сидит в вас, ваше сердце тоже станет таким» [40; 7].

Герою «Любимого Франца» А. Болецкой семья кажется «вечным заговором взрослых против ребенка»: «Ведь каждый из нас когда-то, давным-давно был ребенком в королевской мантии, возведенным на престол, всемогущим. Мир виделся ему раем на рассвете первого дня творения. И вот появляются отец с матерью. Семья окружает ребенка любовью, но я полагаю, что <...> всякая любовь — насилие. У ребенка силой отби-

рают его святость, безумие, поэзию, давая взамен то, что позволяет ему жить в мире взрослых — нормальность» [9; 102].

В этой модели прозы инициации можно, в свою очередь, выделить несколько вариантов, в первом из которых взрослая жизнь осмысливается как амнезия, защита от страха перед жизнью; во втором — как хаос, пустота, подвешенное, промежуточное состояние, но в любом случае — исключительно негативно. Это, во-первых, повествование о ребенке, «отказывающемся» от окончательной инициации, не желающем становиться взрослым («Полная амнезия» И. Филипяк, «Девочка Никто» Т. Трызны). Своего рода обратной стороной такой модели оказывается рассказ о ребенке, послушно переступающем границу инициации и полностью забывающем о волшебстве детского мироощущения («Э. Э.» О. Токарчук). Эти тексты можно обозначить как своего рода «прозу антиинициации». Кроме того, это повествование о взрослом инфантильном герое, воспринимающем первую инициацию как недостаточную, неполную, ненастоящую — «проза повторной инициации» («Белый ворон», «Через реку», А. Стасюка), — или же пытающемся укрыться в себе-ребенке от ответственности — проза «о взрослом ребенке» («Белые клише» З. Рудзкой, «Наброски к батальному полотну» А. Убертовского, «Любимый Франц» А. Болецкой, «Секретники» Г. Струмыка, «Кукольная клиника» М. Холендер).

**Проза антиинициации.** «Полная амнезия» И. Филипяк, как уже говорилось, — история взросления девочки, подавления ее личности, подчинения школой и семьей. Процесс воспитания, по мнению повествовательницы, заключается в уничтожении данной ребенку от природы свободы и прививки ему послушания родителям, учителям, старшим, власти. Семья, школа, традиция, общество выполняют в «Полной амнезии» роль негативной ориентационной системы.

Мир увиден беспощадными глазами двенадцатилетней девочки: ненавистный дом, ненавистная школа, бункер, где играют подростки, скрываясь от мира взрослых. Однако отношение девочки к окружающим, в первую очередь к семье — это отношение не просто жертвы, это взгляд наблюдателя, отстраненного и не слишком доброжелательного, хотя порой и заинтересованного исследователя: «Она предпочитала сесть за стол и с этой точки наблюдать за взрослыми, потому что исследование этой формы жизни, как никакой другой, приносило ей массу

сюрпризов и вело к удивительно противоречивым выводам» [20; 74].

Девочка приходит к идее «полной амнезии» — взрослые заставляют подростка забыть о собственной исключительности, индивидуальности, праве на независимость, свободу, непослушание: «Школа — не для учения, только дети еще в это верят. <...> С первого до последнего класса это процесс забывания. <...> Именно в этом задача школы. Они всеильны, потому что знают, что в школе ты все равно забудешь. А потом, полностью перелицованную, тебя отправят в армию» [20; 54]. Вырезку из газеты о детской амнезии Марианна находит и в бумагах отца: «В этой статье врач или психолог уверял родителей, что дети забывают все» [19; 83]. И хотя в заметке речь идет о явлении нормальном — так называемой инфантильной амнезии, девочка распространяет его на отношения в обществе в целом. Марианна осознает, что ненавистная ей схема воспитания повторяется из поколения в поколение: «С учителями то же самое сделали раньше. Учительницы повторяют с тобой собственный пройденный урок. В конце ты получишь аттестат зрелости с указанием стадии амнезии» [20; 83, 54].

Финал «Полной амнезии» можно назвать скорее «антиинициационным» — юная героиня отказывается участвовать во взрослой жизни, воспринимаемой ею как набор абсурдных и ненавистных общественных норм. Взрослые внушают девочке «смущение или стыд», она «не выносит их присутствия рядом с собой». Сперва девочка хочет вырасти «человеком, с которым сама охотно бы подружилась», затем решает «несмотря ни на что остаться неизменной — это <...> стало ее идеалом, детским дзенем <...>» и категорически отказывается покидать детство: «Она уже немного предчувствовала, что ее ждет, и поэтому не хотела взростеть» [20; 23, 119, 123, 11].

О. Токарчук в «Э. Э.» вплетает в сюжетную схему прозы воспитания тему парапсихологии, повествуя о пятнадцатилетней девочке, однажды обретшей способность общаться с духами, но утратившей ее после достижения физической зрелости. Спустя несколько лет она не хочет или просто не может вспомнить эти, когда-то заполнившие жизнь ее семьи, события. Несмотря на иной вариант развития судьбы героини, Токарчук, по сути — подобно Филипяк, — также предлагает здесь концепцию своеобразной «амнезии», навсегда, неотвратимо разделяющей враждебные друг другу миры — взрослого и ребенка. Это выражается

в том, что превратившаяся в молодую женщину Эрна не может или не хочет узнать доктора, наблюдавшего ее, когда она стала видеть духов: «Вы меня не узнаете? — Нет. <...> Не может быть, чтобы вы меня не помнили. <...> Она возразила так убедительно, что Артур поверил. — К сожалению, я вас не знаю. <...> — И сеансы не помните? — спросил наконец Артур недоверчиво. <...> Простите, я занята» [104; 206]. Парапсихологические способности девочки — выразительный символ безграничности, открытости, незащищенности детского видения — в отличие от мира взрослых. Интересно, что в рассказе О. Токарчук «Глициния» («Игра на разных барабанах») мельком вновь возникает тема желания/нежелания вырасти — на этот раз это впечатление матери: «когда ей было семнадцать, однажды ночью, однажды днем она достигла вершины и теперь летела в будущее, словно по некоему плато, на коньках. Ей по-прежнему семнадцать, и умрет она семнадцатилетней» [108; 247].

Героиня романа Т. Трызны «Девочка Никто», переезжающая с родителями из села в город, вынужденная осваивать совершенно новое пространство с его непонятными законами, заново строить все отношения с ровесниками и учителями, очень интенсивно проживает небольшой отрезок времени, приносящий ей массу открытий и немало страданий. Наивная девочка поддается влиянию одноклассниц, манипулирующих ею, испытывающих на ней границы своего власти над людьми. Они подчеркнута символизируют «начала» современной цивилизации — юная гениальная композиторша с ее демонстративной богемностью на грани безнравственности и юная циничная нуворишка. По словам Е. Яжембского, они «представляют взгляды, подобные тем, что формируют современную культуру: их идеалы, хотя и вылеплены из разного материала, внутри пусты, их аксиология ни на чем не основана <...> — в центре лишь одно чрезмерно раздутое эго, которое ставится во главу угла»<sup>260</sup>. В конечном счете сбывается шутивно-серьезное предсказание подруги: «Обещаю, что ты отправишься прямиком в ад». Этим адом оказывается само познание мира, который не соответствует детской фантазии, а непосредственный контакт с ним разрушает формирующуюся личность подростка. В этом смысле ритуал инициации означает для героини Трызны поражение. Марыся лишена возможности участвовать в прежней реальности, но не адаптировалась и к новой. «О Марысе, что утратила себя» — назвал свою знаменитую, сделавшую книге широкую

рекламу рецензию нобелевский лауреат Ч. Милош<sup>261</sup>. Девочка отказывается взрослеть дальше, пережив первое настоящее предательство, а затем осознав, что во взрослой жизни время, в отличие от творчества, любви и денег, всеильно («Так, как время назад не воротишь, так и любовь <...> не купишь» [109; 129, 457]), Марыся кончает с собой.



**Проза повторной инициации.** Герои «Белого ворона» А. Ста-сюка — не дети, а взрослые. Это тридцатилетние мужчины, предпринимающие бесцельное, на первый взгляд, абсурдное и рискованное путешествие в заснеженные горы. Попытка вернуться к детству, к силе переживания, даруемой лишь ребенку и позже отнятой, найти утерянный смысл жизни, трагическая имитация давно канувшей в Лету мальчишеской дружбы и солидарности оборачиваются жестоким поражением. Из мальчишеского приключение быстро становится «мужским»: поход превращается в бегство от реальной или воображаемой погони (после конфликта с пограничником), один из участников заболевает, другой ранен, в сложной ситуации выживания между товарищами возникает конфликт, в финале погибают оба инициатора эскапады, остальные же возвращаются обратно, в город.

П. Чаплинский неслучайно называет эту книгу «романом вторичной инициации»<sup>262</sup>. Хотя первая, естественная, возрастная инициация героями в свое время пройдена, она кажется им нечеткой, недостаточной, лишенной экзистенциальной выразительности, чистоты, романтизма, наконец: «Другого мира у нас не было и не будет. Нас ждали уже лишь полумиры, четвертьмиры, отдельные события, дела, вырванные из контекста, все то, что случается с каждым и потому бессмысленно, случайно, крохи чужой жизни». Поэтому герои стремятся к новому посвящению в смысл жизни («За разумом для головы <...> за кровью для сердца, может, за смертью для жизни <...> за святым Граалем. Достойным нас»), к очищению, возвращению назад: «Как после всех гнусных поступков надеешься, что проснешься где-нибудь в другом месте, мир будет прибран, а может, даже помолодеет, словно поставленная с начала пластинка» [89; 155, 71, 240].

Первая инициация привела их к познанию бесцветности, усредненности, взрослая жизнь кажется им скучной и бесплодной: «<...> наша жизнь — дерьмо, с этим надо что-то делать»;



«Вы отдохнете или спяните, когда все, что вам суждено совершить, будет уже сделано»; «<...> а потом просто вернуться к своей прежней жизни, которая наверняка стоит на месте и ждет меня, потому что никто другой на это дерьмо не позарится» [89; 18, 24, 151].

Они организуют себе этот экзистенциальный опыт сознательно, однако оказывается, что «необходимы события», некий необратимый поступок, который сделает возможным «встречу с судьбой на краю света»: «А может, надо его застрелить? Из его собственного пистолета, поджечь машину и идти пешком, оставляя в снегу полуметровые дыры? Может, это было бы настоящей судьбой? И вдвое больше интереса за второе более короткое время?» Приключение кажется героям романа слишком мальчишеским («Об этом можно было только мечтать — облава, рация, десант»; «А ты думал, что тридцатилетние мужики едут <...> брататься с природой и охотиться на зверя рогатого и хищного? Да ведь это абсурд. Ты и правда думал, что мы поскачем по холмикам, вышлем родственникам по открыточке, а на прощание сфотографируемся?»), и только стычка с пограничником ставит все на свои места: они вынуждены бежать, прятаться, выживать. Инсценировка превращается в реальность: «нельзя же смотреть, когда все начинается по-настоящему»; «он сам был удивлен тем, с какой легкостью нам удалось перескочить из безумства в паранойю»; «сам Василь не придумал бы лучше»; «приключение превращается в нечто совсем иное» [89; 222, 68, 71–72, 126, 149].

Героям нужна не столько трагедия как таковая, сколько доказательство того, что в жизни имеется хоть какой-то романтический смысл: «Черный дым сигарет “житан”, белое пламя спирта. Это производило впечатление. Мы полоскали рот ветром. <...> Собственно, мы готовы были остаться. Где-то в центре земли, в центре темноты, в случайном месте. Здесь мне не пришлось бы в голову задавать всякие вопросы, как на вокзале». Герои тоскуют не по прошлому, а по утерянной чистоте желаний, невинности мечты: «Я знаю такое место, что даже если нас станут искать, то не найдут. Углубимся в лес, в горы, будет темно, холодно и пусто. Нам придется добывать себе жратву», — предлагает инициатор этой эскапады. «Это одна из самых настоящих вещей, которые с тобой случились. Настоящая экспедиция», — говорит один из героев. Возвращаясь в прошлое двояко — сначала «имитируя» приключения молодости (своего ро-

да ностальгическая мистификация, когда человеку кажется, что он тоскует по определенным событиям, действиям и стремится их воспроизвести), а затем через воспоминания («Пространство обмануло его, обвело вокруг пальца, так что он ухватился за память. И это был неплохой маневр»), они пытаются возродить, а может, лишь симитировать прежнюю дружбу, бывшую некогда надежным источником романтизма: «Достаточно было одного слова, призыва, чтобы бросить все и ехать, стоять, притоптывать, курить дешевые папиросы. Мы собирались в кружок, как рыцари круглого стола. Плечо к плечу»; «Мальчишки обожают вставать в кружок, словно индейцы или зулусы». По мере взросления круг становился все менее тесным («Круг лопнул, теперь это была свободная цепочка одиноких фигур»), пока не распался вовсе («Какие “мы”? Нет никакого “мы”»; «Невероятно, как быстро это нас разделило» [89; 65, 27, 74, 13, 96, 102–103, 226, 119]). Воспоминания и попытки осмыслить свою жизнь также ни к чему не приводят. Неудача предприятия означает для героев фиаско обретения романтизма, связанного с переживанием единства.

Герои рассказов А. Стасюка из сборника «Через реку» переходят границу от незрелости, когда все толкает их к взрослости, к «освобождению навсегда» от деревни и предместья, однако, достигнув ее, подобно героям «Белого ворона», обнаруживают, что это всего лишь время, когда человек «с тоской глядит на прошлое и с беспокойством — вперед». Взрослая жизнь оборачивается для них экзистенциальной пустотой («пустота в жилах, мозгу и сердце»), хаосом («Мы были подобны листьям, что несет течение. События срывали нас с места и влекли за собой»), почти звериным существованием («Мы двигаемся, словно насекомые, словно черви в земле, вслепую, и только вкус пищи заставляет нас остановиться» [91; 9, 29, 32, 42, 106, 39, 60, 99, 56, 113]) и — страхом.

Как и в «Белом вороне», тоска по переживаниям, сравнимым по интенсивности с детскими, толкает героев к границе жизни и смерти. Если это поездка на автомобиле, то такая, чтобы «спидометр стучал красным клювиком по пластмассовому окошку, пытаюсь выбраться наружу», если выпивка, то «до самого дна бутылки, последней дорожки пластинки и окончательной бездны сна», если секс, то так, чтобы «желание оборачивалось отвращением», если гулянка, то «до полного изнеможения, до горячки» [91; 39, 60, 99, 56, 113].

**Проза о взрослом-ребенке.** Если герои Стасюка пытаются достичь яркости, чистоты, невинности детского восприятия или «имитируя» его, или добиваясь максимальной остроты ощущений, то персонажи З. Рудзкой, Г. Струмыка, М. Холендер, А. Болецкой, А. Убертовского просто по-прежнему ощущают себя детьми.

Эт проза предлагает образ инфантильного взрослого, вечного ребенка, который, как правило, сам это осознает, отчего страдает еще сильнее. Таковы герои «Белых клише» З. Рудзкой: «она чувствовала, что не созрела до какой бы то ни было обиды. Сталкиваясь с ней, она оказывалась маленькой девочкой, прячущейся, зажмуривающей глаза»; «освободить его от инфантильного существования»; «Твой жизненный идеал порожден сознанием подростка <...>» [76; 10, 11, 131]. Повестью о невозможности инициации, своеобразным «счетом, предъявленным миру, в котором все ритуалы забыты или опошлены»<sup>263</sup>, назвал К. Униловский «Наброски к батальному полотну» А. Убертовского.

Герой «Секретиков» Г. Струмыка — «ребенок» тридцати с лишним лет. Он пытается разобраться, что за человек был его отец, он не в силах освободиться от воли матери, панически боится брака и собственного трехлетнего сына, не хочет и не может почувствовать себя отцом. Взрослая жизнь воспринимается им как вакуум («вокруг меня все больше пустого пространства»), отсутствие защищенности («Ничто не желало меня защитить»), новизны, аутентичности («В моей жизни все одинаково. Я откуда-то ее знаю, каждое событие, даже слова <...> Не хочу повторять»). Он «бежит» в детство — словно бы впадает в некий транс и не только видит вместо сынишки на руках у жены себя самого на руках у своей матери, но и изнутри ощущает себя на его месте: «Я смотрел на вас <...> Надо мной наклонялись. Я плакал. <...> Это был я. <...> Я хотел взять его на руки. Не мог. Я не мог себя взять на руки. Наш ребенок оказался мной»; «Забери его из моей кровати!»; «А это кто? — она подняла мальчика. — Это я»; «Я должен стать собственным сыном?» Он бежит в воспоминания, в поисках следов отца, пытается «влезть в его шкуру» («Желание отыскать место, в которое «ушел от нас отец» <...>»). Герой ищет покоя между мыслями об отце и сознанием собственного отцовства, сопротивляется и роли ребенка, и роли отца. Повторяющийся в повести мотив рождения, прихода на свет символизирует здесь безус-

пешную попытку достичь зрелости. Однако попытка обрести самого себя не может быть успешной, поскольку это поиски в себе мальчика, а не взрослого («Я — это наш ребенок»; «Это ужасно, что в тебе ничего не рождается, кроме тебя самого. Просто психическая травма какая-то <...>») — в финале повести герой видит собственную могильную плиту с многозначительной надписью: «Юречек. Родился и умер 6. VI» [99; 22–23, 66, 25–26, 131, 59, 138].

В романе А. Болецкой «Любимый Франц» много обращений к воспоминаниям, где Франц-ребенок защищается от неминуемого ада взрослости: «брак и, быть может, отцовство увеличивают массу страдания на свете». Познание оказывается враждебной ребенку стихией, лишаящей его бесценного атрибута — невинности, т.е. неосознания насилия. Изгнание из детства, отрыв от магии и распад мифов позволяют Болецкой показать характерную для творчества Кафки антиинициационность: «Быть может, я все еще тот удивленный ребенок, ожидающий во тьме чуда» [9; 103, 169], — пишет Франц возлюбленной. Уже само заглавие романа передает пассивность чувств героя — он всегда «объект» любви женщины. Оптимизм, практичность и рациональность Фелиции («Франц, семья нужна нам для здоровой полезной жизни <...>»; «моя чересчур реальная и требовательная Фелиция» — говорит он о невесте) контрастируют со страхом иметь семью, нести ответственность («мне предстоит оправдать ожидания любимой женщины»), с паническим желанием защитить свое «я»: «я так боюсь близости, связи с женщиной, потери свободы, что готов, несмотря на парализующий меня страх, сам, собственными руками уничтожить то, что пытался выстроить на протяжении стольких месяцев»; «В своей комнате я закрываюсь, словно в крепости <...> а если входит даже близкий человек, я воспринимаю это как вторжение и насилие над моей наиболее частной зоной безопасности» [9; 101, 119, 96, 93, 110].

\* \* \*

Исходная точка первой модели — убеждение, будто обращение к детству (но не бегство в него) вообще и проживание его заново в слове включают тот период во взрослую жизнь, а биографии придают цельность, упорядочивают ее: «он думал, что удачная жизнь — это реализованное детство. Не возвращение к

нему, это невозможно, а окончательные выводы из того времени, когда самая осязаемая действительность еще и столь символична» [Болецкая, 8; 19].

Исходная точка третьей модели — убеждение, что значение человеческой жизни сосредоточено в нескольких пороговых событиях. Авторы такой прозы опираются на вымысел с использованием традиционно привлекательных для читателя жанров. В центре повествования здесь обычно находится конфликт незрелости со зрелостью, утрата невинности, момент посвящения во взрослую жизнь, а момент посвящения мифологизируется (когда «молния созревания осветила мрак неосознанности и испепелила невинность»<sup>264</sup>). Поэтому если в первой модели доминирует непрерывность развития, множественность моментов инициации, стирание жесткого разделения на детство и взрослую жизнь, то биография героев третьей более четко распадается на два этапа — до посвящения и после. Проза воспитания выступает здесь в своем негативном, «черном» варианте, показывая иллюзорность пользы общественного воспитания (школа, семья, работа) — взрослая жизнь оказывается лишь нежеланным даром, а момент инициации — самым драматическим в жизни.

Первая модель, в отличие от третьей, дает иллюзию власти над своей судьбой с помощью ее осмысления как целостной биографии. Корни взрослости здесь — в детстве, тогда как в третьем варианте прозы инициации взрослость, являющаяся насильем, лишаящим детство или молодость их энергии и чистоты, есть отсутствие корней.

По интересному замечанию П. Чаплинского<sup>265</sup>, первая из двух рассмотренных моделей польского романа инициации 1990-х годов имеет общие черты с гетевской моделью романа становления. Задача повествования здесь — объединение собственной биографии, очеловечивание современности, адаптация к взрослой жизни, принятие преходящести. Человек может пройти «метафизическое воспитание», не отвергая ценности детства, являющееся предвосхищением тайны, которая приоткрывается вместе с инициацией. Осознание тайны обеспечивает метафизическую гармонию жизни, поэтому инициация драматизируется здесь в меньшей степени. Третья же модель близка Бальзаковскому роману.

Однако так или иначе, оба эти варианта прозы инициации возрождают романтическую концепцию детства как врат исти-

ны: «Романтизм основывается на символике инициации как способа осмысления и упорядочения человеческой жизни и придания ей «высшего смысла». <sup>266</sup> О. Марквард пишет, что романтическая (от Руссо) концепция ребенка как человека аутентичного и соответствующая концепция взросления как «утраты детскости» привели в XX веке к крайнему противопоставлению этапов жизни: «Вхождение во возвращение к первородному греху. Его может избежать <...> лишь тот, кто защищается от взрослости» <sup>267</sup>. «Спрашивали ли себя родители, кто это такой на самом деле — нормальный человек? Да ведь это человек усыпленный, не сознающий, тот, кто лишился разума, похоронил себя, утратил истинную свою ценность» [9; 102], — излагает герой романа А. Болецкой «Любимый Франц» свою теорию семьи как инструмента насилия над ребенком. Герой М. Гретковской приравнивает зрелость к ущербности.

Вместе с тем обе модели увидены глазами времени, когда психоанализ стал уже не просто словарем, с помощью понятий которого осуществляется сегодня любая рефлексия, в том числе художественная, но своего рода светофильтром, меняющим саму оптику, лишаящим ее той непосредственности собственного открытия, переживания, которые были возможны прежде.

После 1989 года роман инициации становится для польской прозы предпочтительной формой поиска общего языка с читателем: если старшему поколению он дает возможность внести нечто принципиально новое в закрепившийся предшествующим творчеством образ (К. Орлось, Ю. Корнхаузер), то дебютантам обращение к опробованным повествовательным моделям облегчает обретение собственного языка, а, может быть, компенсирует во многом потерянную прозой конца XX века силу и напряжение непосредственности переживания.

<sup>241</sup> P. Czapliński. Ślady przełomu. Op. cit. S. 192–193.

<sup>242</sup> D. Jaszewska. Nasza niedojrzała kultura. Postmodernizm inspirowany Gombrowiczem. Warszawa, 2002. S. 48.

<sup>243</sup> P. Czapliński. Ślady przełomu. Op. cit. S. 197.

<sup>244</sup> Цит. по: P. Czapliński. Ślady przełomu. Op. cit. S. 198.

<sup>245</sup> Podziemna rzeka. Rozmowa z Olgą Tokarczuk. // Salon literacki. Op. cit. S. 163.

<sup>246</sup> См. об этом, в частности: *И. Адельгейм*. Польская проза межвоенного двадцатилетия: между Западом и Россией. Цит. изд. С. 73.

<sup>247</sup> *M. Czerwińska*. Autobiograficzny trójkąt. Op. cit. S. 144.

<sup>248</sup> Здесь, а также в главе «Между предметом и знаком: предметный мир и психология героя» автор, опираясь отчасти на классификацию П. Чаплинского, считает возможным значительно уточнить и расширить ее.

<sup>249</sup> *P. Czapliński*. Wzniosłe tęsknoty. Op. cit. S. 66.

<sup>250</sup> Западное литературоведение XX века. Энциклопедия. М., 2004. С. 216.

<sup>251</sup> *Шульц Б.* Из писем. // Иностранная литература. 1996, № 8, с. 169.

<sup>252</sup> *Бахтин М.* Литературно-критические статьи. Цит. изд. С. 258.

<sup>253</sup> *P. Czapliński*. Ślady przełomu. Op. cit. S. 220.

<sup>254</sup> *Бахтин М.* Литературно-критические статьи. Цит. изд. С. 262.

<sup>255</sup> *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 200–201.

<sup>256</sup> Там же. С. 201.

<sup>257</sup> Там же. С. 195.

<sup>258</sup> Там же. С. 202.

<sup>259</sup> *U. Glensk*. Proza wyzwolonej generacji. Op. cit. S. 129.

<sup>260</sup> *J. Jarzębski*. Apetyt na Przemianę. Op. cit. S. 104.

<sup>261</sup> *Cz. Miłosz*. O Marysi, co straciła siebie. // *Gazeta Wyborcza-Książki*, 1994, № 9. S. 1.

<sup>262</sup> *P. Czapliński*. Wzniosłe tęsknoty. Op. cit. S. 76.

<sup>263</sup> *K. Uniółowski*. Koloniści i koczownicy. Op. cit. S. 178.

<sup>264</sup> Ibid. S. 221.

<sup>265</sup> *P. Czapliński*. Ślady przełomu. Op. cit. S. 220.

<sup>266</sup> *M. Janion*. Estetyka średniowiecznej Północy. // *Problemy polskiego romantyzmu*. Seria 3. Wrocław, 1981. S. 11–12.

<sup>267</sup> *O. Marquard*. Apologia przypadkowości. Цит. по: *P. Czapliński*. Ślady przełomu. Op. cit. S. 215.

## **ГЛАВА III**

### **Конструкция текста**





## *Между событием и словом: сюжетное и несюжетное повествование*

---

**В**о второй половине 1970-х годов польский роман в значительной степени утратил свою былую популярность во всех «кругах обращения» — официальном, подпольном и эмигрантском. В официальной печати препятствием являлась цензура, наиболее яркие достижения эмигрантской литературы на тот момент относились к прошлому, что же касается «самиздата», то здесь художественная проза уже «на старте» проигрывала документальной — любой необработанный материал казался более ценным, нежели самое изощренное сюжетное повествование: задача слова виделась в том, чтобы оставить свидетельство времени, и самый прямой путь к этой цели, по мнению читателя и критики, лежал через документалистику.

Е. Анджеевский, Л. Бучковский и некоторые другие писатели, а также исследователи публично заявляли тогда о своем недоверии к романной форме. Вышедшее еще в 1971 году исследование Т. Бурека носило выразительное название «Вместо романа», а ближе к 1980-м годам — в очередной раз — заговорили о «смерти романа», все чаще уступавшего место «сильве», эссе, интервью-реке, дневникам или «лжедневникам»). Польский роман и в самом деле переживал кризис. По замечанию современного польского литературоведа Я. Томковского, «читатель мог — почти не рискуя ошибиться — угадать, какой будет следующая книга Стрыйковского, Бучковского, Парницкого, Лема. Сенсация казалась столь же маловероятной, как и серьезный провал»<sup>268</sup>.

Бытовало мнение, что молодое поколение прозаиков по своим масштабам значительно уступает предыдущему, которое на тот момент также находилось не в лучшей форме. Читатель ощущал некоторую исчерпанность романной схемы, основанной на военной теме (проза Б. Войдовского, Вл. Одоевского, В. Мысливского, Т. Конвицкого, М. Бялошевского), исторических сюжетах (проза Л. Бучковского, А. Кусьневича, Т. Парницкого, В. Терлецкого), галицийских мотивах. Существовала

потребность в современном романе — психологическом, политическом, социальном, функции которого, как обычно в подобные периоды, взяла на себя тогда всегда в этом смысле более оперативная текущая беллетристика, имевшая своего читателя.

Но в то время, как от польского автора читатель требовал прежде всего достоверности — дат, имен, фактов, необработанного материала, — от зарубежного писателя он готов был принять любые, самые причудливые повествовательные конструкции. И на конец семидесятых приходится настоящий бум в Польше латиноамериканской литературы, возродивший веру в возможности художественной прозы и оказавший немалое влияние на дальнейшее развитие польской культуры: ведь сложное смысловое пространство, образующееся в результате перевода и его прочтения в новом, иноязычном контексте, неизбежно, в свою очередь, становится фактом художественного языка другой литературы.

Это явление оказалось поистине беспрецедентным в истории польского восприятия зарубежной литературы — впервые предметом обожания стала проза целого континента. Это был период, когда польские переводы появлялись с опозданием всего на год-два, что в социалистической Польше казалось поистине чудом. Интересно, что роль критики была здесь минимальной — комментаторами выступали сами переводчики. Естественно, быстро появились и польские последователи Кортасара и Маркеса, эссеисты, пишущие «под Борхеса» и пр. По-своему «поощряли» интерес к латиноамериканским писателям сами власти, поскольку эти прозаики, в основном придерживавшиеся тогда левых взглядов, казались цензуре «безопасными». Но в первую очередь страстное увлечение прозой А. Карпентьера, Х. Кортасара, М. Варгаса Льосы, Х. Л. Борхеса, Э. Сабато, К. Фуэнтеса, Г. Гарсия Маркеса и других объяснялось тем, что читатель жаждал элитарной и одновременно увлекательной прозы (перефразируя выражение маленького мальчика — «чтобы было и интересно, и нескучно»), на создание которой он, как уже говорилось, парадоксальным образом не мог «благословить» писателя-соотечественника (кроме того, по замечанию П. Чаплинского и П. Сливиньского, кризис фабулы в эти годы связан также с тем, что литературу призывали говорить правду, отражая обыденный жизненный опыт, — а одной из черт социалистической действительности была статичность<sup>269</sup>).

В это же время «ходила» в «самиздате» и проза Б. Грала, М. Кундеры, драматургия Гавела, которые также сыграли свою роль эстетических импульсов и катализаторов. Свою роль в эволюции литературного сознания и языка сыграло и чуть более позднее увлечение широкого польского читателя литературой США — творчеством Дж. Барта, Д. Бартельми, Р. Кувера, Т. Пинчона, У. Гэддиса, Х. Мэтью, С. Беллоу, К. Воннегута, Дж. Хокса, Дж. Ирвинга. В одном из интервью Р. Кувер даже признался, что поражен польскими и венгерскими тиражами современной американской литературы (в среднем двадцать тысяч экземпляров — неизмеримо больше, чем в самой Америке, где эти книги адресованы скорее академической элите).

По словам П. Чаплинского, главным «эффектом» подобного читательского опыта оказалось не только «расширение возможностей жанра, категории достоверности, искусства иронии, ошеломляющего остранения казавшихся устаревшими романских приемов и традиций», но и «возрождение самой сюжетной прозы, психологический импульс к описанию мира, созданию адекватного опыту XX века аналога реалистического <...> романа и завоевание прозой новых позиций в системе культурных ценностей»<sup>270</sup>.

В середине же 1980-х годов начинается процесс, обратный тому, который происходил во второй половине 1970-х: если тогда документальная проза вытеснила со сцены художественную, то теперь, после очередного всплеска «литературы факта» (в частности, оказавшегося реакцией на введение военного положения, интернирование деятелей культуры и т.д.), и «прививки» латиноамериканской и американской прозы, это течение, ориентированное на документалистику, в свою очередь, начинает переживать явный кризис. Доминировавшие в польской прозе критерии — в основе своей идеологические — приводят ее к статистически накапливаемой невозможности создать необходимую психологическую и художественную дистанцию между автором, повествователем и читателем, к коммуникации на уровне очевидности, а нередко и к поверхностной описательности и злободневности (ярким примером оказывается книга Т. Конвицкого «Подземная река, подземные птицы», 1984, именно в этом смысле уступающая по уровню его знаменитому «Календарю и клепсидре», 1976).

В это же самое время, как уже говорилось, некоторые дебютанты, ощущая исчерпанность предлагаемых современной

польской литературой ролей писателя, попытались выйти за рамки прагматики политической борьбы, идеологически маркированной позиции повествователя. Однако те же обстоятельства, которые подтолкнули молодых авторов к художественному эксперименту, помешали им быть услышанными. Читатель, хотя и начавший «уставать» от этически-идеологической нагрузки литературы, все же в силу исторических обстоятельств был еще не готов отойти от парадигмы, в которой традиционно развивалась польская культура — отделить литературу от политического протеста, «освободить» писателя от роли нравственного наставника общества и т.д.

Р. Шуберт, М. Солтысик, Ю. Лозиньский и другие представители «художественной революции», исповедовавшие идеи перенесения акцента с того, о чем говорится, на сам речевой акт, идею «непрозрачного» языка (призванного заменить дискурс репортажа), эстетики (а не этики) и самодостаточности литературы, практически потерпели фиаско: молодых прозаиков обвиняли, с одной стороны, в политическом конформизме, с другой, во вторичности, подражании западным авторам. Итак, отказываясь тогда от «национального кода», писатель практически утрачивал возможность быть услышанным.

Поэтому 1989 год, по словам П. Чаплинского, польской прозе был «совершенно необходим: он освободил ее от прежних установок, и тем самым предоставил шанс измениться. Вероятно, новая проза могла бы обойтись и без подобной цезуры, поскольку уже дебютанты второй половины восьмидесятых заставили, с одной стороны, литературу, созревшую для пародии, с другой — плодородную почву несбывшихся надежд»<sup>271</sup>. Иными словами, польская проза обошлась бы и без помощи политики, хотя в этом случае обновление, видимо, шло бы медленнее и не подстегивалось подобным общественным энтузиазмом. Доказательством того, что к 1989 году польская литература была готова к переменам, может служить то, что уже в 1987 году появился «Вайзер Давидек» П. Хюлле, а в 1988-м — «Признания создателя потаенной эротической литературы» Е. Пильха — книги, оказавшиеся своего рода ориентирами для двух направлений развития художественной прозы в последующие полтора десятилетия. В этих произведениях «можно увидеть две основные реакции прозы на сложившуюся к концу 1980-х годов ситуацию»: «на антивымысел новая проза отреагировала усиленной литературностью, метафикциональностью, которая вскоре

дала две тенденции. Первая из них противопоставлена прежней бессюжетности и предлагает читателю привлекательную фабулу, вторая же возникла как отрицание «непосредственности» [прямолинейности описания реальности], пойдя по неэпическому пути»<sup>272</sup>. В обоих случаях повествователь «пытается вернуть утраченную было читателем веру в вымысел» [Крушинский, 52; 80].

Итак, после 1989 года несюжетность («фабулярная засуха», по выражению одного из критиков) в значительной степени уступила место сюжетности, «прозрачный» язык, главной задачей которого было «протоколирование» действительности, — языку метафорическому, самоценному, привлекающему к себе внимание читателя, наконец, «коллективная», заданная априори этика — этике индивидуальной и нередко провокативной.

### **Жанровые мутации сюжетной прозы**

«Перелом восьмидесятых-девяностых — благодаря Павлу Хюлле, Томеку Трызне, Ольге Токарчук, Анджею Стасюку, Изабелле Филипяк, Роману Прашиньскому — совершился в польской прозе под знаком возрождения фабулы, культа интриги <...>»<sup>273</sup> — замечает П. Чаплиньский. Писатель «заново полюбил вымысел, творчество, другими словами — литературу»<sup>274</sup>, — пишет Е. Яжембский.

В том, что словно бы заново оказалась открыта радость созидания вымышленного мира, наслаждение ролью всемогущего рассказчика-сочинителя, искусно удерживающего читателя в напряжении, мастерства достижения целостности произведения с помощью сюжетной канвы и опосредованного воздействия на читателя, немалую роль сыграла и «спущенная с поводка» популярная литература (проза А. Сапковского, М. Нуровской, Й. Хмелевской и пр.) «Одиннадцатая заповедь литературного декалога гласит: “Не навей скуку”, а единственный, кто никогда ей не изменяет, — тривиальная проза»<sup>275</sup>.

Молодые писатели 1990-х не отворачиваются с высокомерием от массовой литературы, охотно обыгрывают ее приемы. Она оказывается своего рода «хранилищем реквизита», подсылая методы структурирования событий, формы коммуникации с читателем (демократизация которого связана со смазыванием в эпоху постмодернизма границы между прозой

«высокой» и «низкой»). Имеет значение и то, что современный читатель, хотя и представляет собой сложную иерархию уровней, в то же время не делится на элитарного и «простого» так отчетливо, как прежде. Потенциальный адресат большей части молодой польской литературы достаточно широк. Этому, во многом, способствуют законы рынка, которые, в свою очередь, оказывают давление на читателя — говоря об использовании «реквизита» массовой культуры, нельзя исключить и воздействие рыночной конъюнктуры, пришедшей на смену конъюнктуре идеологической и политической (хотя, конечно, применительно к молодой прозе это относительно, поскольку настоящий финансовый успех могут обеспечить лишь массовые тиражи, на что ей рассчитывать, как правило, не приходится). Но рынок все же подсказывает наиболее предпочтительные, «ходовые» формы.

Вместе с тем, молодая проза не только несет на себе отпечаток реалий нового времени, но и подвергает их художественной рефлексии, пародирует, комментирует и т. д., что очень привлекательно для читателей с различным культурным опытом. Гарантирует контакт с читателем обращение к модели детективного или любовного романа — через стереотип или его преодоление. Заданная оформленность, сюжетная предсказуемость легче поддаются парафразу: своего рода жанровый «генетический код» позволяет читателю поверить в свои возможности — то, что он в состоянии предвидеть «что же будет дальше», а писателю — более или менее изощренно играть на подобной «самоуверенности». С одной стороны, используется тривиальная схема, соблазняющая читателя увлекательным сюжетом, ярким героем, динамичным действием, с другой — обнажается вымысленность, условность, «литературность» самой литературы. «Читатель вынужден балансировать между удовлетворенностью и сознанием, что комфортное, “легкое” чтение — лишь мистификация»<sup>276</sup>.

Повествование в текстах польской молодой прозы не раз и не два сворачивает с, казалось бы, предугадываемого читателем пути — детектива, триллера, приключенческого, любовного романа, романа воспитания, чтобы в результате обернуться книгой о по-прежнему вечных ценностях или проблемах мировосприятия — ностальгии и меланхолии (М. Беньчик, А. Либера), непознаваемом (П. Хюлле), возможностях «прочтения» мира (О. Токарчук), пути к толерантности (Ст. Хвин) и пр.



Польская проза последних полутора десятилетий предлагает множество жанровых «мутаций». В различных «пропорциях» используются схемы любовного романа, научной фантастики, юморески, эротического повествования, вестерна, путевой прозы, триллера и пр. Однако наиболее частотный и продуктивный прием — игра с детективом, его логикой случайностей и закономерностей, динамизмом и неожиданностью финала, колеблющейся иерархией ценностей, относительностью и абсолютностью критериев и т.д.

По словам П. Чаплинского, в 1990-е годы «аксиологическая матрица уступает место матрице эпистемологической, конфликт ценностей сменяется конфликтом взглядов»<sup>277</sup>. Аксиологическая модель доминировала в сюжетной прозе 1970–80-х годов, опиравшейся на столкновение двух враждебных мировосприятий — официального и оппозиционного. Судьба героя (индивидуального или коллективного) вписывалась в фабулу компромисса с властью (как герой «Третьей лжи», 1980, К. Орлоса) или конфликта с нею («Рапорт о военном положении», 1982, М. Новаковского). «Аксиологическое насилие» власти над обществом — основа сюжетов у Т. Конвицкого, И. Неверли, К. Орлоса, М. Новаковского, А. Сцибора-Рыльского и др.

Итак, в 1990-е годы на первый план выходят повествовательные игры с детективом. «Подозреваемый» здесь — сам мир, «следствие» ведется над его смыслами, а в роли «следователя» выступает герой, находящийся в постоянном поиске ответов на онтологические вопросы. Инструментом следствия как раз и является язык вымысла, помогающий использовать в рамках одного текста не одну, а целый ряд интерпретаций. Основанное на детективе повествование ярко демонстрирует приемы использования классической жанровой схемы. Более того, модель детективного повествования предполагает особенно активное участие читателя, которому доставляет удовольствие предугадывать дальнейший ход следствия и самостоятельно искать разгадку. Напряжение, создаваемое тайной, повествователь искусно подпитывает «отсрочиванием» ее разрешения. Повествование сосредоточено на проблемах многозначности мира, дисгармонии, вечной противоречивости человека и бытия. Смысл не задан априори, а выстраивается в процессе повествования. Поиски разгадки, истины, воссоединение фрагментов в осмысленное целое — философские элементы, приносимые детективным характером



истории (традиция философского детектива восходит к творчеству Ф. Дюрренматта («Судья и его палач», 1950–51, «Катастрофа», 1956, «Обещание», 1958), Х. Кортасара («Выигрыши», 1960), Ст. Лема («Следствие», 1959, «Насморк», 1976).

Фабула-следствие опирается в такой прозе на поиск значений жизни-текста. Именно в этой «познавательной перспективе молодой литературы, по отношению к миру, который каждый раз берется в кавычки»<sup>278</sup> — некоторые критики видят признак «перелома» после 1989 года. Так, Б. Зелинская даже называет «Вайзера Давидека» П. Хюлле «небольшим трактатом о познании»<sup>279</sup>, а о героях М. Гретковской М. Чупек пишет, что «жизнь их представляет собой неразрешимую и мучительную загадку. На этом пути нет указателей. Это поиск смысла и конечной цели»<sup>280</sup>. Героям П. Хюлле, Ст. Хвина, М. Гретковской, И. Филипьяк, Т. Трызны и других использование элементов детективного романа дает возможность словно бы «выслеживать» смысл жизни, причем в основе лежит вера в то, что смысл этот существует в принципе, подобно тому, как любителей «обычного» детектива, как правило, привлекает ощущение, будто его чтение «подобно наведению порядка в ящиках письменного стола: хаос постепенно упорядочивается» [Токарчук, 108; 8].

Наиболее распространенной и художественно плодотворной оказалась в 1990-е годы модель романа, основанная на *смешении* различных жанровых элементов. Уместно привести здесь цитату из рассказа О. Токарчук «Открой глаза, ты убит» (сборник «Игра на разных барабанах»), где повествовательница с шутливым возмущением описывает бесконечный процесс жанровых «мутаций»: «Она видела детективы, не чуждавшиеся высокой литературы, оснащенные вторым, не всегда ясным дном; ознакомились с детективами, причудливыми, будто растения-мутанты, попробовала на вкус детективы-паззлы, детективы-поэмы, догола раздевала детективы-матрешки, где каждая очередная глава открывала новые смыслы и истории, на первый взгляд никак не связанные с сюжетом; продиралась сквозь детективы-трактаты, демонстрирующие эрудицию автора, полные аллюзий, которые она, видимо, должна была понимать, однако не понимала; пыталась одолеть те, что притворялись, будто они и не детективы вовсе, а исследования проблем познания или этики. Встречались среди них детективы преступные, которые прямо на глазах читателя четвертовали самые основы жанра, превращая его в некий отвратительный

ромштекс и, хуже того, сразу открывали имя убийцы, минуя освященный традицией следственный ритуал. Или же те, что, красуясь каждой фразой, отодвигали преступление на дальний план, самовлюбленные, словно красавчик, глядящийся в зеркало. Или, например, — при одной мысли об этих она начинала скрежетать зубами — описывавшие преступление во всех деталях, имя убийцы оставляя неизвестным! Извращения! В книжных магазинах появлялось все больше таких детективных дворняжек — какие-то техно-детективы, детективы science-fiction, любовные...» [108; 8].

Если все же выделить главные «жанровые ингредиенты» польской прозы 1990-х годов, то прежде всего здесь используются, обыгрываются, остраиваются элементы криминального (и детективного) романа, романа инициации и ностальгической прозы «малой родины».

Наиболее яркие примеры таких мутаций — «Вайзер Давидек» П. Хюлле и «Ханеман» Ст. Хвина. (Интересно отметить, что во второй половине 1980-х годов Ст. Хвин под псевдонимом Макс Ларс выпустил два романа для юношества — «Люди-скорпионы», 1984, и «Человек-буква», 1989. Модели популярной литературы — авантюрный, фантастический, приключенческий роман — вступали здесь в игровой интертекстуальный диалог с наследием литературы XIX и XX веков, а читателя, настроенного на схематическое продолжение того или иного сюжета — победу или смерть героя, хэппи-энд, разрешение загадок, — всякий раз ожидал сюрприз).

Начало обоих романов сразу же интригует читателя: «Как же так случилось, как произошло, что мы стояли втроем в кабинете директора школы, и уши у нас под завязку набиты были зловещими словами: протокол, допрос, присяга...» [41; 5]; «О том, что случилось четырнадцатого августа, я узнал много позже, но даже Мама не была уверена, что все произошло именно так, как рассказывали у Штайнов» [13; 5]. Первая фраза у Хюлле ничего не объясняет — лишь нагнетает напряжение. Точно так же и у Хвина сразу говорится о сомнениях, слухах, неизвестности, стремлении выяснить некую правду, многоуровневости загадки — непонятно, ни что именно случилось, ни даже какого характера это событие, все очень неопределенно: почему есть дата, но нет года, и что означает небрежное «много позже» — возможно, повествователь намекает на незначительность для его истории хронологии?

В «Вайзере Давидеке» повторяются интригующие читателя обороты «вот тогда-то», «в тот день», «в то жаркое лето» [41; 11, 15, 19], а в «Ханемане» — слова «то, что случилось четырнадцатого августа» [13; 5] (первая глава романа так и названа: «Четырнадцатое августа»). В «Вайзере Давидеке» все происходит на фоне непонятной катастрофы — стоит страшная жара, залив полон мертвой рыбы, жуткого «рыбного супа», к тому же на небе якобы «видели огромную комету и ничего хорошего ожидать не приходится» [41; 57]. В «Ханемане» неожиданно тонет у самой пристани прогулочный пароходик, а лучший и надежнейший в городе патологоанатом вдруг молча выходит из зала, где проходит вскрытие, и навсегда покидает Медицинскую академию.

Ст. Хвин и П. Хюлле используют лексику, непосредственно ассоциирующуюся со следствием: «свидетель случившегося», «привлек внимание комиссара Витберга», «предположение, высказанное очевидцами», «дело, в котором предстояло разобраться Ханеману», «всякий, кто бы это увидел, ничуть бы не удивился, что четырнадцатого августа случилось то, что случилось» [Хвин, 13; 6, 13, 14, 31]; «уши у нас под завязку набиты были зловещими словами: протокол, допрос, присяга», «угрозы попеременно со слащавыми просьбами «объяснить все еще раз, по порядку и без всяких выдумок», «учитель естествознания М-ский входил каждую минуту, справляясь о ходе следствия», «Они запутывают следствие, за это положена статья уголовного кодекса!» — кричал мужчина в форме», «почему вы не можете остановиться на одной версии?», «Мужчина в форме зыркнул в показания», «мы отлично понимали, что допрашивающие никогда не нащупают правду, потому что след, по которому они шли, с самого начала был ложным», «М-ский предложил новый способ ведения следствия», «нас, стоящих в кабинете директора и дающих показания», «допрашивать нас по одному», «по окончании следствия», «ожидая очередного вызова на допрос», «превратности следствия», «допрос только начинался», «каждому, кто хоть раз в жизни находился под следствием, знакомо <...>», «давать показания», «ожидая завершения следствия», «что-то не сходится в наших показаниях», «они завершили бы следствие», «который час следствия», «следствие скоро закончится <...> перенесут допросы на следующий день», «следствие не закончено, и мы передаем дело в прокуратуру!» [Хюлле, 41; 5–6, 8–9, 15, 17, 20, 77, 96–97, 106, 130, 146–147, 241]

В повествовании «Вайзера Давидека» дело не ограничивается «официальным следствием», которое ведет руководство школы после взрыва и таинственного исчезновения Давидека вместе с его подружкой Элькой. Это еще и предшествовавшая всем событиям слежка за Давидеком и Элькой, которой занимаются от нечего делать герой-повествователь с приятелями (лишенные возможности купаться из-за непонятной экологической катастрофы в заливе и заинтригованные поведением непохожего и не желающим быть похожим на них мальчика). Кроме того, Вайзер Давидек явно сам ведет какую-то игру с выслеживающими его ребятами: «Его выступление в матче было последним знаком, который он нам дал, и теперь ждал, что мы придем к нему»; «будто бы назначенный им час — шесть — был сроком аудиенции, который невозможно нарушить. <...> В конце концов, это Вайзер соизволил условиться с нами, а не наоборот»; «Вайзер поразил нас снова чем-то абсолютно неожиданным» [41; 143, 175].

Загадка, которую пытается разгадать герой-повествователь «Вайзера Давидека», оказывается едва ли не основной проблемой всей его последующей жизни: «Эти вопросы еще долго не давали мне спать, и по окончании следствия, и потом, много лет спустя, когда я стал уже совсем другим»; «Это не дает мне покоя, уж сколько лет, все больше и больше. Для чего мы были ему нужны? Зачем он втянул нас в свои дела? Неужели только затем, чтобы оставить несколько нелепых предположений и вопросов? Чтобы загадать нам загадку на добрый десяток лет?» Символом неизменного присутствия в жизни повествователя тайны его детства (которая, впрочем, отнюдь не сводится только лишь к исчезновению мальчика) становится реальный, физический след: «а мне покоя не давала деревенеющая нога и боль в левой ступне. Этой болью я был обязан — и в определенном смысле обязан до сих пор — Вайзеру. Всегда, когда собирается дождь, я смотрю на маленький шрам пониже щиколотки и знаю, что в сырую погоду буду прихрамывать» [41; 60, 160, 131].

Это «личное следствие» уже взрослого повествователя («Я <...> исследовал дело очень подробно<...>»), его тщетные попытки выяснить правду, его бесконечные сомнения, расспросы, догадки, гипотезы представляет собой еще один детективный слой: «Как же все-таки случилось, что мы подружились с Вайзером?», «Так как же случилось, что мы сошлись с Вайзером?», «Было ли то простой случайностью? Или Вайзер оказался перед

костелом по собственной воле <...>? Но какая же сила велела ему это сделать, зачем он решил предстать перед нами именно таким?»; «Письма, которые я посылаю из года в год в Мангейм в надежде выяснить еще какие-то подробности, связанные с теми событиями и личностью Вайзера, остаются без ответа»; «Но какая же связь могла быть между М-ским и Вайзером? И сегодня утверждаю: никакой. <...> А если М-ский знал о Вайзере что-то, чего не знали мы и чего я уже никогда не узнаю?»; «Любила ли она его?! <...> Сегодня я знаю, что был не прав, и еще труднее мне определить их отношения <...>»; «Он не желал возвращаться к школьным годам и ничем не хотел мне помочь, не помнил или не хотел помнить»; «Ни в чем у меня нет уверенности»; «Я так и не узнал, ни тогда, ни потом»; «Почему так случилось — никто не в состоянии объяснить. Так же, как не выяснены до сих пор причины исчезновения двенадцатилетнего Давида Вайзера»; «Не было у меня уже никаких вопросов, а точнее, оставался все тот же вопрос: кем же, в конце концов, был Вайзер, если не внуком Авраама Вайзера, и если не был он его внуком, то почему носил ту же фамилию и была ли то его настоящая фамилия, а также почему Авраам Вайзер, заявляя в анкете учета населения о мальчике и выдавая его за своего внука, не указал, кем были его родители?»; «Сегодня я ни в чем не уверен <...>»; «Имело ли это какое-нибудь отношение к Вайзеру?»; «Итак, что же это было на самом деле? Могло ли то, что мы видели в подвале кирпичного завода, быть только миражом? Могло ли нам только казаться, что Вайзер поднимается над полом <...>»; «Но почему мы не говорили об М-ском? Почему не обсуждали <...> Может <...> А может <...>» [41; 126, 10, 15, 18–19, 30, 49–50, 58, 60, 67, 112, 123–124, 177]. В повествовании появляется немало версий происшедшего — выдвигаемых школьным следствием, самим повествователем, его друзьями: то ли мальчик утонул уже после взрыва, то ли погиб при этом своим очередном эксперименте с военными снарядами и пр.

В «Ханемане» Ст. Хвина также — еще прежде, чем становится известен предмет разговоров — читателя интригуют, неоднократно подчеркивая, сколь неуловима эта таинственная правда, тем более, что пока неизвестно, чего же она касается: «Господин Коль <...> об этом говорил неохотно <...> Короче, даже господин Коль сомневался в достоверности того, что услышал от Альфреда Ротке <...> И хотя госпожа Штайн готова была поклясться, что все произошло именно так, как об этом рас-

сказывали, господин Коль <...> оставалось неясным и в высшей степени сомнительным. И даже если правдой было то, что он услышал от Альфреда <...> господин Коль мудро решил помалкивать, ибо в событии, о котором они говорили, крылось нечто ему непонятное <...> Она-то знала из рассказа Альфреда Ротке, как все обстояло на самом деле!» [13; 5–7]. Госпожа Штайн полагает, что причиной была смерть возлюбленной, Луизы Бергер, которая вместе с другими пассажирами погибла, когда у самой пристани затонул прогулочный пароходик «Штерн». Господин Коль считает, что Ханеман, неожиданно увидев труп Луизы на патолого-анатомическом столе, впервые в жизни столкнулся с чем-то непонятным, навсегда меняющим человека, невыразимым. Кто-то еще предполагает, что Луиза была на катере с каким-то мужчиной, следовательно, Ханеман мог также испытывать ревность. Журналисты объясняют катастрофу диверсией. Франц Циммерман предполагает, что Ханеман, критиковавший фашизм, не столько отошел от работы в Академии, сколько был изгнан оттуда по политическим мотивам. Имеется и версия самого повествователя, который открывает читателю мысли и воспоминания Ханемана: возможно, увидев на своем патологоанатомическом столе труп Луизы, тот осознал, что человек есть только тело, другими словами, его поразила хрупкость человеческой жизни.

Итак, роман Хвина начинается со взбудоражившего город непонятого решения главного героя, сомнений, слухов, стремления добраться до истины, паутины версий. Какая из них верна, так и остается неясным.

Но читатель постепенно начинает подозревать, что хотя загадка в романе и имеется, по масштабам она все же «не тянет» на основу настоящего детектива, да и акцент повествования явно смещается с криминалистики на психологию. Герой пытается разгадать собственные загадки, восстанавливает в памяти последние встречи с возлюбленной, надеясь отыскать там детали, указывавшие на близкий конец: «Постепенно все начало складываться. Все ниточки тянулись в одну сторону — туда, на пристань, к темной воде. Как он мог этого не видеть? Картинки, точно железные опилки в магнитном поле, сбегались в льдисто-прозрачный узор»; «Но ведь (сейчас он был в этом уверен) она проделала это медленнее обычного, движение руки... как он мог не заметить. <...> он пренебрег предостережением всполошившегося сердца»; «Теперь у него не осталось сомнений:

тогда, у окна в комнате на втором этаже гастхауса, она чувствовала, что это приближается»; «Но когда она стояла так у окна, за которым синело море, ее уже ждал тот белый пароходик <...> Но почему не поехала поездом, почему села именно на это суденышко <...>» [13; 19, 21, 22].

Кроме того, ему необходимо разобраться в самом себе, в своем резко изменившемся отношении к жизни: «Теперь время, проведенное в анатомическом корпусе, показалось ему пустой темнотой. Он пытался проникнуть в тайну, вскрывал попадавшие на мраморный стол тела в надежде понять, что же отгораживает нас от смерти» [13, 21].

Таким образом, в тексте уже две загадки — смерть Луизы и неожиданное решение Ханемана покинуть Академию навсегда. Повествователь постепенно сосредотачивается на второй, отчасти обманывая таким образом, «детективные» ожидания читателя. Далее, в четвертой главе («Вещи») повествователь оставляет своего героя и переходит к описанию панических сборов гданьских немцев, спасающихся от ожидаемого прихода русских и поляков. Все прочее отступает для них на второй план: «город не хотел об этой истории слышать, занятый другими заботами, другими делами» [13; 32]. Повествование как будто бы сворачивает в колею ностальгической прозы «малой родины».

В день эвакуации Ханеман вместе с толпой других немцев отправляется в порт, но вдруг, перед самым трапом «Бернхофа», несмотря на отчаянные уговоры приятельницы, госпожи Штайн, замирает на месте. Пароход отходит без него. Почему он остался? Вот и новая загадка. Повествователь предполагает, что в отблеске огня Ханеман заметил остов корабля «Штерн» — возможно, его остановили воспоминания? Или он принял это за предостерегающий перст судьбы? (Позже выясняется, что, избрав смерть, Ханеман как раз уцелел, остальные же, пытаясь спастись, погибли — корабль затонул, пораженный торпедой советской подводной лодки). Итак, что на самом деле остановило Ханемана, неизвестно (это, как утверждает сам писатель, «одна из тайн романа: почему Ханеман не покидает Гданьск. Его мотивы — загадка»<sup>281</sup>), но если читатель уже настроился на исторический сюжет (исход немцев из Гданьска, появление в городе поляков), то он снова будет «обманут».

После войны в дом Ханемана въезжают родители будущего повествователя (а вскоре появляется на свет и он сам), затем «ниоткуда» появляется скрывающая свое прошлое и свое про-

исхождение украинская девушка (возможно, она была у партизан, пережила какую-то трагедию — еще одна загадка). Следующее необъясненное событие — попытка ее самоубийства. В доме поселяется и немой найденыш Адам, Ханеману наконец удается «страхнуть с себя оцепенение» [13; 215] и вернуться к жизни, а еще спустя некоторое время все трое бегут из города.

Повествователь «расследует», главным образом, две загадки — почему Ханеман утратил волю к жизни и почему затем обрел ее вновь («в стынущем вечернем свете он отчетливо чувствовал свою принадлежность к этому миру»). Вместо обещанной поначалу загадки смерти, свойственной детективному повествованию, здесь расследуется загадка жизни. Коллега Ханемана в студенческие времена спрашивал не почему люди кончают с собой, а почему они продолжают жить, ведь существование столь невыносимо: «Исследуйте тела отчаявшихся и отверженных, которые избрали смерть, но делайте это так, чтобы установить, какая сила в нас поддерживает божественную энергию жизни, способную — даже в самые трудные минуты, когда нам кажется, что мы уже все утратили — рассеять мрак и принести избавление» [13; 109, 192–193].

Сам Ханеман пытается отыскать утраченный смысл существования, обрести мотивацию к жизни. Он не ищет причин, по которым утонула Луиза (хотя ближе к концу романа один из случайных свидетелей гибели пароходика рассказывает наконец Ханеману, как все произошло). Главный герой спрашивает не «кто убил?», а «что есть смерть?», не «что произошло?», а «почему так должно было случиться?». Однако ни на один из этих вопросов нет однозначного ответа, а Ханеман в результате своего «следствия» приходит к выводу, что единственная постоянная черта бытия — его хрупкость.

Но все же, подобно тому, как детектив заканчивается разгадкой, так и роман Хвина заканчивается обретением героем смысла жизни. Детективный сюжет, то выходя на первый план, то отступая, позволяет автору исследовать загадочность бытия в рамках отдельной судьбы. Неслучайно и в «Вайзере Давидеке», и в «Ханемане» появляется вопрос о том, видима или невидима душа. «Я не очень-то знал, что ответить. Так же как и сегодня не знаю — можно ли увидеть душу. Если можно, то когда кто-то умирает, она должна быть видна, но в какой форме?» — спрашивает себя взрослый повествователь романа Хюлле. «Этого никто не знает <...> только когда умрешь, сможешь это прове-



речь. <...> Это ужасно. <...> Умереть, чтобы в чем-то наверняка убедиться, а?» [41; 134–135]. Неслучайна и профессия героя «Ханемана» — патологоанатом: «А потом вид тела на мраморном столе и эта мысль, еще с давних пор, назойливая, ребяческая, наивная, которая вдруг вернулась, когда Ансен медленно провел скальпелем про обнаженной коже: “Сейчас я увижу душу...”» [13; 189].

Однако в «Ханемане» Хвин не ограничивается обыгрыванием детективной схемы, точно так же он «переворачивает», переосмысляет самые популярные в современной польской прозе жанровые формы — ностальгическое повествование, традиции прозы «малой родины». Они также то выступают на первый план, то нарушаются. С одной стороны, Ханеман — житель Гданьска, здесь он жил, работал, его знали и уважали, он чувствовал с городом внутреннюю связь, это был его дом. В романе почти физически ощущается ностальгия как реакция на любое изменение, показывающая, что вера в неизменность, вечность места — одна из основ адаптации. Однако Хвин приходит к несколько нетрадиционным для прозы «малой родины» выводам: мерой человечности оказывается не степень укорененности или ее отсутствия, а осознание собственной преходящести, подавление в себе ревности, связанной с местом обитания.

Другими словами, это открытое повествование — используя различные жанровые элементы, писатель выявляет также их «оборотную сторону».

«Метафизический детектив» — основа автобиографической модели прозы инициации: взрослый повествователь и заново разгадывает загадку, не разгаданную им в детстве, и безуспешно пытается раскрыть, осмыслить для себя то детское разгадывание.

Юный герой «Короткой истории одной шутки» Ст. Хвина занят своего рода археологией и психологией — анализируя город, вещи, фильмы, мальчик пытается определить границы добра и зла. Взрослый же повествователь, повествуя историю детства и отрочества, бьется над смыслом «шутки», которую сыграл с его семьей генералиссимус, а в его лице сама История, перетасовавшая Географию — о прошлом неизменно напоминали названия улиц.

Герой «Рассказов на время переезда» — следующей после «Вайзера Давидека» книги П. Хюлле — занят разгадыванием тайн повседневности. Обычные действия — приобретение ново-

го стола для столовой, надевание шляпы, лыжная прогулка, визит в психиатрическую клинику — приобретают особое значение, когда отдельные вещи и события начинают трактоваться как знаки тайны. Если все отсылает к некоей загадке, которую невозможно выразить словами, то в реальном мире нет ничего точного: есть только Бог и боязнь смерти, «а все прочее — лишь гипотезы». Мир и слова, к нему относящиеся, уже в первом рассказе сборника поставлены под сомнение: как говорит отец героя: «Все выдумка. Все без исключения» [42; 39, 23]. Реален лишь след, ведущий к тайне. Для героя современной польской прозы важнее всего — сознание, что ничто не является только тем, чем кажется, все скрывает в себе какой-то дополнительный смысл. Добраться до него — как и в «Вайзере Давидеке» — невозможно («С какой это стати Он будет открывать тебе свои замыслы?» [41; 181] — говорит ксендз повествователю романа, «Это одна из тех тайн, которые тайнами останутся» [42, 119], — утверждает повествователь «Рассказов на время переезда»), однако путь к нему, прилагаемые усилия — и есть основа жизни.

Повествователь А. Юревича (в повестях «Лида» и «Господь Бог глухим не внемлет») так и не может разобраться в том, что же он утратил в детстве, вследствие репатриации: «Я уже и не знаю. Может, все это неправда» [47; 73].

Более непосредственно вплетается схема детектива и приключенческого романа в роман становления и — «Мадам» А. Либеры, «Тадека» Ю. Зелёнки и «Касторпа» П. Хюлле (см. главу «Между детством и зрелостью. Феномен инициации»). «Мадам» Либеры, «Тадек» Зелёнки и «Касторп» Хюлле, начинаясь как роман становления и *Künstlerroman*, а затем попеременно увлекая читателя то детективной, то приключенческой, то любовной интригой, а кроме того пастишем классики («Волшебной горы» Т. Манна в «Тадеке» и «Касторпе»), оборачиваются, в конечном счете, повествованием о ностальгии, реальности и нереальности существования, проблемах творчества и пр.

В «Гувернантке» Ст. Хвина элементы детектива возникают с приездом загадочной и прекрасной молодой женщины, когда повествователь вместе с младшим братом пытаются выяснить хоть какие-то обстоятельства ее прежней жизни. Начинается же роман как ностальгическая проза «малой родины» — поток повествователя стоит перед домом, где «еще никогда <...> не был», из которого семья, о которой рассказывается дальше, уехала «в город над холодным заливом, где потом он родился»

и который для него олицетворяет «старую Варшаву» [14; 11]. Это подтверждают и опубликованные в книге Хвина фотографии довоенной Варшавы и Гданьска. Затем, после приезда гувернантки, вводится также схема романа воспитания, в которую и вплетена детективная линия — подсматривание, догадки, попытки разгадать биографию через личные вещи, вопросы, затем загадочная болезнь молодой женщины. Ностальгически-лирический финал романа вновь возвращает читателя к традициям прозы «малой родины».

«Золотой пеликан» Ст. Хвина, в котором также используются элементы детектива, начинается необычным (подобно тому, как позже читателя может удивить несовпадающее с действительностью подробнейшее изображение Гданьска в этом отнюдь не фантастическом романе.) конспектом романа воспитания и ностальгической прозы «малой родины» (краткое, но выразительное описание военной и послевоенной истории «города, в котором Якуб появился на свет» и куда «родители Якуба прибыли издалека»), беглая история рождения и взросления главного героя на фоне столь же беглого рассказа о событиях истории мировой: «Ко дню его рождения великая армия <...> успела весьма тщательно разбомбить почти все барочные домики»; «Потом Империя пала, страна Якуба, которая много лет не фигурировала на картах, вновь на них появилась <...> В памятный год, когда он начал преподавать на юридическом факультете <...> вся планета жила в ожидании <...>». Первые страницы отсылают также и к традициям эпического повествования с универсальной, просто-таки глобальной перспективой. Наконец читатель доходит до интригующего старомодного оборота: «И, вероятно, он бы наслаждался такой жизнью еще очень долго, если бы не одна летняя ночь, когда <...> Ничто не предвещало перемен». Вместе с тем значение для жизни героя и сюжета романа этой якобы судьбоносной ночной сцены, когда «Якуб знакомится с Хильдой» (название главы), для читателя еще долго время остается неясным. Поворотным пунктом повествования, перерождающегося в откровенный роман-моралите, оказывается «грех», совершенный героем, преуспевающим профессором, — несправедливо выставленная оценка, нежелание задуматься над этой несправедливостью и исправить ее, а затем муки совести из-за самоубийства «жертвы». Здесь впервые используются элементы детектива — Якуб сложными (причем явно слишком сложными) путями, через знакомых поли-

цейских, часами листая альбомы с фотографиями самоубийц, пытается узнать, правда ли, что девушка покончила с собой, и кем она была. Здесь постоянно повторяется оборот «напасть на след»: «Впрочем, он не знал, что сделает, если нападет на след»; «без надежды, что нападет на какой-либо след» [15; 5–6, 10–11, 14–15, 40, 47] и т.д. Затем детективная линия обрывается, повествование возвращается к схеме моралите (окончательное падение, искупление вины, возрождение героя), непонятная в своем значении сцена из начала «аукается» несколько раз, а остросюжетность вновь вклинивается в достаточно нравоучительный текст, когда ближе к финалу оказывается, что девушка не только жива, но именно ей и суждено стать спасительницей Якуба. Кроме того, для обоих главных героев и читателя остается загадкой — в самом ли деле профессор поставил несправедливую оценку. Впрочем, это, в сущности, и не имеет значения — важен лишь путь, пройденный героями, а он бы не состоялся, не будь этой тайны.

В «Полной амнезии» И. Филипьяк осью интриги оказывается раскрытие реальной роли общественных воспитательных институтов в процессе взросления юной героини. Девочка постепенно разоблачает «заговор» взрослых против детей, раскрывает преступление над личностью. По выражению М. Янион, этот роман — «своего рода фантастический ужастик, каталог детских кошмаров»<sup>282</sup>, а именно это ощущение страха нередко и остается во взрослом от школьного детства.

Героиня «Девочки Никто» Т. Трызны прикладывает к новой для нее реальности то один, то другой «ключ» познания: сказку, идеи романтической богемности или же «современного человека успеха». Сплетая сюжетные, ситуационные, психологические схемы популярной литературы, писатель предлагает неожиданное видение кризиса общечеловеческих ценностей в переломный период. Если Ч. Милош назвал эту книгу «средневековым моралите»<sup>283</sup> (и в самом деле, историю Марыси можно рассматривать как повествование об универсальных законах человеческой судьбы, борьбе между силами добра и зла, *sacrum* и *profanum*), то Е. Яжембский — бесхитростным «дневником пансионерки», мелодрамой «в стиле романов для девочек прошлого века»<sup>284</sup>.

Эпистолярный роман К. Липки «Пансион Баратария» интригует читателя с первых страниц. Причина приезда героев в весьма таинственный пансион — «мир, где царят иные законы»

(«Не буду возвращаться к известным причинам нашего путешествия»; «наше пребывание здесь, вызванное печальной необходимостью» [62; 5–7]) — так и останется непонятной; описания пансиона в чередующихся письмах матери и сына порой странным образом разнятся; сам пансион полон загадок — откуда-то, словно бы с неба, почти круглые сутки доносятся звуки «Чаконы» Баха, на пустой лестнице и в коридоре раздаются шаги... Каждый из героев пытается самостоятельно разгадать тайны старинного дома, и загадочные фигуры являются им в конце концов в удивительно различном и одновременно удивительно схожем виде. Читателю же приходится «реконструировать» происходящее, исходя из противоречивых впечатлений матери и сына, главная загадка остается неразгаданной, можно лишь строить гипотезы относительно финала. Окончательно запутывает дело следующее за ним письмо адресата всей предшествующей корреспонденции, пытающегося выяснить обстоятельства гибели героев романа о которой читателю ничего неизвестно. Истинным же героем «Пансиона Баратария», по словам одного из критиков, является... музыка» [62, четвертая страница обложки].

Своего рода психоаналитически-сюрреалистический детектив представляет собой «Кукольная клиника» М. Холендер. В основе — безуспешный путь оказавшейся в психиатрической клинике героини к самой себе, к причинам своих поступков, мучившего ее всю жизнь чувства вины перед родителями и собой. По сути, героиня знает о себе ненамного больше, чем знает о ней читатель — о чем-то женщина предпочла забыть, о чем-то не догадывается, а потому открытия, связанные с ее психологией и даже фактами биографии, они делают словно бы «вместе», параллельно.

Героиня «Этим летом в Завротье» Х. Ковалевской ведет собственное «расследование», пытаясь понять, почему никогда не любившая ее бабушка именно ей завещала загородный дом, каким человеком была эта мрачноватая женщина, какие отношения связывали ее с разными членами семьи: «Почему я?!»; «Ты знаешь все, а я ничего. Ты уже знаешь ответ, а я только собираюсь начать складывать эту мозаику». Здесь вновь используются «детективно-следственная» терминология: «Ты молчишь, но оставила улики»; «сотру отпечатки пальцев»; «А может, все же <...> Может, даже <...> Может, меня обманули и ты не та, за кого я тебя принимаю? Может, все это <...> не знаю, бабушка.

Я также не знаю <...> А может <...>»; «Что ты скрывала от людских глаз?»; «Свои мотивы <...> ты оставила при себе»; «Я могла бы размышлять о твоих мотивах <...>» [51; 8, 10, 17, 19–22].

Героиня рассказа О. Токарчук «Открой глаза, ты убит» (сборник «Игра на разных барабанах»), любительница детективов, пресыщена как однообразием («Ей хотелось чего-нибудь нетипичного, схемы до конца не проясненной <...>»), так и разнообразием жанра (упоминавшимися уже «детективами-пазлами<...> детективами-поэмами <...> детективами-матрешками<...> детективами-трактатами <...>» [108; 7–8]), но наконец находит «свою» книгу, «свой» сюжет. Купив в книжном магазине детектив, женщина постепенно словно бы погружается в него, устав ждать преступления, сама принимается убивать персонажей, а когда непрочитанной остается одна, последняя страница, выглянув в окно, видит и в самом деле подъехавший к ее подъезду полицейский «рафик» со знакомым по тексту романа следователем.

Как детектив, начинается и «Поезд для путешествия» А. Барта — роман, единодушно отнесенный рецензентами к историографической метафикции в детективно-приключенческом варианте (а М. Орский назвал его «шуткой, выстроенной на историческом фундаменте»<sup>285</sup>). Детективная форма вообще очень характерна для исторической метафикции, в которой основную роль играют отношения и версии свидетелей, гипотезы событий, мотивации действий героев, причинно-следственные связи и т.д. Однако роман Барта вскоре обращается в фантастический (повествователь вовлекает читателя в удивительное путешествие: из сегодняшнего времени в первый день XX века, из современной Америки в старую Европу: герои выбраны компьютером для особой миссии — убить Адольфа Гитлера до его прихода к власти, т.е. попытаться изменить ход истории, смоделировать ее «сослагательное наклонение»), а затем в настоящий калейдоскоп жанровых аллюзий: любовный и приключенческий романы, модное некогда повествование «из жизни высших сфер». Герои то и дело меняют имена, место пребывания и даже личность, заставляя читателя сомневаться в каждой детали, каждом повороте сюжета. Роман об их судьбах распадается на эпизоды, записанные другими писателями или мемуаристами, сюда вклинивается и голос «писаки»-повествователя, в больничном архиве наткнувшегося на след таинственной миссии и рассказывающего историю от имени участника событий

столетней давности... После возвращения из прошлого один из путешественников, в свою очередь, становится писателем, и его тексты также играют в этой изоцированной игре с читателем роль зашифрованных подсказок. Другими словами, словно бы утверждает автор, каждый из нас — заложник уже написанного и рассказанного (не говоря о пережитом), но прежние элементы могут послужить материалом для совершенно нового коллажа и новой истории, которая заставит по-новому взглянуть на окружающий мир и собственную жизнь.

Роман К. Варги «Каролина» начинается как детективная история (поиски таинственной Каролины): «Я услышал это имя в душном такси» [121; 5]. Однако постепенно книга оборачивается рассказом о процессе повествования и познания, загадочная незнакомка Каролина оказывается двойником автора, одной из его масок, и герой на самом деле, следовательно, ищет путь к самому себе и т.д. Таинственная героиня же — не более чем предлог.

Популярен в качестве «повествовательной основы» и любовный роман. Это — «наиболее проверенная повествовательная конструкция»<sup>286</sup>. Но здесь жанр любовного романа смешивается с романом воспитания, триллером, психологическим романом, образуя еще один вариант жанровой «дворняжки». Так, М. Беньчик в «Терминале», используя схему любовного романа, показывает одновременно кризис культуры (и, в частности, романа), вызванный доминацией постмодернистского мифа опосредованности — в коммуникации человека с миром, с другими людьми, с самим собой. «Терминал», безусловно, — роман любовный (парижская история любви двух иностранцев), но одновременно это еще и «университетская проза», наполненная литературными аллюзиями, склонная к пастишу и интеллектуальной пародии, а также психологический детектив — рассказчик стремится разобраться в причинах несчастливого конца любовной истории («Я бы хотел знать, как это случилось, — говорит повествователь в самом начале, и позже повторяет эту фразу [5; 6, 127]). Повествователь сразу же обещает читателю «историю о любви», а также — чуть иронически — «море слез» [5; 5, 7]. Он то «осаживает» читателя («Дальше уже ничего потрясающего не происходило»), то, напротив, «подогревает» его интерес («Вот тут-то и началось»; «Я знаю финал, число жертв <...>» [5; 43–44]). Писатель, по словам Д. Новацкого, предлагает «внутрилитературную полемику с жанром любовного романа. Любов-

ный сюжет постоянно остраниается метатекстуальными вставками, цель которых — продемонстрировать сознание исчерпанности традиции»<sup>287</sup>. Однако все это позволяет повествователю, пишущему роман о любви в эпоху «утраченной невинности», когда «так сложно произнести простые слова “я тебя люблю”»<sup>288</sup>, закончить роман именно этим вечным признанием.

А. Либеря же в «Мадам» пользуется влюбленностью юного героя для того, чтобы показать, что опосредованность — та, над которой иронизирует Беньчик, — может оказаться единственным выходом для человека, исповедующего идеалы именно нереализованного чувства. Путь героя «Мадам» — это путь как раз к опосредованному восприятию мира (через ностальгию, театр, литературу).

Е. Пильх начинает «Иные блаженства» как мелодраму (к женатому герою в дом, полный родственников, неожиданно-негданно прибывает любовница: «Да, нынешняя женщина Когоутека упаковала все свое имущество и приехала, чтобы наконец, после семнадцати недель мучительнейших в своей краткости встреч, поселиться с Когоутеком навсегда»; «Когоутек, страстно сжимавший руку своей нынешней женщины, в буквальном смысле слова держал в судорожно стиснутых пальцах свою судьбу». Однако мелодраматизм сюжета (бурное выяснение отношений с любовницей и женой, соответствующие диалоги) постоянно «снимается» иронией (так, например, хотя любовница и «без тени иронии, в сущности» думает: «вот мой мужчина строит дом, в котором мы вместе состаримся», но читатель-то знает, что речь идет об убежище на чердаке, а материалом служат картонные коробки, собранные за несколько десятилетий экономным семейством и т.д.) Затем повествование попеременно оборачивается то ироническим семейным романом, описывающим быт чудаковатых домочадцев («Бабушка, спрятав тефтельки, сама забралась неизвестно куда <...> Пани Ванда играла на скрипке, мать же пани Ванды подглядывала за ней в замочную скважину <...> словом все было, как всегда»; «в его семье существует извечный обычай собирания упаковок. Сначала коллекционировали картонные коробки, затем наступила эпоха полиэтиленовых мешочков»), то ироническим же детективом (весь дом панически ищет спрятанную маразматической бабушкой банку с говяжьими тефтельками, срок годности которых вот-вот истечет; герой в отчаянии размышляет, не убить ли ему столь обременительную даму сердца: «Лучше всего, — шеп-



чет он, охваченный внезапным гневом, — лучше всего было бы ее убить. Надо встать и пойти ее убить. Когда труп обнаружат, скандала, конечно, не миновать. Но не столь ужасного, как если ее обнаружат живой»), то вводятся элементы приключенческого романа (герой держит любовницу на чердаке, носит ей еду, постоянно опасаясь, что все раскроется, героиня скрывается в ветвях дерева и т.д.) и романа инициации (диалоги со стариком Ойермахом) и т.д. Когда же читатель уже уверен, что все повествование — лишь иронический калейдоскоп популярных в 1990-е годы жанров, переплетенный отступлениями и комментариями, то вдруг обнаруживается эпилог, в котором герой уезжает, а всезнающий, казалось бы, повествователь отчего-то совершенно неосведомлен о его планах («Надолго? Кто знает?» [69; 9, 15–17, 20, 47, 119]). Финал же оборачивается ностальгически-лирическим пассажем о смерти старика Ойермаха.

Приключенческий роман, элементы которого, как уже говорилось, используются в «Тадеке» Ю. Зелёнки, оказывается также основой «Белого ворона» А. Стасюка, превращающегося в повествование о поиске смысла жизни. Начинается же роман именно как откровенно приключенческий (пятеро товарищей отправляются в горы, им приходится скрываться от полиции, а затем речь идет уже просто о том, чтобы выжить и пр.) с элементами тайны (читатель некоторое время находится в недоумении относительно замысла героев), затем в «черную прозу» (гибель двух героев). И элемент приключения, и элемент детективности здесь наделены также переносным, метафизическим смыслом: герои не только реально убивают или ранят (это остается неизвестным) пограничника — они также совершают своего рода преступление против самой действительности (пытаются «выдавить» из нее смысл, заставить жизнь сложиться в значимую, выразительную композицию). Далее следует своего рода детективный поворот — кто виноват, что не получается возродить прежнюю атмосферу? Другим кажется, что время. В «Белом вороне», таким образом, чередуются элементы ностальгической и приключенческой прозы («приключенчески-ностальгический роман»<sup>289</sup>, по словам Чаплинского). Присутствует здесь и ирония, сознание тривиальности литературного хода (приключение кажется героям «вшивой одиссеей», их личные мифы — «потертыми от частого употребления легендами», они чувствуют себя «старыми и усталыми героями какого-нибудь дрянного фильма» [89; 93, 97, 177] и т.д.). Но вместе все эти эле-

менты складывается в увлекательное повествование о стремлении отыскать утраченный романтизм, без которого невозможно обретение смысла жизни.

Политически-приключенческий роман, казалось бы, «обещает» читателю начало «Тысячи спокойных городов» Ежи Пильха: «Когда отец и пан Тромба решили убить I секретаря Владислава Гомулку, царила крошечная жара, земля лопалась по швам, и начинались тяготы моей юности». Но эта же первая фраза одновременно заставляет читателя настроиться на семейный роман («отец и пан Тромба»), и на роман инициации («начинались тяготы моей юности»). Однако политический заговор оборачивается абсурдом — едва решение принято, об этом узнают милиционер и вся евангелическая община, которые подробно и долго обсуждают план покушения. Результат же (убили Гомулку или нет) современному читателю и вовсе известен из истории. Книга как будто бы очень похожа на «типичный» роман инициации — первая рюмка, первая женщина, первая слабость, первая смерть, однако вскоре оказывается, что все это начинает бесконечно повторяться. Фраза «И это было так, как потом...» завершается не ностальгическим и характерным для прозы инициации «уже никогда не было», а, напротив, — «всегда бывало в моей жизни» [71; 6, 33]. Кроме того, язык и поведение героев приобретают все более гротескный характер. По словам Чаплинского, это «ностальгический гротеск — стилистический оксюморон — выработанный Пильхом, хотя и подобный Грабаловскому, особый способ ведения повествования, в основе которого лежит одновременное оперирование неспешным воспоминанием и едкой иронией, воспеванием прошлого и карикатурой»<sup>290</sup>.

«Rien ne va plus» А. Барта, в свою очередь, начинается как фантастический роман (в роли повествователя выступает одушевленный портрет итальянского аристократа д'Арципацци), после чего читателю предлагается увлекательный исторический роман-путешествие, описывающий события, происходившие на протяжении двух последних веков в самых разных уголках Европы. В финале же обнаруживается, что рассказчик, возможно, — просто безумец, пациент психиатрической больницы, лишь вообразивший себя портретом итальянского князя.

Схема историко-философского романа-путешествия в духе Дж. Фаулза, У. Эко или П. Зюскинда используется в «Пути Людей Книги» О. Токарчук. Переноса читателя во Францию и

Испанию XVII века, роман рассказывает о безуспешном походе за таинственной Книгой. Горький финал «Пути», включающего в себя большое количество философских и религиозных аллюзий, символизирует мироощущение современного человека, осознающего бесплодность всех своих усилий: Книга, будто в насмешку, достается не тем, кто целенаправленно ее искал и был способен прочитать, а случайно — некому неграмотному слуге.

Обыгрываются и традиции прозы «малой родины», как уже говорилось, завоевавшей в 1990-е годы в Польше огромную популярность. Война оставила немало территорий, «располагавших» к повествованию о современной Атлантиде. Ностальгическая фабула стала — подобно «инициационной» (а нередко они выступают вместе) — своего рода «входным билетом» для прозаика-дебютанта, удобным, понятным, а порой и откровенно облегченным средством создания контакта с читателем (таковы романы эпигонов жанра Л. Павлика, М. Краевского, К. Кофты).

Неудивительно поэтому появление книг, где встречается остроконечное использование ностальгической фабулы. Так, А. Д. Лисковацкий в «Eine kleine» — словно опробует два пути, способных воскресить в художественном тексте Щецин с его запутанной историей польско-немецких отношений. Это повествование историческое (изображение замкнутого круга: вчерашние победители разгромлены и, в свою очередь, мстят) и ностальгическое в традициях прозы «малой родины» (изображение утраченной земли, уникальной и неповторимой, от идиллического сосуществования в которой поляков, немцев и евреев остались лишь воскрешающие память предметы и фотографии). Вводя также элемент гротеска, Лисковацкий стремится избежать чрезмерной мифологизации разрушенного пространства, подчинения готовой психологической и художественной схеме. Кроме того, цельное и завершенное повествование о любимом, но словно бы проклятом городе, где История неизменно ломает человеку судьбу, невозможно: «это не конец с настоящей точкой» [65; 226], — утверждает рассказчик. По словам Чаплинского, Лисковацкий создает синтез иронического реквиема и возвышенной сюиты<sup>291</sup>. Повествователь постоянно сбивает читателя с толку, словно реализуя идею «Концерта Большой медведицы» Е. Лимона: «выбирая один жанр и одну поэтику, мы обрекаем себя на один-единственный из многих возможных способов экспозиции и изображения данного явления, ситуации или предмета, отка-

зываясь при этом от других, порой не менее ценных. От выбора жанра зависит то, как будет описан этот мир. Мы подсвечиваем объект цветным прожектором, который одни оттенки скрывает, а другие — искажает» [61; 18–19].

Упомянутый «Концерт Большой медведицы» Е. Лимона начинается в традициях не просто ностальгической прозы «малой родины», но ее конкретной ветви — так называемой «гданьской школы» (Хюлле, Хвин). Речь идет об истории одной без конца переименовывавшейся (также штрих весьма характерный для подобного повествования — см. главу «Между текстом и метатекстом») сопотской улицы. Однако то, что, на первый взгляд, вытекает исключительно из реальной биографии, одновременно оказывается элементом литературной игры и прежде всего носит полемический характер. «После Хюлле или Хвина невозможно “просто” описать детство на берегах Балтики — неважно, реальное или вымышленное»<sup>292</sup>. Повествование несколько раз возвращается к началу, принимая вид мемуаров, легенды, исторического исследования и т.д.

Д. Карпиньский в «Я, как другие» также «водит читателя за нос», выстраивая повествование то по одной, то по другой жанровой схеме. Начинается роман как типичная проза «малой родины» — сорокалетний архитектор, уже десять лет живущий в Канаде, приезжает в Польшу, в родной город Тарнов — формально в командировку, а на самом деле, чтобы «прикоснуться» к пространству детства: «наполненное по края его детством»; «его первая школа», повторяемый оборот «дом, в котором он родился, где живут его родственники»; «в пекарне, знакомой ему с детства <...> в киоске, который всегда был за углом»; «свободное пространство заняли террасы ресторанов и кафе, прилавки и новые рекламные щиты. Дома, дома остались прежними. На поверхность города выплеснулась цветная искрящаяся пена чего-то, что отсутствовало в его памяти»; «Он помнил дыру в ограде. И теперь, спустя двадцать лет она никуда не делась»; «детское ощущение “свободы”, даже теперь охватывавшее его в родном городе»; «Теперь, спустя еще двадцать лет, я бы хотел понять, <...> какое место занимает во мне это место» и пр. Встречается даже традиционный для ностальгической прозы о Кресках мотив утраченной Польшей поликонфессиональности и поликультурности: «Взгляни, как история подчищает город... Всего одно поколение тому назад рядом с этими двумя колокольнями виднелся купол синагоги <...> Собор,

ратуша, синагога. Третью — католики, третья — неверующие, третья — евреи. А теперь? Две трети — это уже почти сто процентов!»; рассуждения о природе польского антисемитизма («Мы же полтысячелетия жили бок о бок, смешиваясь. <...> Отсюда наш антисемитизм — мы не можем смириться с этой расовой нечистотой. Отрицаем “чужого” в самих себе»). Герой встречает бывшую одноклассницу, в которую — разумеется! — был некогда влюблен («Марыся? — Павел! В вашей Канаде что, не стареют? Ты ничуть не изменился за двадцать лет»), и читатель имеет все основания ждать любовной истории. Однако город полон загадок («путаница противоречивых узоров, неоднозначной информации <...>»), а повествование вдруг начинает «прославляться» сюжетом детективным (героя впутывают в загадочные убийства, подставляют, подслушивают, вызывают в полицию, за ним следят из какой-то странной машины, он вынужден прятаться, путать следы, подменять магнитофонную запись и т.д.), то и дело сворачивая с намеченного, казалось бы, пути и превращаясь то в приключенческий роман с элементами триллера (героя преследуют, он в панике бежит, родной город кажется ему таинственным и кровавым ночным лабиринтом), то в мистический (жертвы то ли мертвы, то ли нет, одна из них даже назначает герою свидание, к тому же оборачиваясь то матерью, то дочерью, то собственным двойником, а может, и вовсе тенью казненной здесь во времена Средневековья ведьмы; в компьютерной программе, с которой работает архитектор, обнаруживаются таинственные ошибки, а работа наводит его на удивительные гипотезы эзотерического плана и т.д.). Герой же все мучается вопросами — и о загадках архитектуры, истории, нумерологии, и о загадках собственной жизни в целом, и о загадках этой конкретной поездки: «у него уже была собственная версия происхождения»; «вспомнить еще раз все, каждую деталь, понять, в чем он участвовал, разгадать тайну. Пока он еще не знал, что именно надо разгадать. Черты реальности, в которой он находился? Почему две Дороты трагически погибли одна за другой? А с ним кто был?»; «Время смерти Дороты <...> — тоже ложь? Если этот новый тип на сей раз сказал правду, то кто же был с Павлом?»; «Я имею право узнать, что произошло. Меня подозревали» [48; 13, 14, 73, 114, 121, 131, 39, 158–159, 15, 32, 82, 195, 27, 30, 123, 165–166, 172, 294].

Встречаются и другие жанровые мутации. Так, «Яйцеед» Р. Прашиньского предлагает синтез триллера и детектива,

«Антология постнатального творчества. D. G. J. L. O. S. W.» Ц. К. Кендера включает в себя цитаты, элементы эпистолярной прозы, фрагменты, стилизованные под легко узнаваемые газетные рубрики, язык молодежных изданий и пр. М. Гретковская, по собственному ироническому замечанию, пишет «женские любовные романы для интеллектуалов»<sup>293</sup>: ее «Парижское та-ро» и «Метафизическое кабаре» насыщены «реквизитами» поп-культуры, слегка переосмысленными путем эзотерических аллюзий, концепций Юнга и пр. «Э. Э.» О. Токарчук начинается как семейно-психологическое повествование, чтобы тут же обернуться парapsихологическим, а затем инициационным. Множество ракурсов, в которых ведется нехитрый, по своей сути, рассказ, дает возможность перебрать и сопоставить различные «ключи» к тайне взросления — эмпирический, психоаналитический, интуитивный, ни один из которых не признается безусловно верным. «Как мне кажется, “Э. Э.” вращается вокруг вопроса, как быть с тем, чего я не понимаю»<sup>294</sup>, — признается писательница.

«Красное» М. Тулли сплетено из популярных жанров и граничащих с кичем историй: мелодрамы, сценария гангстерского фильма и пр. Увлекательная фабула книги П. Чаканьского-Спорека «Ай. Микророман в 69168 знаках» завязывается на еврейском кладбище в Кракове, чтобы затем полностью увязнуть в эзотерических аллюзиях и загадках.

«Кит. Хрестоматия первоисточников» Е. Лимона (издана анонимно) производит впечатление научного труда (фрагменты апокрифов и романов, трагедия, баллада и сага, частная переписка, официальные документы, газетные вырезки, хозяйственные заметки, цитаты из городской хроники, комикс, снабженные подробным библиографическим аппаратом). Однако в результате эти псевдоцитаты складываются в приключенчески-исторически-любовный сюжет. К. Униловский предлагает в связи с текстом Лимона весьма интересную концепцию «двойного кода» (популярная, привлекательная для читателя форма — и глубокий смысл, достойный читателя рафинированного), только «вывернутого наизнанку»: «Можно сказать, что автор “Кита” перевернул с ног на голову принцип “двойного кода”. Согласно ему, роман должен учитывать интересы не слишком опытного читателя. Романный голод можно удовлетворить с помощью проверенных рецептов (остросюжетность, любовный роман, детектив, бытовой роман). Это — то, что лежит “на поверх-

ности". Главное же — "глубокий смысл", закамуфлированная металитературная игра, обыгрывание приема, который произведение якобы использует всерьез; рафинированные парадоксы изображения (и парадоксы философские), дискуссия о состоянии современной культуры (и не только массовой)... В "Ките" все происходит с точностью до наоборот. Формальные и интертекстуальные игры, оргия стилизаций, литературность в кубе — все это видно невооруженным глазом. Истинный пир для гурманов, критиков и литературоведов. А в середине нас подстерегает историософская картинка, словно живьем вынутая из литературы фэнтези»<sup>295</sup>. Вся история, таким образом, стоит не больше, чем ее ингредиенты — сомнительные произведения, сомнительные отношения и сомнительные документы. Поскольку настоящие свидетельства легенды Поморья (о которой идет речь) отсутствуют, во всяком случае в польской традиции, остается лишь сочинять, подчеркивая такое обидное положение дел: «Легенда, о которой повествует "Кит", — вымысел. Это увлекательный сюжет <...> и ничего больше. И ничем больше он быть не может, потому что ничем больше не может быть повествование о Поморье. Истории и повести бывают только у победителей, какие никогда не родились на Поморье. Оно осталось краем, лишенным истории, местом, у которого отняли право на собственное повествование»<sup>296</sup>. Проза Лимона, вытекая из истории и достигая метафизики, вновь возвращается к истории.

### ***Бесфабульное повествование***

Увлечение сюжетной прозой и сплетением популярных жанров характерно для большей части молодой польской прозы после 1989 года. Однако некоторые авторы отмежевываются от сюжетности («Здесь не будет фабулы с ее обещанием начала и надеждой на конец» [Стасюк, 92; 5, 7]; «Меня очень раздражают разного рода классические фабулы»<sup>297</sup> и т.д.), демонстрируя художественную продуктивность направления, которое можно обозначить словами Ст. Береса, адресованными Зб. Крушиньскому: «Твоя проза по отношению к реальности — не прозрачное стекло, но витраж, приковывающий к себе взгляд»<sup>298</sup>.

В польской литературе существует давняя и богатая традиция прозы, «обходящейся» без фабулы, — движущей силой в ней оказывается взаимосвязь не событий, а слов. Это традиции

«Молодой Польши», затем, в межвоенное двадцатилетие, прозы Б. Шульца, В. Гомбровича, Ст. И. Виткевича, после войны — творчества М. Бялошевского, Л. Бучковского, Я. Гловацкого. Это также эксперименты уже упоминавшихся молодых писателей периода «художественной революции» (Р. Шуберта, Д. Кирша, Ю. Лозиньского и др.), которые были настроены на своего рода «реализм слова»: «от воспроизведения живой речи, реально функционирующих моделей — через их комбинации и преобразования и высвобожденный индивидуальный художественный язык — до обнажения искусственности, схематичности литературного языка»<sup>299</sup>. В рамках этого лингвистического реализма разрабатывались приемы, подобные тем, что использует молодая проза 1990-х годов: язык как предмет изображения, замедление повествования, комментирование отдельных слов и т.д. Эта проза активизировала смысловую нагрузку всех элементов повествования. Цель ее — исследование повествовательных возможностей языка как ткани реальности.

Следует сказать, что языковые эксперименты распространены во всей молодой прозе 1990-х и нередко начинаются уже с заглавия. Это могут быть автоматически привлекающие внимание читателя иноязычные словосочетания, одновременно отсылающие к какому-либо смысловому уровню текста («Rien ne va plus» А. Барта, «Aussi» К. М. Залуского, «Delectatio morosa», «L'objet trouvé», «Tutti frutti», «Work-song», «Patchwork», «La belle indifférence», «Wishful thinking», «Not OK Feelings» В. Баволека, «Eine Kleine» А. Д. Лисковацкого, «Gute Luisa» П. Хюлле, «Finimondo» П. Семёна, «Bildungsroman» и «Bossa Nova» К. Варги, «Latin lover» и транскрипция русской фразы «My zdies' emigranty» у Мануэлы Гретковской и др.), но чаще встречаются именно разного рода языковые игры. Так, заглавие «Sęk Pies Brew» А. Видеманна, якобы подсказанное автору плохим произношением радиоведущей — транскрипция французского названия музыкального произведения Габриэля Форе «Cinq pièces brèves» (т.е. «Пять коротких пьес»), одновременно представляющая собой три польских слова, никак не связанные ни с французскими, ни друг с другом («Сук Пес Бровь»<sup>300</sup>). Книга, однако, и в самом деле складывается из пяти коротких новелл (т.е. согласно французскому «названию»), а среднее слово польского заглавия («пес») перекликается с названием центрального для книги рассказа «Пудель». Используются многочисленные слова («Pociąg do podroży» А. Барта может быть переве-



ден и как «Поезд для путешествия», и как «Тяга к путешествиям») или их неожиданные, порой парадоксальные, рассчитанные на самые разные аллюзии, словосочетания: «Короткая история одной шутки» Ст. Хвина, «Антология постнатального творчества. D. G. J. L. O. S. W.» Ц. К. Кендера, «Городок с человеческим лицом» М. Сеправского, «Книга паштетов» Н. Герке, «Концерт Большой Медведицы. Кантата для одной улицы, семи звезд и двух голосов» Е. Лимона, «Пособие по человечеству. Том I и последний: Череп» М. Гретковской. Встречаются и неологизмы, как, например, «Страстописание» и «Мироуказатель» М. Гретковской, «Скелемурашки» В. Кучока. Название эпистолярного романа А. Бolečкой «Любимый Франц» — обращение одной из корреспонденток к главному герою, символизирующее эмоциональную пассивность героя, его «окруженность» женской любовью, которой он противопоставляет свой страх и незрелость. Слово, послужившее заглавием для романа Зб. Крушиньского «Schwedenkräuter» — т.е. «Шведская горечь», лекарство от всего на свете, панацея — парадоксальным образом, как утверждает живущий там с 1984 года автор, совершенно неизвестно в самой Швеции<sup>301</sup>. «Тысяча спокойных городов» Е. Пильха — три французских слова-исключения из фонетического правила (mille, ville, tranquille), что отчасти отсылает к школьному, воспитательному измерению книги. Однако в романе они также обыгрываются «сами по себе», оставляя читателю пространство для размышлений над загадкой, то ли заложенной в тексте, то ли надуманной праздными литературоведческими умами: «В глубине твоих зеленых глаз <...> я отчетливо различаю страну лени, там вздымаются золотые холмы, на которых ты станешь возлежать, там расставлены кушетки твоих многочасовых дрем, громоздятся тетради, которые ты никогда не заполнишь, там расположены тысяча спокойных городов, в которых ты будешь жить каждый день, тысяча спокойных белых городов с флегматичной архитектурой и мягким климатом <...>» [71; 37]. Подзаголовок «Фракталов» Н. Герке «Постельные лавки» демонстративно отсылает к «Коричным лавкам» Б. Шульца, а названия отдельных рассказов («Игра в пылинки», «За семьдесят лет вокруг луга») — с произведениями Х. Кортасара, Ж. Верна и пр. «Слыханные повести» В. Кучока ассоциируются с «Услышанными повестями» Я. Ивашкевича) и т.д.

Очевидно, что значительное влияние на лингвистическое направление польской прозы оказал постмодернизм, свою роль

сыграли и философские концепции, и общественные явления последних десятилетий, сильно изменившие модель реальности, а следовательно, и языка, и художественных приемов.

Прозу, отказывающуюся от остросюжетности, достаточно условно можно разделить на две модели — прозу лирических отступлений и лингвистическую прозу.

**Проза лирических отступлений.** В повестях А. Юревича «Лида» и «Господь глухим не внемлет», в «Списке блудниц», «Монолог из норы», «Признания создателя потаенной эротической литературы» Е. Пильха, в «Уничтожении» и «Закатах и рассветах» П. Шевца нехитрое действие, минимальная доза изображаемой реальности словно бы являются лишь предлогом для лирических отступлений, которые, в сущности, и есть истинное действие. Следует заметить, что весьма «склонны» к лирическим отступлениям и некоторые другие произведения, обладающие более-менее выраженной фабулой, такие, как описанные выше «Тысяча спокойных городов», «Иные блаженства» Е. Пильха, «Терминал» М. Бенчика и др.

Развернутые обращения повествователя «Лиды» А. Юревича к покойному отцу («В ту осень тебе было столько лет, сколько мне теперь, когда я склоняюсь над черновиком и пытаюсь вместе с тобой вернуться в те сентябрьские дни»), к себе-маленькому («Не знаю, малыш, от чего тебя не уберегли, а от чего спасли, понимаешь? Не знаю, и никогда мы этого не узнаем, ни ты, ни я. Быть может, это записано в далеких звездах, а может, на камнях, брошенных на дно реки, на берегу которой ты прятался в камышах»), включенные в прозаический текст стихи («Я так и не простился с этим городом || Я никогда не узнаю этот город || И все просыпаюсь на его улицах <...> Я остановился на пороге в поисках чего-то || но слышу лишь глухой перестук колес || Этот поезд идет || нигде не останавливаясь» [46; 14, 39, 8]) создают в тексте психологическую дистанцию, эмоциональное напряжение между сознанием взрослого и ребенка, — напряжение, на котором, в первую очередь, строится этот тип прозы инициации (см. главу «Между детством и зрелостью. Феномен инициации»). Лирические отступления в книге «Господь глухим не внемлет» уменьшают иллюзию изображения или реконструкции реальности, словно порождая сомнения в истинности воспоминаний: «голос мой возвращается рыданием, я ничего уже не в силах разглядеть, понять, я всё забыл, мне все приви-

делось и сплелось в забвении. Точно горячка, когда в ужасе приходишь в себя и без чувств проваливаешься в темную бездну, когда ощущаешь незнакомые запахи, чужие воспоминания, нераспознанные истории чьей-то судьбы <...>»; «Я записываю чей-то неразборчивый шепот» [47; 55, 157].

В книгах Е. Пильха и М. Беньчика, с одной стороны, как уже говорилось, присутствует фабула, с другой, акцент постоянно переносится с действия на слово, сюжет тормозится и «откладывается», а повествователь откровенно играет с психологическим стимулом читателя — «интересом конца».

Исходная точка повествования здесь — всегда *обещание* грядущего события. В «Признаниях создателя потаенной эротической литературы» — это намерение написать роман о закате ПНР. В «Списке блудниц» — стремление гостеприимного повествователя свести прибывшего в Польшу шведского ученого хоть с какой-нибудь польской девушкой: «В середине восьмидесятых я пытался уговорить хоть одну из своих знакомых решиться — отринув угрызения совести и холодно взвесив все “за” и “против” — на краткую близость с одним шведским гуманистом. Я стоял возле телефонного автомата, прижимался пылающим лбом к его холодному зеленоватому панцирю и судорожно листал странички аккуратной <...> записной книжки» [68; 5]. В «Иных блаженствах» — ожидание семейного скандала, вызванного приездом любовницы Когоутека в его дом, полный любопытных родственников: «Когда в 1990 году от Рождества Христова доктор ветеринарии Павел Когоутек выглянул в окно и увидел в саду свою нынешнюю женщину, то со свойственным ему заносчивым фатализмом подумал, что судьба уготовала ему приключение, призванное быть предостережением для остальных. Нынешняя женщина Когоутека была одета в синее пальто, ее божественный череп прикрывала кокетливая шляпка, а огромный чемодан, который она тащила за собой, оставлял в белой ноябрьской траве темные следы окончательного фиаско» [69; 5–6]. В «Монолог из норы» — ожидание появления таинственной подруги героя: «А Граха Петербург? А Граха Петербург? Она бы как до меня добралась?»; «Граха Петербург всегда приходит <...>»; «Я слышу ее шаги. Идет. Спускается с горних высей. Приближается»; «Почему ее нет? . Почему до сих пор нет Грахи Петербург? Почему она опаздывает? Господи, почему ее нет?»; «Граха, где ты? Слышишь, Граха? <...> Граха, где ты?» [70; 200–201, 205, 215]. В «Тысяче

спокойных городов» Е. Пильха — намерение отца и пана Тромбы совершить покушение на Генерального секретаря: «Когда отец и пан Тромба решили убить I секретаря Владислава Гомулку, царила кромешная жара, земля лопалась по швам, и начинались тяготы моей юности» [71; 6]. В «Песнях пьющих» — «появление мафиози со смуглолицей поэтессой Альбертой Байбай» [72; 5]. Наконец, повествователь «Терминала» М. Беньчик обещает рассказать «историю любви» [5; 5].

Однако за первыми многообещающими фразами немедленно следуют более или менее цветистые отступления. Они комментируют процесс повествования, его — опять-таки — *потенциальные* возможности: «Записанные там женские имена, девичьи фамилия и девственные телефоны составляли вместе мифический список блудниц <...> а я воображал себя начинающим писателем, коллекционирующим эмоции для какой-нибудь “Песни сводника”»; «”В день, когда Густав из кандидата гуманитарных наук должен был превратиться в альфонса, его разбудил телефонный звонок”, — так звучала бы первая фраза этой безжалостной со всех точек зрения книжки» [Пильх, 68; 5]; «Если бы она приехала ненадолго, только чтобы поговорить со мной, если бы нанесла мне всего лишь случайный и неожиданный визит, это было бы и так достаточно потрясающей историей, подумал Когоутек. Это и так была бы история, достойная книги» [Пильх, 69; 5]; «до того, как развернулись бурные события, о которых я собираюсь рассказать, был канун событий, были утро и вечер предыдущего дня» [Пильх, 72; 5]. Они также касаются личности повествователя: «Зовут меня так, как написано на обложке, красивое имя, международное, и цезарь такой был, и писатель хороший, печальный, и евангелист, один из четверых, уже кое-что, а теперь даже в странах, где солнце заходит в последнюю очередь, как с луной дело обстоит, не знаю, начинают его правильно писать, без “с” перед “к”», и произносить, наконец, стали нормально, “а” не тянут и “е” не глотают, разве что “к” в конце выплевывают чуть слишком сильно, оно падает с грохотом, словно крышка, и мне сразу делается как-то приятно, потому что как тут не идентифицировать себя со столь основательно произнесенным словом» [Беньчик, 5; 5]. В «Песнях пьющих» Пильха за обещанием «бурных событий» с мафиози сперва следует озарение: «И вдруг я с неколебимой уверенностью ощутил, что это и есть последняя любовь моей жизни». Однако буквально в следующее мгновение герой-повествователь

признается: «я махнул рукой, сдался и печально глядел с двенадцатого этажа, как женщина, которая должна была стать моей женой и матерью моих детей, уходит» [72; 7–8]. Или же отступления выдают наслаждение, испытываемое повествователем от самого процесса «плетения словес». Отсюда прием повторения, постоянно используемый Пильхом: «Я и так всю жизнь ждал. Ждал, пока вырасту, ждал, пока закончу институт, ждал трамвая, ждал последних известий, ждал прогноза погоды, ждал крушения коммунизма. <...> Ждал, пока моя бывшая жена вылезет из ванны, ждал, пока Гомулка потеряет власть. Ждал, пока Герек потеряет власть. Ждал, пока Ярузельский потеряет власть...»; «Обитатель норы постоянно ораторствует перед телевизором, беседует с телевизором, пьет за здоровье телевизора, ссорится с телевизором <...>»; «Я русофил и всегда был русофилом. Я был русофилом даже в ту пору, когда мой народ томился под московским игом. Хотя мое русофильство в ту пору могло показаться <...> Однако после того, как мой народ освободился от московского ига, мое русофильство <...>»; «Граха Петербург пребывает в состоянии беспросветного отчаяния. Любопытная штука: женщина, с которой вы завязываете главный роман вашей жизни, к исходу первого часа этого романа почти всегда впадает в состояние беспросветного отчаяния. Почти всегда плачет — Граха Петербург плакала. Почти всегда не имеет средств к существованию — Граха Петербург не имела средств к существованию. Почти всегда ей некуда деваться — Грахе Петербург некуда было деваться. Почти всегда у нее необыкновенно гладкая кожа — у Грахи Петербург кожа была такая гладкая, что <...>» [70; 199–200, 211–212]; «в каминной комнате. В это время года никто, правда, не заходит в каминную комнату, честно говоря, вообще никто никогда не заходит в каминную комнату <...> Собственно говорят, думает Когоутек, интересно, как это возможно, чтобы вообще никто никогда не заходил в каминную комнату»; «Даже те стабильные замужние дамы, которые вели стабильную жизнь, охотно слушали рассказы Когоутека, потому что им казалось, что совместная жизнь с Когоутеком была бы еще более стабильной»; «Он познал женщин мудрых и познал женщин глупых. Познал женщин развратных и познал женщин целомудренных. Познал женщин, которые <...> Познал женщин, которые <...>» [69; 19–20, 28–29]; «Я болел всеми болезнями. Болел постоянно. Болел рьяно. Болел остервенело» [72; 116].

У Пильха и Беньчика отступления, в частности, обозначают ироническую дистанцию по отношению к различным повествовательным и психологическим схемам. Прежде всего это модель прозы инициации: «Я еще не знал, что мое положение может быть описано с помощью классических афоризмов: «Досконально известные тебе края детства ты познаешь лишь рядом с женщиной твоей жизни», — так звучал первый из них. «Пока влюбленная женщина не взглянет на твою детскую фотографию, ты не повзрослеешь», — гласила вторая мудрость. «Первый день первой любви — это последний день твоего детства, а до тех пор ты не существовал вовсе», — звучала очередная неоспоримая в своем произволе истина» [Пильх, 71; 33–34]; «Если повести великих писателей о магическом значении детства — правда, все, что должно было ждать меня в будущем, уже случилось» [Пильх, 67; 9]. Это и ностальгический стереотип: «У всех до единой дедушка был поляк. Каждая известная мне русская потаскуха, подвизающаяся на польских землях, имела дедушку-поляка, все упрямо твердили, что их родной дедушка был поляком, и все клялись памятью своего дедушки-поляка, офицерской саблей, или графским титулом, или усами своего дедушки-поляка, отчего невольно приходило на ум, будто речь всякий раз идет об одном и том же Дедушке-Поляке, Всеобщем Дедушке-Поляке, Архидедушке-Поляке, который полвека назад, так сказать, вдоль и поперек перепахал империю»; «Все они с пугающе тоталитарным единодушием убеждая меня в существовании Дедушки-Поляка, с одинаковой непреклонностью настаивали на том, что родились в Вильно или во Львове. Они приезжали из Перми, Ухты и Архангельска и клялись, что прибыли из Вильно или из Львова. Приезжали из Тамбова, Калуги, Ставрополя и утверждали, что их отчий дом — Львов или Вильно. Прибывали из Риги, Минска и Киева и заявляли, что всю жизнь прожили в Вильно либо во Львове, а также, что их дедушка был поляком». Это и проза в духе «Москвы—Петушков»: «Возьмем главную проблему — похмелья, или отходняка. Ведь никто еще надлежащим образом не описал этот феномен, никто не произвел — хотя бы бегло — его типологию. Существование, как известно, мука мученическая. Похмелье, усугубляя муку существования, все же проходит, то есть умалывает муку существования <...>»; «А алкоголизм сам по себе? Кто такой алкоголик? В каком случае вы можете назвать себя алкоголиком? Самые светлые умы не одно столетие тщетно пытались

определить в этой материи границу между видимым и невидимым. А вот я знаю» [Пильх, 70; 210, 214–215]. Это и ироническая дистанция по отношению к схемам любовной прозы: «Моя история — о любви»; «обещаю вам море слез» [Беньчик, 5; 5, 7]. Отступления носят и автотематический характер: «Я хотел быть писателем, но желание это сопровождалось неверием в себя и неуверенностью. Сегодня я хотел быть писателем-авангардистом, завтра — реалистом, раз хотел быть писателем барочным, другой — аскетическим. Я попеременно жаждал возводить уходящие в заоблачные выси башни вымысла и погружаться в интимные глубины дневниковой прозы» [Пильх, 67; 13]) и т.д.

Гротескное (у Пильха) или лирически-интеллектуальное (у Беньчика) «откладывание», отсрочивание событий замедляет ритм повествования, создает дистанцию между событием и языком, обнажая коммуникативное поведение повествователя. Причем повествователь словно бы знает за собой эту способность не на шутку увлекаться лирическими или ироническими отступлениями, «забывая» о сюжете: «этому будет <...> посвящено мое дальнейшее повествование, если мне удастся продаться теперь через описание этого нечто» [Беньчик, 5; 58]; «под моим <...> пером эта скромная литания превратилась бы в многостраничный перечень реальных и вымышленных предметов гардероба, в историю чулка, в бурную и одновременно сатирическую биографию изобретателя встречной складки, в бесконечный каталог тканей» [Пильх, 68; 12]; «ибо ни при каких обстоятельствах не утрачивал способности изъясняться высоким слогом. Слишком поздно я понял, что это не дар, а проклятие. Любой телефонный разговор превращался в диалог, будто сошедший со страниц романа, любое приветствие — в поэтический афоризм, любой вопрос типа “который час?” — в театральную реплику. Мною управлял мой жаждавший славы, а то и бессмертия язык. Я был в его власти <...>» [Пильх, 72; 12].

Каждая из исходных ситуаций оказывается узлом — не столько сюжетным, сколько коммуникативным. Действие представляет собой лишь предлог, композиционный прием. Повествование постоянно колеблется между предсказанием будущих событий и историй («я обещаю вам море слез»; «я знаю развязку, список жертв и количество приемов пиццы по дороге»; «Так это и началось»; «но о меню я расскажу в другой раз <...>»; «Знаю, что пора ответить на вопрос, который у вас на языке»; «Я уже нетерпеливо жду этого момента»; «и случилось

то, чему частично будет посвящено мое дальнейшее повествование»; «Скажу коротко и возможно более четко»; «Не могу точно определить, когда зло застучало обухом в дверь, когда из-под лакировки наших дней полезло что-то косматое» [Беньчик, 5; 7, 44, 47, 73, 54, 58, 94, 164]; «Если бы она приехала ненадолго <...> Это и так была бы история, достойная книги. Но нынешняя женщина Когоутека приехала не в гости» [Пильх, 69; 5], подведением «итогов» повествования («Вы уже знаете самое главное, что мы ели и почему; напомним, что <...>»; «Итак, подведем итог <...>» [Беньчик, 5; 11, 64]; «не будем скрывать, что завтра Когоутек <...>» [Пильх, 69; 24]; «Я пытаюсь охватить целое, найти собственную перспективу и угадать начало истории, которая уже началась» [Пильх, 67; 23–24]), откладыванием момента развязки («Только я ведь не спешу, меня не подгоняет финальная сцена»; «Если вы ожидаете, что в следующее мгновение раздастся фраза <...> то также ошибаетесь» [Беньчик, 5; 44, 64]; «Что было дальше? Дальше нечего рассказывать. Дальше рассказывать стыдно» [Пильх, 70; 212]). Рассказ держится на вводимых комментариях, которые, по сути, и оказываются истинным содержанием книги. Самое главное «происходит на уровне стилистики. Фабула <...> развлекает и местами даже очаровывает, однако лишь язык здесь — поистине деликатес для гурмана»<sup>302</sup>. Суть такой прозы не в интриге, а в стиле, в отступлениях, в детали, в языковом мастерстве как таковом.

Повествователь повести П. Хюлле «Мерседес-бенц. Из писем Грабалу» постоянно перемежает рассказ о том, как он учился водить машину, повествованием о том, что ему приходило тогда в голову и о чем он рассказывал инструкторше: «когда, перепуганный и не на шутку взволнованный, я впервые сел за руль “фиатика” панны Сиуль, единственной инструкторши в фирме “Коррадо” <...> так вот, когда я пристегивался и под ее руководством регулировал зеркало заднего вида <...> итак, когда я отправился в свое первое автомобильное путешествие <...> я сразу вспомнил вас и эти ваши чудесные, воздушные, исполненные очарования курсы вождения мотоцикла — позади инструктор, впереди рельсы да влажная булыжная мостовая, а вы стремительно газуете на своей “Яве-250” и несетесь по пражским улицам и площадям, сперва вверх, к Градчанам, затем вниз, к Влтаве, и все время, не умолкая ни на минуту, будто вдохновленный неким мотодаймонионом, рассказываете инструктору о тех дивных автомобилях прошлого, на которых ваш



отчим пережил сто́лько потрясающих аварий, столкновений и катастроф; итак, когда водитель рефрижератора резко осадил свое многотонное чудовище <...> так вот, когда я разглядывал приникшую к окошку “фиата” его багровую от бешенства физиономию <...> в общем, когда я увидел за предусмотрительно поднятым панной Сиуль стеклом эти лица <...> словом, когда взгляды этих босховских персонажей буквально пригвоздили нас с инструкторшей к сиденьям ее ни за что не желавшего заводиться “фиатика”, я совершенно невозмутимо произнес: — А знаете, с моей бабкой Марией, когда она в двадцать пятом году училась водить машину, приключилась похожая история <...>» [44; 7–9].

Этот прием, на первый взгляд, «хаотической болтовни»<sup>303</sup> (как раздраженно заметил писатель старшего поколения Х. Гринберг), однако именно от болтовни он и отстоит дальше всего. Он помогает остранисть привычные слова, чтобы увидеть или выхолощенность их смысла, затертую «красивость» сочетаний, или через неожиданный контекст показать новые значения. Эта «хаотическая болтовня» на самом деле есть способ средствами языка высмеять понятийные клише, показать человеку, как обесценивается данный ему свыше дар речи, и от безликого слова вернуться к слову, составляющему суть жизни сознания.

Временами эта проза склонна к «теоретизированию», как определила собственную потребность в постоянном выстраивании причинно-следственной связи О. Токарчук: «У меня кошмарная склонность к теоретизированию. Когда я пытаюсь что-нибудь объяснить, у меня в голове тут же автоматически появляются зачатки теории, иерархии, классификации, с которыми неизвестно, что делать, потому что обычно они не сочетаются с другими фрагментами»<sup>304</sup>. Встраиваются подобные теории одна в другую или сплетаются друг с другом логикой метафоры, а порой и вопреки всякой логике: «Грибница растет под всем лесом, а может, даже под всем Правеком. Под землей, под мягким покрытием, под травой и камнями, она порождает вездесущее сплетение тонких ниточек, веревочек и клубков. <...> Грибница — ни растение, ни зверь. Она не умеет черпать силы от солнца, ибо ее природа чужда солнцу. Ее не влечет ничто теплое и живое. Грибница живет благодаря тому, что высасывает остатки соков из того, что умирает, разлагается и впитывается в землю. Грибница — жизнь смерти, жизнь распада, жизнь того, что

мертво» [95; 170]; «Фламмулина — гриб, который растет зимой. С октября до апреля он питается мертвыми деревьями. Он хорошо пахнет и очень приятен на вкус. Не заметить его трудно — он желтый, словно мед. Однако зимой грибы никто не собирает. Люди договорились, что грибы следует собирать осенью. Поэтому фламмулина напоминает человека, который родился не в свою эпоху, опоздал, и все кажется ему мертвым, застывшим» [107; 49].

Подобный прием, используемый и А. Стасюком, и М. Беньчиком, и Е. Пильхом, и П. Шевцем, напоминает по структуре гипертекст. Автор вдруг останавливается на каком-то слове, и от него ответвляется некая «теория», внесюжетное «отступление». Мысль разветвляется случайными ассоциациями, цепляясь за подробности, мелкие детали и сквозь туман бесфабульности встраивает их в прорисовывающийся сюжет внутреннего диалога человека с самим собой. Повествователь «Терминала» Беньчика предупреждает, что «только детали имеют значение в тиши его вечеров и нечего рассчитывать на сагу или панораму десятилетия в сотню страниц: я поступаю наоборот, из мухи делая слона <...> И каждое слово принимает участие в действии» [5; 11]. Повествователь «Уничтожения» П. Шевца также защищает свое право рассказывать о фактах «мелких, вероятно имеющих значение для течения других, более важных <...> событий будущего <...>». Кроме того, событийность и бессобытийность — понятия относительные: «Мы слишком поспешили заявить, будто в данный момент ничего не происходит. Возможно, отмеченная нами статичность <...> могла бы быть легко оспорена» [101; 7, 19].

Эти «мини-трактаты» отличаются подчеркнутой метафоричностью и поэтичностью: «Я снова был горько прав, шоколад, хоть и горячий, и сладкий, как того требует небо и любит сердце, не растопил мою кровь, залятую в цемент, разве что перенес вес с левого полушария в правое, более бесконтрольное»; «Ибо зиму сменяет весна, что стремится к лету. Ибо лежит камень у дороги, подкинешь — полетит. Ибо стоит книга возле книги, а рядом — еще одна. Ибо откуда-то дует ветер, но куда, неизвестно. Ибо тихо шепчет водосточная канава. Ибо заснула наша история под озерным ликом. Ибо это центральноевропейский роман. Ибо если уезжаешь, то уж ничего не напишешь» [Беньчик, 5; 52, 163]; «В четыре утра ночь медленно приподнимает черный зад, словно обожравшись, встает из-за стола и

отправляется спать. Воздух — как холодные чернила, плывет по асфальтовым дорогам, разливается и застывает в черные озера»; «А на самом деле взгляд скользит по темным, холодным и влажным цветам так же, как ладонь по гладкому бархату, по теплой подкладке пальто, когда на улице зябко»; «дома отряхиваются от мрака, словно пес, вылезший из воды, белеют, словно черепа в черных блестящих очках»; «цветы были яркие, словно пламя, словно малиновый сок, словно сера» [Стасюк, 92; 5–6, 14].

**Лингвистическая проза.** Здесь метафора, сравнение, бесконечное комментирование сказанного в еще большей степени оказываются двигателем главной — языковой, а не событийной — фабулы (точные определения для этого процесса найдены в «Наклонениях» М. Тулли: «пуговка заключительной фразы, на которую застегивается петелька начала»; «И вот <...> метафора вспененной волной врывается между строк, преграждая путь прежней» [104; 7, 19]). Каждая фраза, таким образом, содержит в себе потенциальное ответвление сюжета. Поистине для авторов лингвистической прозы «в основе мироздания лежит язык»<sup>305</sup>. Они используют поэтические приемы — механизмы создания поэтического образа, на котором строится верлибр, разнообразные языковые игры — каламбуры, анаграммы и пр. М. Тулли, Зб. Крушиньский, М. Беньчик словно утверждают, что изображение реальности невозможно без воссоздания языка, ее породившего. Показательно, что эти писатели профессионально работают с языковым материалом еще и как переводчики: М. Тулли — с итальянского и французского (И. Кальвино, М. Пруста и др.), М. Беньчик — с французского (в частности, франкоязычной прозы М. Кундеры), Зб. Крушиньский ведет семинар по переводу.

«Сны и камни» М. Тулли представляют собой повествование на грани эссе с его отчетливой логикой, рациональной аксиологией и поэмы в прозе с ее лиризмом, выразительностью, идеализацией образов. Главная тема — история Варшавы — приобретает здесь форму поэтического мифа о драматическом пути от создания идеальной модели к ее неизбежному распаду.

Повествование Тулли, в сущности, есть комментарий, интерпретация, анализ, подбор синонимов, антонимов к словам «организм», «механизм», «план» («дерево», «тело», «место»; «материя», «инструмент»; «сон», «миф»). Слова эти — одно-

временно матрица всего текста и лейтмотив, объединяющий повествование, истинный его двигатель. Понятия-образы-архетипы (город-звезда, город-дерево, город-антигород) не только определяют язык и логику повествования, но и формируют изображаемую реальность, т.е. сам город. «В прозе М. Тулли реализуется один из основных законов метафизики, который гласит, что объект не первичен по отношению к своему выражению, он создается лишь в процессе повествования, сознательно выстраивающего его в конкретной языковой (понятийной, образной) форме»<sup>306</sup>. По мысли повествователя, мечта об идеальной форме зарождается именно в языке. И именно языковому потенциалу сотканный из снов и слов Город обязан своей формой, своим развитием и распадом. Склонения и спряжения, времена, словообразование — это для повествователя «Снов и камней» фрагменты реальности. Понимание связи реальности и слова в этом трактате о природе языка и камня достаточно радикально: нет ничего, что ранее не присутствовало бы в языке, а все, что в нем содержится, потенциально существует.

Некоторые авторы 1990-х годов пользуются приемом контаминации или сопоставления различных языков («Фракталы», «Книга паштетов», «Прощание с плазмой» Н. Герке). По словам одного из критиков, постмодернистское повествование, «подобно авангардным художникам XX века, возводит свой <...> собор из отходов, ненужных предметов, а порой и сокровищ, найденных на помойке»<sup>307</sup>. Сотканное из микросценок, элементов рекламы повествование демонстрирует несходство и несоотнесенность знаков, используемых современным человеком. Бесконечное взаимопроникновение культурных моделей, коллаж кодов оборачиваются потерей смысла. Главный герой книг Герке — стереотип: экспансия языковых клише в ментальности современного человека в конце концов лишает жизнь содержательности. Подобным образом обыгрываются поверхностность политических и культурных стереотипов современного поляка в «Ревелае» П. Дунина-Вонсовича.

Зб. Крушиньский сопоставляет различные языковые системы («Schwedenkräuter») или варианты речи, официальный и повседневный язык («Исторические очерки») в их воздействии на индивидуальную психику и судьбу.

Роман «Schwedenkräuter» построен на оппозиции родного и чужого языка. Их столкновение обнажает — в аналогиях и разли-

циях речи, ее значений, звуков, стилистики — корни национальной и общественной идентичности и убеждает повествователя в замкнутости, своеобразном «аутизме» речи: языки поддаются лишь сопоставлению, но не преодолению и освоению — полное взаимопонимание между ними невозможно.

В «Исторических очерках» используется подобный прием: основное действие романа происходит на уровне отдельной фразы, которая, участвуя в создании нехитрого внешнего сюжета (повседневность военного положения), вводит также дополнительную «языковую» сюжетную линию. Крушинский обращается к действительности времен ПНР, польской повседневности 1980-х годов с ее различными моделями поведения, вращающегося вокруг диссидентства, военного положения, столкновений с милицией, интернирования, эмиграции и пр., т.е. той действительности, для которой в 1990-е годы оказалось так сложно «найти подходящий языковой эквивалент (невольно впадаешь или в карикатурный героизм, или, напротив, в гротеск)<sup>308</sup> — что мы видели на примере самоощущения повествователя «Списка блудниц» Е. Пильха).

Но это и было время, в своем роде, нереальности: эрзацы или дефицит, выморочные предметы в школах и вузах, фантастическая страна на телеэкранах. Повседневная реальность воспринималась как нечто временное. Этому способствовали и навязываемые «коллективные» языки — пропаганды (действительность как общественный прогресс, замедляемый временными трудностями), оппозиции (социализм как главное препятствие в развитии общества и самореализации личности), повседневный (фрагментарный, неоднородный, текучий, нелогичный, зачастую опирающийся на веру в самораспад социализма или победу добра над злом). Эти языки, используемые Крушинским, несочетаемы, они не дают полной картины ментальности того времени, но без них она невозможна.

Крушинский охотно использует языковые игры с фразеологизмами, метафорами, сравнениями, многозначностью («Мы добились победы, собрав собрание»; «<...> соседку как раз поймали по горячим следам за приготовлением супа <...> рубашки сына, манжетам которых не выйти сухими из воды в местах, где, как покажет экспертиза, остались следы крови»; «Пена на твоей кисточке для бритья таяла на глазах, after after shave»; «Я собственноручно отдала письмо в собственные руки») и пр. Столкновение демонстрантов с милицией стилизовано под ба-

тальные сцены из военных фильмов-кичей. Стороны конфликта — «немцы» и «наши», улицы Вроцлава (поле битвы) носят немецкоязычные названия, а донесения и приказы милиции выдержаны в стиле риторики оккупанта: «Инициатор хулиганского нападения на немца <...> будет примерно наказан» [53; 34, 38–39, 43, 51, 32].

Крушинький утверждает, что реальность есть сумма противоречивых языков, используемых человеком для ее обозначения. Писатель словно бы создает их «антологию»: в романе можно найти практически все общественные и литературные языки, функционировавшие в то время. В то же время в тексте звучит голос индивидуальный, личный, словно бы борющийся с этой какофонией. Таким образом, речь может идти о миметизме языка, что подтверждают и слова автора: «Я ощущаю себя стенографом действительности и ручаюсь за верность. Ведь эти якобы — не верьте! — сложные и трудные для чтения книги складываются в сущности из частиц совершенно элементарных, из записей переживаний и состояний бытия, хорошо знакомых каждому, с которыми легко идентифицироваться: кто-то куда-то уехал и грустит, кто-то кого-то предал, кто-то скрывается, кто-то кого-то ждет, а тот не приходит»<sup>309</sup>.

«Чтение прозы Крушиньского — чтение не только фабулы, но языка»<sup>310</sup>. Роман обнажает неадекватность формы индивидуальному опыту, а прежде всего невозможность «нейтральной» речи. Сгущение потенциальных значений требует интенсивного участия читателя. «Перенося центр тяжести на способ организации текста, автор подчеркивает, что мир, о котором он пишет, не имеет никакого имманентного значения. <...> Что может быть более личностным и индивидуальным, нежели способ мышления? А между тем повествование это историческое, касающееся к тому же нашего недавнего, социалистического прошлого. Время, о котором эта книга — столь неоднозначная, можно даже сказать, беззаботная (ни дат, ни фактов, ни фамилий), — для нас, поляков, все еще остается трудным. Но благодаря использованному Крушиньским приему, мы, вместе с героями погружаемся в мелкие повседневные дела — кастрюли, секс, слезы. Даже если речь идет об отъезде за границу или тюрьме, проблема дается с точки зрения не политики, а языка. Читатель словно бы вынужден каждый раз самостоятельно добавлять «внешний», идеологический контекст. Что реально — История или повседневное существование, в

котором она воплощается применительно к каждой отдельной жизни?»<sup>311</sup>.

Сборник рассказов Крушиньского «На суше и на море» посвящен польской современности, но живущий в Швеции прозаик скорее избегает собственно общественных тем, сосредотачиваясь на проблемах языковых — отношениях между языком и воображением, оценкой реальности. По словам писателя, «повествователи этих рассказов — люди, без сомнения, полубезумные, однако они одарены определенным языковым чутьем. Говорить — это их безумная миссия»<sup>312</sup>.

Название сборника предполагает проблему разграничения, отдаления, разделения, однако не географического (все происходит явно в одной стране), а ментального, коммуникационной дистанции, безжалостно разделяющей людей и их мировоззрения. Персонажи рассказов принадлежат к разным профессиональным, политическим группам, социальным слоям, но прежде всего их отмечает отношение к прежней и новой польской действительности. Среди них — вдова бывшего партийного чиновника, учительница немодного сегодня русского языка, служитель подпольной секты, цензор, редактор, самозванец, руководящий парковкой автомобилей, нищий, работник рекламного агентства, переводчик. Нравственные ценности, политические убеждения и нормы повседневной жизни героев Крушиньского не переводятся с одного «языка» на другой. По словам П. Чаплиньского, «наши идеалы правильности, красоты, эффективности создаются подобно языковым законам, наше упорство сродни грамматическому, наши убеждения дремлют в словарях. Кто живет на суше, кто на море... У каждого всегда собственные идеалы, собственный язык»<sup>313</sup>. Описанные Крушиньским люди обречены на одиночество, поскольку не существует языка (а значит, и мировоззрения), который мог бы их объединить. Полное взаимопонимание невозможно, но возможна коммуникация на элементарном уровне, при условии, что обе стороны станут придерживаться актуального языкового стереотипа, например дискурса телепрограмм, реклам, избирательных кампаний (рассказ «Emporium»). Крушиньский, таким образом, представляет драматическую альтернативу — или одиночество, или понимание на основе речевых стереотипов мышления и переживания.

Одной из основных проблем «Последнего американского романа» П. Чаканьского-Спорека оказывается язык как тако-

вой и отношения между сленгом и языком литературным. Предмет языковой рефлексии прозы Чаканьского — идиш, сопоставляемый с русским, чешским, немецким и «американским». Идиш как «язык без правил» («Ой, ну тебе уж повезло так повезло: в этом вашем языке и ошибиться-то невозможно» [16; 15]) противопоставлен кодифицированным языковым нормам. Это язык, исторически неразрывно связанный с дискриминацией и одновременно дающий ощущение необыкновенной общности.

Якуб Шапер (псевдоним Якуба Буланды) в романе «Потроха и требуха» изображает распад коммунистической действительности и сознание героя через сращение двух языков — Сенкевича и партийного, демонстрируя таким образом, как подчинявшая себе национальное сознание утопическая идея в конечном счете утратила всякую индивидуальность.

В. Кучок в рассказах из сборника «Слыханные повести» также обращается к «низшему» реестру речи — верхнесилезскому диалекту. В центре внимания — расхождение между языком «услышанным» и его записью. Кучок использует также стилизацию под речь полуграмотных людей, молодежного сленга и пр. Реальность (повседневность, внелитературный мир) проникают в повествование исключительно через речь (порой создается эффект нерасшифрованной диктофонной записи). Подобный прием использует и К. Варга в романе «Текила», и — частично — П. Семён в «Finimondo».

Я. Собчак в «Романе и других рассказах» и П. Чаканьский-Спорека в «Последнем американском романе» пользуются графическими приемами. Так, Собчак вводит параллельные и поперечные записи, разбивая линейность текста:

«Занавес колыбался. = Упал.

А  
н  
т  
Р  
а  
к  
Т

После перерыва ведем 1:0 сказал Мент» [86; 10].

Во фрагменте, касающемся загадочной болезни главного героя «Последнего американского романа» Чаканьского-Спорека, графическая запись текста имеет особые функции — она со-



ответствует применению электрошока: нисходящая запись, заканчивающаяся болезненным «ах!»

«Вся

на

дежда

на

электро

шок

ах!» [16; 110]

В «Романе и других рассказах» Собчак иронизирует над приемами, одновременно их используя (стилизацию, цитату, словесную игру и пр.): «На складе они выудили какую-то никому не мешавшую фразу и, прочитав, облили дерьмом. Она звучала так: «Литературный опус влияет на сферу своеобразных эстетических переживаний реципиентов». Позднее они решили заменить «опус» на «корпус», но тот оказался уже настолько вымазан дерьмом, что не давался в руки, схемы и оценки» [86; 10]. Подобным образом строит свою «Мокрую смену» М. Сеправский. Охотно обыгрывают фразеологизмы В. Баволек («За городом уже никого нет, один черт лысый бродит» [4; 103]) и А. Видеманн («В качестве музыкального фона мы пустили “Шута” (семерых шутов перешутившего)» [123; 41]).

Интересное и плодотворное преломление находит в «языковой прозе» сравнительно редкая для молодого поколения военная тема. Действие «Творок» М. Беньчика происходит во время оккупации в подваршавской психиатрической больнице, в администрации и бухгалтерии которой работают и скрываются молодые герои романа. Их отношения, дружеские и любовные, повседневные профессиональные обязанности и — поначалу далекое — эхо гитлеровского террора составляют сюжетную канву книги. Атмосфера Творок немного напоминает Манновский Давос, поскольку, несмотря на ощущение гармонии, в воздухе вьет катастрофой. Видимость идиллии кончается, когда трое героев попадают в руки гестапо.

«Творки» буквально нашпигованы метаязыковыми комментариями, фрагментами поэтических текстов, пародиями, литературными, философскими, историческими аллюзиями, которые в результате создают сложную сеть текстовых связей и культурных ассоциаций. Главный герой романа — бухгалтер

Юрек, молодой и не слишком талантливый поэт, не только пытается создать поэтическое отражение реальности «Творок», но и оказывается главным объектом лингвистических операций повествователя.

Лирика Юрека — творчество наивное, полностью оторванное от реальности. Особенно это заметно после трагической гибели возлюбленной, когда молодой поэт, следуя уговорам одного из пациентов, принимается за посвященную ее памяти традиционную, рифмованную элегию. Это графоманское произведение никак не отражает правду о Соне и ее смерти, а юный поэт осознает, что литература бессильна: « — Надо бы какую-нибудь рифму к слову “Соня”. — Какая рифма? Где рифма? Зачем рифма? Нет рифмы! И уже никогда не будет. Вы же знаете, — прошептал сквозь слезы Юрек». Но Юрек пишет, несмотря на гибель друзей, Холокост, Варшавское восстание, оккупацию, войну. Он рифмует «по-старому», как это делалось «до Творок». Но еще в начале романа его предостерегает один из пациентов больницы: «Так уже не пишут. В Творках уже так не пишут. Так писали до Творок. Вы знаете, что такое Творки?» [6; 18, 15]. Это понимает и повествователь: его роман о войне и Холокосте написан именно «иначе».

«Творки» заключают в себе немало иронии по отношению к литературе, порой роман обращается пародией на самое себя, повествователь постоянно подчеркивает временность, условность и гипотетичность любого языкового «зеркала» действительности. Новый смысл рождается лишь тогда, когда схема остраивается, но именно поэтому она все же необходима как основа взаимопонимания. «Мир без рифмы теряет смысл, мир без повторения лишается непрерывности, мир без понимания схемы превращается в хаос»<sup>314</sup>, — пишет известный польский исследователь М. Залеский. Поэтому повествователь использует традиционные приемы, одновременно разоблачая их, остраивая и деформируя. Он играет со временем, переходя от повествования в прошедшем времени к повествованию в настоящем, от личного к безлично-му, пользуется всевозможными метаэлементами (см. главу «Между текстом и метатекстом»), обыгрывает немецкие и латинские слова с помощью приема тавтологии («На следующий день Юрек послал *bitte* заявление»; «книгу *buch* в портфель»; «окончательную развязку, так называемый *schluss*»; «цвели розы и *rosen*»; «*homo* рассчитывающий»; «нежнейшая барышня *maiden*»; «пан директор *herr* Онет») и неологизмов («херрьеры»;

«и скорее шрайбнул, нежели написал»), вводит анафору («Еще несколько станций, еще несколько строчек, еще слева длинный зеленый забор»; «И сколько звезд на небе, столько раз они обменялись мячом, и сколько зерен на пшеничном поле, столько раз они уклонялись и вели мяч, останавливали и били с воллея, а сколько плевел, столько раз случался фол»; «уже свободны, уже в аллейке, уже в комнате Юрека»), рефрен («потому что именно туда барышня шла, туда именно барышня и шла»), повторения («кинула Соня головой, кивнула Соня головой»; «протянула Юреку цветы, без слова, без слова»), метафору («он запустил секундомер своей новой истории»; «пути уже стремились к концу года, с ботинками, толстыми рукавицами, пальто на меху и даже меховыми шапками»; «все пути уже вели к концу года, наверху крыльями, внизу коридорами с сонными уже кротами, а прежде всего, ясное дело, улицами»), аллегории («Любовь машет свободной рукой. <...> Рядом шагает Беспечность»); метонимию («лениво прогуливающиеся по солнцу группы пижам»), гиперболы («Юрек <...> великий строитель праздника»), фразеологизмы («постель за постель, зуб за зуб»); архаизмы, поэтизмы, языковые стереотипы, буквальную запись нечленораздельной речи, фонетическую запись, нарушения орфографии и грамматики, рифмы, созвучия («между оплатой и утратой»; «Была среда, с неба вода», «от излучины до разлуки» [6; 10–12, 14, 19, 26–27, 86, 75, 152, 17, 94, 195, 141, 145, 119, 201, 81, 125, 26, 29, 103] и пр.

Роман написан очень последовательно — от названия до последнего слова. Чрезмерность стилистических приемов, создающая, на первый взгляд, ощущение искусственности языка повествования, не замаскирована, поскольку именно она имеет для Беньчика принципиальное значение. Она тривиализует, как и у Крушинского, повествование об абсурдной, но одновременно повседневной действительности. Это та «искусственность» которая обнажает «художественную условность описания, в обычном облике бессильного передать чрезмерность эмоций»<sup>315</sup>. Описание здесь доводится до состояния стилистического обобщения, которое «сводит к одному знаменателю Швейцарию и печи той эпохи», «сменяя кажущуюся нереальной банальность повседневности банальностью трагедии. И это по-настоящему потрясает»<sup>316</sup>.

Если «после Творок» нельзя писать, как раньше, значит, следует молчать, а если молчать тоже невозможно, поскольку

не позволяет память о погибших, то приходится писать *иначе*. Роман Беньчика «иначе» поднимает устоявшуюся и бесчисленное количество раз схематизированную тему войны, а также — подобно «Терминалу» — одну из самых «банальных» тем — любовную.

\* \* \*

Таким образом, молодая польская проза последних полутора десятилетий опирается, в первую очередь, на переплетение жанров популярной прозы (детектива, любовного, приключенческого романа, триллера и т.д.), модных моделей современной польской прозы (ностальгическая проза «малой родины», проза инициации), обыгрывая их, порой выворачивая наизнанку, направляя ожидания читателя то к одной, то к другой жанровой схеме, нередко к тому же сопровождая эту игру ироническим автокомментарием повествователя, дистанцирующегося от «напрашивающегося» или навязываемого читателю в данный момент жанра.

Наиболее распространенная детективная форма дает возможность представить читателю мир как тайну, скрывающуюся под любым повседневным и рационально объяснимым событием. «Детективная традиция как сложный ответ на многообразную речь бытия, превращает мир в набор улики, значение целого — в искомого «преступника», а героя — в следователя»<sup>317</sup>. Повествователь такой прозы, вынужденный опираться на чужие рассказы, слухи, неверную память, субъективные ощущения и т. д., с самого начала отдает себе отчет в том, что версий слишком много и истину выяснить практически невозможно. Цель повествования — не столько реконструировать события, сколько создать паутину версий. Выстраивание повествования — самоценная модель мировосприятия, путь познания действительности.

Повествователь интуитивно чувствует, что мир проясняется, будучи превращен в своего рода эмпатическое повествование: «я исписываю страницу за страницей в надежде, что наконец пойму то, чего понять не могу, что наконец увижу то, чего раньше не замечал. Что отделию порядок от хаоса или в хаосе проявится какая-то иная, совершенно незнакомая гармония. Да, речь именно об этом. Поэтому тут столько запутанных нитей. И поэтому я не заменю уже написанное слово никаким другим, пусть даже оно звучит лучше»; «Позже я начал писать, поскольку не было

другого способа все прояснить» [Хюлле, 41; 111, 161]; «Я не могу до конца этого объяснить, но я знаю что если не выдавлю из себя эту переселенческую повесть, то моя жизнь будет неполной, останется в ней какая-то тень» [Юревич, 46; 14]. Тайна не разгадана, но сознание и приятие ее существования оказывается гарантией метафизической гармонии жизни.

В центре интриги — драма познания мира, а фабула превращается в ряд необязательных, но равно возможных интерпретаций. Обыгранные, остранные тем или иным способом элементы детектива позволяют драматизировать поиск ключа к тайне существования; элементы приключения, путешествия, триллера — придать этой тайне налет трагизма и напомнить, что путь к ней сопряжен с серьезным риском; элементы любовного романа, — не впадая в банальность и патетику, подать любовь как лакмусовую бумажку состояния общества и культуры.

Проза, в той или иной степени использующая элементы метафикции (а именно такова в целом молодая польская проза после 1989 года), ведет более или менее сложную игру с «маркерами» вымысла, обнажая «литературность» литературы, искусственный характер повествования. Однако подобной демаскировке — с помощью жанровых пародий, мутаций, игр, использования традиций популярной литературы, а также ассимиляции мотивов других областей искусства — подвергается и отношение к бытию в целом, схемы человеческого опыта. Остранение эстетических и экзистенциальных норм порождает новые. Читателю постоянно напоминают, что в литературе он неизбежно имеет дело со «схемой» и никогда — с абсолютной оригинальностью и достоверностью, что искусство (в данном случае — искусство повествования) как таковое создается «у него на глазах» и согласно определенным правилам. Более того, «метафикция, обнажая условность текста, обнажает и место условности в реальной жизни. Цель ее — обнажение правил игры, которую мы ведем с реальностью»<sup>318</sup>.

Жанровая комбинаторика («Фабула в книге то и дело меняет одежду» [86; 5], по словам повествователя Я. Собчака) раскрывает исчерпанность и непродуктивность прежних схем мышления и изображения, эстетизация популярных форм — активно вовлекает в процесс интерпретации читателя. «Популярные формы не только адекватно выражают актуальные проблемы современности, но, будучи массовыми, апеллируют к широкому читателю. Использование популярных форм в “серьезной прозе”

также приводит к расшатыванию <...> определения так называемой "хорошей литературы". Постоянное их освоение "серьезной прозой" помогает роману сохранить жизнеспособность»<sup>319</sup>.

Чтобы поставить проблему повествования о мире, необходимо прежде всего увлекательно о нем рассказать, без чего невозможно «активное чтение». Детективный сюжет как раз предоставляет читателю определенную свободу интеллектуальных и эмоциональных действий-реакций, а жанровые манипуляции, которые совершают авторы, остраивают стереотип формы, которая перестает восприниматься как нейтральная, «прозрачная», обнажая свою условность: «мне приходится корчить разные мины, надевать маску ученого, писателя прозаика, ребенка, поэта, фантаста или журналиста-эссеиста. В противном случае, не сделай я это, неизбежно погрязну в ограничениях поэтики одного жанра, в этом тесном корсете, который, правда, придаст содержанию стройную форму, но скроет его истинную природу, а также отринет все неудобное»; «В зависимости от характера того, что обнаружила моя память, я подбираю соответствующий жанр» [Лимон, 61; 17, 25].

В молодой прозе последних пятнадцати лет практически невозможно найти «чистый» жанр. Следует также заметить, что закончили свое существование некоторые, некогда популярные в Польше ветви романа: деревенский — вместе с публикацией «Камня на камень» В. Мысливского (1984); исторический (исходная точка его модификации теперь — не попытка реконструкции картины прошлого, не попытка создать роман-параболу и показать настоящее в историческом костюме, но литература, вытекающая из литературы; политический (попытки гротеска в этой области оказались не слишком удачны, однако критик Я. Томковский возлагает надежды на продуктивность слияния политического романа с научной фантастикой).

По словам М. Тулли, «Литературные жанры — не от Господа Бога, не стоит за них цепляться. Корова, кит — это понятно, сложно создать что-то среднее. Но литература-то — плод человеческого разума...»<sup>320</sup>. Что же касается возрождения фабулы, то, видимо, нельзя не согласиться с польским историком литературы Е. Ажембским, утверждающим, что этот процесс свидетельствует о «стремлении к гармонии». Фабула, — продолжает исследователь, — «не что иное как попытка упорядочить события. И именно она заключает в себе шанс понять конкретную человеческую жизнь...»<sup>321</sup>.

Общая для сюжетной и несюжетной моделей прозы энергия создания повествования направлена в несюжетной модели в другую сторону: к замедлению, мастерами которого являются Е. Пильх и М. Беньчик, к выведению целой повести из отдельной метафоры (М. Тулли), к изображению мира как суммы языков (Зб. Крушиньский) и пр. Но как не бывает чистой сюжетности (обогащенной дистанцией к обыгрываемым схемам), так нет и чистой бессюжетности.

<sup>268</sup> J. Tomkowski. Dwadzieścia lat z literaturą. Op. cit. S. 98.

<sup>269</sup> P. Czapliński, P. Śliwiński. Literatura polska. 1976–1998. Op. cit. S. 262.

<sup>270</sup> P. Czapliński. Ślady przełomu. Op. cit. S. 114.

<sup>271</sup> Ibid. S. 115.

<sup>272</sup> Ibid.

<sup>273</sup> Ibid. S. 130.

<sup>274</sup> J. Jarzębski. Apetyt na Przemianę. Op. cit. S. 144.

<sup>275</sup> P. Czapliński, P. Śliwiński. Literatura polska. 1976–1998. Op. cit. S. 265.

<sup>276</sup> W. Browarny. Opowieści niedyskretne. Op. cit. S. 76.

<sup>277</sup> P. Czapliński. Ślady przełomu. Op. cit. S. 134.

<sup>278</sup> R. Mielchorski. Ponad przełomami. // Kresy, 1995, № 1. S. 177.

<sup>279</sup> B. Zielińska. Wciser Dawidek i nierozstrzygalniki. Dywagacja postmodernistyczna. // Z problemów podmiotowości w literaturze polskiej. Szczecin, 1993. S. 136.

<sup>280</sup> M. Ciupek. W tym szaleństwie jest metoda? // Dekada Literacka, 1994. № 1.

<sup>281</sup> St. Chwin. Niebezpieczne zajęcie. Op. cit. S. 144–145.

<sup>282</sup> M. Janion. Kobiety i duch inności. Warszawa, 1996. S. 329.

<sup>283</sup> Cz. Miłosz. O Marysi, co straciła siebie. Op. cit. S. 1.

<sup>284</sup> J. Jarzębski. Apetyt na Przemianę. Op. cit. S. 104.

<sup>285</sup> M. Orski. Poker fabularny. // Nowe Książki, 1999, № 7. S. 58.

<sup>286</sup> D. Nowacki. Coraz trudniej kochać. // Twórczość, № 3. S. 103.

<sup>287</sup> Ibid.

<sup>288</sup> Ibid.

<sup>289</sup> P. Czapliński. Wzniosłe tęsknoty. Op. cit. S. 82.

<sup>290</sup> Ibid. S. 235.

<sup>291</sup> Ibid. S. 156.

- <sup>292</sup> K. Uniłowski. Koloniści i koczownicy. Op. cit. S. 35.
- <sup>293</sup> «Harlequiny dla intelektualistów». Z M. Grelkowską rozmawia W. Kot. // Wprost, 1994, № 31.
- <sup>294</sup> Podziemne rzeki. Rozmowa z Olgą Tokarczuk. Op. cit. S. 161.
- <sup>295</sup> K. Uniłowski. Legenda Pomorza. // Twórczość, 1999, № 1. S. 101.
- <sup>296</sup> Ibid. S. 104.
- <sup>297</sup> Wywiad z Nataszą Goerke. // Czas Kultury, 1996, № 1. S. 7.
- <sup>298</sup> Rozmowa ze Zbigniewem Kruszyńskim. Elegancki strach na wróble. Op. cit. S. 354.
- <sup>299</sup> J. Klejnocki, J. Sosnowski. Chwilowe zawieszenie broni. Op. cit. S. 104.
- <sup>300</sup> В русском переводе книга вышла под более «связным» названием «Где собака зарыта». Фамилия автора в этом издании передана как «Ведеманн».
- <sup>301</sup> Oswajanie obcości. Rozmowa ze Zbigniewem Kruszyńskim. Op. cit. S. 185.
- <sup>302</sup> D. Nowacki. Zawód: czytelnik. Op. cit. S. 147.
- <sup>303</sup> H. Grynberg. Szkoła opowiadania. // Lekcja pisania. Op. cit. S. 59.
- <sup>304</sup> O. Tokarczuk. Logofilia, czyli pewien stan ducha. Op. cit. S. 158.
- <sup>305</sup> P. Czapliński, P. Śliwiński. Literatura polska. 1976–1998. Op. cit. S. 275.
- <sup>306</sup> W. Browarny. Opowieści niedyskretne. Op. cit. S. 283.
- <sup>307</sup> J. Tomkowski. Dwadzieścia lat z literaturą. Op. cit. S. 114.
- <sup>308</sup> Rozmowa ze Zbigniewem Kruszyńskim. Elegancki strach na wróble. Op. cit. S. 347.
- <sup>309</sup> Oswajanie obcości. Rozmowa ze Zbigniewem Kruszyńskim. Op. cit. S. 182–183.
- <sup>310</sup> W. Browarny. Opowieści niedyskretne. Op. cit. S. 256.
- <sup>311</sup> A. Rogala. Tekst jako przygoda, czyli proza Zbigniewa Kruszyńskiego. // FA-art, 1999, № 1. S. 29.
- <sup>312</sup> Rozmowa ze Zbigniewem Kruszyńskim. Elegancki strach na wróble. Op. cit. S. 356.
- <sup>313</sup> P. Czapliński. Wzniosłe tęsknoty. Op. cit. S. 201.
- <sup>314</sup> M. Zaleski. Praca żałoby. // Gazeta Wyborcza, 1999, 11 maja. S. 3.
- <sup>315</sup> A. Czachowska. Dlaczego, psiakrew, Polski? // Twórczość, 1999, № 12. S. 126.
- <sup>316</sup> Ibid.
- <sup>317</sup> P. Czapliński. Splątane języki. // Polityka, 1999, № 36. S. 51.
- <sup>318</sup> P. Waugh. Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. London-New York, 1984. S. 35.
- <sup>319</sup> Ibid. S. 82.
- <sup>320</sup> Metafora musi pracować. Rozmowa z Magdaleną Tulli. Op. cit. S. 173.
- <sup>321</sup> «Świat w zwierciadle prozy». Rozmowa z Jerzym Jarzębskim. // P. Czapliński, P. Śliwiński. Kontrapunkt. Op. cit. S. 89.



## Между фрагментом и целым

---

**Ф**рагментарность — одно из главных переживаний, свойственных мироощущению и восприятию современного человека, одна из характерных черт сегодняшнего видения мира. Вызвано это, очевидно, переизбытком информации, обрушившейся на человека конца XX века, а также случайностью элементов информации, которые он способен из этого моря «выловить» для себя, чтобы усвоить, пережить и образовать из них подобие целого. Индивидуальная картина мира нередко строится сегодня из полученных из чужих рук, порой вырванных из контекста представлений, которые человек пытается наскоро (согласно темпу нынешней жизни) обжить и сделать своими, сложив из этого подручного материала свою личную цельность. Ведь единственное, что не меняется в изменяющемся мире, — это стремление человеческой психики и сознания к причинности, принимает ли она форму вероятности, случайности или закономерности.

Неудивительно, что фрагментарность как структурообразующий принцип пронизывает современное искусство и, в частности, литературу. Она становится темой, переживанием, принципом связи. Клип в этом контексте — простейшая модель сегодняшнего структурообразования жизненных впечатлений, потребностей, эмоций.

Фрагментарность молодой прозы Польши 1990-х годов есть прежде всего показатель литературного сознания ее авторов, признак их видения проблемы повествовательного изображения и — на уровне собственно организации текста — сигнал взаимосвязи между «языком» композиции и самим на глазах меняющимся понятием реальности.

В молодой польской прозе последних полутора десятилетий бросается в глаза изобилие кратких форм, что некоторые критики<sup>322</sup> связывают с рыночной конъюнктурой: современному писателю приходится конкурировать с видеофильмами, наполненными быстро рассказанными сюжетами. Однако рынок — скорее, причина внешняя. Добавим, впрочем, что немало

«кратких форм» и среди современных литературоведческих исследований, посвященных молодой прозе. Они, как правило, принадлежат перу молодых критиков — зачастую это собранные вокруг той или иной идеи, слегка переработанные более ранние критические высказывания, сделанные по горячим следам выхода той или иной книги. Возможно, это ощущаемая нехватка — и тем большая в нем потребность — понятийного языка, способного создать цельную, непротиворечивую картину бытия.

В молодой польской прозе немало текстов, формально являющихся сборниками самостоятельных коротких фрагментов. Так, «45 идей для романа» К. Варги — это отрывочные записки повествователя о впечатлениях, связанных с любимой музыкой, коллаж воспоминаний о каникулах и путешествиях, вечеринках, фильмах, телепрограммах, прочитанных книгах и пр., фантазии на исторические темы, литературные умозаключения, семейные и эротические реминисценции. «Фракталы» Н. Герке — небольшие по объему литературные коллажи, лишь намечающие сюжеты и характеры. Эту идею подчеркивает уже само название: фрактал — геометрическая фигура, определенная часть которой бесконечно повторяется, изменяясь в размерах (т.е. фракталы подобны самим себе на всех уровнях, в любом масштабе). «Кит. Хрестоматия первоисточников» — цитаты, якобы соединенные лишь тематически и хронологически. «Антология постнатального творчества. D. G. J. L. O. S. W.» Ц. К. Кендера — сплетение отдельных, почти не связанных друг с другом сюжетных линий.

Это могут быть и — напротив — формально целостные произведения, отличающиеся эпизодической структурой. Так, «Э. Э.» и «Правек и другие времена» О. Токарчук разбиты на главы. В «Э. Э.» это имена героев: «Эрна Эльтцнер», «Госпожа Эльтцнер», «Вальтер Фроммер», «Тереса и Вальтер», «Вальтер Фроммер и госпожа Эльтцнер», затем опять «Эрна Эльтцнер», «Доктор Лёве», снова «Эрна Эльтцнер» и т.д. В «Правеке...» — «времена» того или иного персонажа, значимого предмета, пространства: «Время Правека», «Время Геновефы», «Время ангела Мыси», «Время Колоски», «Время Злого Человека», снова «Время Геновефы», «Время наследника Попельского», «Время Матери Божьей Ешкотловской», «Время Михала», «Время Мыси», «Время мельницы Мыси», «Время ксендза», а также «Время дома», «Время грибницы» и пр.

Так воплощается один из главных опытов XX века — опыт человеческого одиночества: хотя все жители Правека живут в одном пространстве, каждый из них существует, в первую очередь, в своем времени — то есть собственном мире — точно так же, как персонажи «Э. Э.», хотя и связаны родственными, профессиональными, дружескими отношениями, однако на самом деле так или иначе замкнуты в собственном мировосприятии. В «Eine kleine» А. Лисковацкого четырем главным героям (гениальному инвалиду, вратарю, инженеру, скрипачу) отведены отдельные главы, в основе которых лежат их биографии и их личные аллюзии: нет единой Истории, нет общего Города, есть лишь отдельные, личные, конкретные истории персонажей.

Разделен на мелкие главки и «Дом дневной, дом ночной» О. Токарчук. Это разделы, посвященные снам («Сон», «Сны», «Сон из Интернета», «День автомобилей», «Амос» и пр.), своего рода минитракаты, подобные некоторым главам «Правека» — «Фламмулина», «Грибость», «Комета», «Космогонии», «Путеводители о Петне», «Письма», «Алоэ» и пр.; вставные главы «Житие Куммернис из Шонау, написанное при помощи Святого Духа, а также настоятельницы бенедиктинского ордена в Клостере Пасхалисом, монахом», состоящая из двадцати двух разделов, «Кто написал житие святой и откуда он это знал» (с продолжением); главы, знакомящие читателя с персонажами романа — «Марта», «Такой-то», «Марек Марек», «Петер Дитер» и пр.; главы, непосредственно связанные с течением жизни в «Доме», — «Радио Нова Руда», «Немцы» и др. Читателю представлены словно лишь следы, фрагменты, мелкие осколки действительности, истории, слухи о ней.

Конструкция реальности в романе «Дом дневной, дом ночной» включает в себе повторяющиеся элементы. Например, дважды повторяется фрагмент, описывающий воображаемый героями горный пейзаж: «Низом, по дороге идут люди, погоняют волов, бегут собаки, какой-то мужчина вдруг разражается смехом, звонят овечьи бубенчики, чешется кожа, поверху идет человек с пойманным зайцем, он машет рукой, дым из труб поднимается к небу, птицы равнодушно летят на запад». Эта картина почти без изменений повторяется спустя несколько страниц, дополненная следующим комментарием: «картинка все та же. Она кажется вечной. Сцена, в которой случаются люди, а не она случается с людьми» [107; 100, 105].

Мир романа строится на идее повторяемости событий, картин или впечатлений, «элементов апокрифов, деревенских сплетен, в каждой конкретной интерпретации приобретающих уникальность»<sup>323</sup>: «Ось мира — повторяемые конфигурации мгновений, движений и жестов» [107; 234]. Это прием, типичный для метафизики, обращающейся к проблеме схематизма познания и стереотипного восприятия действительности. Повествование демонстрирует повторяемость фактов, изменчивость контекста, точки зрения или критерия оценки, в силу чего тот же опыт в новой ситуации оказывается иным. Фрагментарность как основа композиции романов О. Токарчук (многочисленные сюжеты, развивающиеся параллельно и неожиданно обрывающиеся, сменяются другими, затем повествователь возвращается к ним, удовлетворяя любопытство читателя) — свидетельство того, что повторение не есть копирование.

«Любимый Франц» А. Болецкой и «Пансион Баратария» К. Липки представляют собой собрание отдельных писем. «Любимый Франц» — 136 фиктивных писем 11 человек, «Пансион Баратария» — несколько десятков писем матери и сына их родственнику. Элементы эпистолярного романа используются в «Яйцееде» Р. Прашиньского (письма героя романа, инопланетного кровавого чудовища «яйцееда» своей «мамочке»). Письмо — всегда законченное целое и одновременно всегда фрагмент судьбы. Подобным образом функционируют романы-дневники М. Гретковской «Полька» и «Европейка». Отдельные записи — эпизоды биографии (внешней, событийной и внутренней жизни) — складываются в четко вырисовывающийся психологический сюжет. В «Польке» это история появления на свет дочери, в «Европейке» — история возвращения из Западной Европы в Польшу, которая, в свою очередь вот-вот войдет в Европейский союз. «Полька» заканчивается рождением ребенка, «Европейка» — записью 1 мая 2004 года: «В нее [Европу] мы сегодня и вступили [39; 367].

«Красное» М. Тулли — три едва связанные друг с другом главы-повести, написанные в разных жанрах (военная мелодрама, сценарий гангстерского фильма, «богемное» повествование). «Наброски к батальному полотну» А. Убертовского имеют фрагментарную композицию: это прерывающийся ряд записей, вариаций повествования. Текст повествования «Полной амнезии» И. Филипяк включает «Фрагмент из дневника, спрятанного под столешницей», «Письмо из прошлого, найденное в кулинарной

книге», многочисленные «Выписки из греческих драм», цитаты из «Дневника Марианны», «Молитву за Агриппину Тшонек», выделенные курсивом и отделенные рисунками. «Метафизическое кабаре» М. Гретковской, имеющее сквозной сюжет, состоит из отдельных фрагментов.

Наконец, это традиционные сборники рассказов, повестей, т.е. особый способ соединения разных текстов в один, не всегда выводимый на поверхность сюжет. Это «Галицийские повести», «Стены Хеврона» А. Стасюка, «Игра на разных барабанах» О. Токарчук, «Смерть и спираль», «Небесный зверинец» И. Филипяк, «Рассказы на время переезда», «Первая любовь и другие рассказы» П. Хюлле, «Книга паштетов» Н. Герке, «Шляпа с зелеными ящерицами» Х. Ковалевской, «Твист» М. Сеправского, «Всевластие порядка» А. Видеманна и т.д.

Что служит объединяющим моментом? Безусловно, в первую очередь личность повествователя, относительно которой организуется текст. «Категория повествователя — со своих позиций — охватывает весь материал художественной системы, ибо только через повествование он и может быть явлен читателю»<sup>324</sup>. Читатель вступает в диалогическое общение, в сущности, именно с повествователем, присутствие которого и создает ощущение некоторого внутреннего единства текста.

Если с этих позиций подойти к молодой польской прозе, то, например, «Галицийские повести» А. Стасюка — это эпизоды, связанные не столько темой, героем или перспективой, сколько интуитивно ощущаемой индивидуальностью личности повествователя, его интонацией. Книга относится к традиции кратких «заметок наблюдателя» (восходящих к «Людям оттуда», 1926, М. Домбровской), «заметок понаслышке» (таковы «Услышанные повести», 1954, Я. Ивашкевича), а также более свободных форм, построенных на иронической рефлексии и свободном вымысле (как «Повести о пилоте Пирксе», 1968, Ст. Лема, «Лесские повести», 1954, В. Одоевского, «Повести жителя палаток», 1957, А. Мендзыжецкого). Это нечто промежуточное между короткой и длинной формой («Галицийские повести» публиковались на страницах еженедельника «Тыгодник Повшехны»), а также документальной и художественной прозой, на стыке психологии, социологии, эстетики, на стыке методов мышления и понятийного словаря современного интеллигента. Фабула в «Галицийских повестях» однонаправленная, сюжет подчинен неспешному течению жизни (природной цикличес-

ти) или воле случая, композиция свободная, включающая отступления и биографические детали.

Сборник в значительной степени объединен интонационно. Повествование о «рае ПНР», аркадии воровства и пьянства, поглощаемой новой действительностью, — все это для повествователя признаки конца («Последний тракторист», «последний трактор», «новых уже не будет. Никогда» [90; 5]). Он воспринимает действительность конца ПНР в ее провинциальном варианте через символы Библии (см. главу «Между центром и периферией: пространство польской современности»).

Каждая из повестей (а точнее, новелл) имеет свой центр действия, места, времени, героя. Названия и первые строки большинства из них четко обозначают главный объект повествовательского внимания: «Последний тракторист в госхозе <...> Юзек»; («Юзек»); «Итак, Владек <...> жена и двенадцать детей» («Владек»); «Его легко встретить <...>» («Кузнец Крук»); «Янек — блондин <...>» («Янек»); «К Костейному пришел Семен Васильчук <...>» («Костейный»); «Его дом стоял на самом краю <...>» («Левандовский»); «Халупу бабки этот свист прошивал насквозь <...>» («Бабка»); «Рыжий сержант сидел за столом и смотрел в окно» («Рыжий сержант»); «У нее было шесть сестер <...>» («Марыська») [90; 5, 14, 17, 22, 36, 41, 54, 59, 73]. Биографии, рассказываемые по очереди, «нанизываемые, словно бусинки на нитку»<sup>325</sup>, сплетаются в нечто единое, когда в повествование вводится рассказ о «добром вампире»: один сезонный работник зарезал ножом соседа, сел в тюрьму, а во время увольнительной замерз в поле, после чего вернулся в колхоз в качестве привидения — его увидела официантка, а сержанта полиции он сам попросил заказать ему заупокойную службу, причем готов был отплатить за услугу, подсказав истинного виновника одного преступления, свидетелем которого оказался уже в виде духа. Эта история в стиле фольклорной фантастики помогает объединить судьбы десятка героев, превращая отдельные эпизоды в некое единство жизненных и литературных сюжетов, связанных с борьбой добра и зла, тайной.

Сборник А. Стасюка «Через реку» — это двенадцать рассказов, также прежде всего объединенных фигурой повествователя (ведущего рассказ от имени «нас», поколения), но еще и общей темой инициации. Герои сперва переходят «через реку», преодолевают границу зрелости (первые три рассказа, объединенные словом «хождение» — «Хождение в костел», «Хождение в

библиотеку», «Хождение на закон божий»), а затем, достигнув ее и обнаружив, что теперь глядят «с тоской <...> на прошлое и с беспокойством — вперед» [91; 29], пытаются воссоздать интенсивность переживания жизни, балансируя на грани жизни и смерти.

«Стержем» центральной повести «Дукля» из одноименного сборника А. Стасюка, также отличающейся фрагментарностью и включающей ретроспективные фрагменты, снова является интонация, личность повествователя, но еще и циклический хронотоп («Например, тогда в июле <...>»; «Это был январь <...>»; «В то лето, как каждый год, июль был <...>»; «Так было, когда я ехал в апреле»; «Итак, уже было лето и снова Дукля»), мотив отъезда и возвращения («Мы приехали после обеда»; «Ну вот, я все возвращаюсь в эту Дуклю»; «Но тогда я уехал ни с чем», «Точно так же двадцать с лишним лет я уезжал ни с чем»; «Однако я должен вернуться в Дуклю»; «А однажды я поехал в Дуклю зимой»; «я ехал в Дуклю на поезде»; «Я снова здесь»; «Итак, я снова здесь»; «Ну вот, я снова сюда приехал»), тьмы и света как событий («Когда бы я ни приехал в Дуклю, там всегда что-нибудь происходит. В последний раз это был декабрьский морозный свет в сумерках»; «Мне уже давно кажется, что единственная вещь, достойная описания, — это свет, его оттенки и его вечность»; «Я всегда хотел написать книгу о свете. Не знаю другой вещи, которая бы так напоминала вечность»; «Солнце передвинулось за окном»), одушевлением пространства («места и города выделяют запахи, словно животные» [92; 13, 37, 42, 52, 72, 12–14, 16, 78–79, 84, 17, 49, 57]). Книга в какой-то мере подтверждает мнение критики о небрежной компоновке сборников молодыми авторами 1990-х. «Середина лета, Погорье» — своего рода увертюра, настраивающая читателя, вводящая ряд значимых для дальнейшего повествования сюжетов и мотивов — света и мрака, времени и памяти, смерти и равнодушия, с которым она принимается, и т.д. Затем «Дукля» — центральная повесть, занимающая три четверти книги, текст самый важный и самый, по единогласному мнению критики, удачный. И, наконец, почти не связанная с главной частью сериала набросков, цикл коротких новеллок о смерти.

Книгу О. Токарчук «Дом дневной, дом ночной» объединяет фигура повествовательницы — ее повседневность, в частности место (дом автора в Котлине Клодзкой и его окрестности — Нова Руда, Вамбежице и т.д.), и характерная для писательницы

тема метафизики места. Все сюжеты здесь взаимосвязаны и, хотя порой разбиты на несколько эпизодов, перемешаны, сплетены, рано или поздно связующий элемент обнаруживается. Иногда это деталь — например, короткое упоминание о встрече героев разных рассказов, сделанное словно бы на полях основного повествования (как, например, в случае с главой «Она и он» и «Ясновидящий»), или же предмет (брошенный автомобиль, обнаруженный в лесу) и т.п.

«Полная амнезия» И. Филипак строится как копирование архетипической модели — некой универсальной биографии несвободной женщины (и шире — несвободного человека). Судьба главной героини, школьницы Марианны, воспринимающей семью и школу как инструменты насилия, соотносится с мифом об Ифигении, которую принес в жертву столь же жестокий отец, как и реальный отец девочки. «Ее ситуация достигает масштаба архетипа. Поэтому она может быть вписана в миф»<sup>326</sup>, — пишет Р. Прашиньский. Судьба Изольды, молодой жены старшего брата Антония, напоминает прошлое ее свекрови. Марианна описывает в школьном сочинении возможные варианты своего будущего, которые схожи с историями других героинь романа (а также Элизы Ожешко, Вероники из фильма Кесьлевского «Двойная жизнь Вероники» и пр.). Главная героиня словно бы разделяет свою гипотетическую биографию на множество альтернативных, одинаково трагических. Рукопись написанной учительницей книги под названием «Полная амнезия», по мнению девочки, аналогична ее собственному дневнику. Другими словами, меняются лишь действующие лица, сценарий же остается прежним. Схема повторяется, передается из поколения в поколение, охватывая разные социальные группы.

Так, в рамках одной повествовательно-сюжетной схемы воплощаются одновременно истории нескольких женщин, словно бы в подтверждение идеи того, что насилие порождает одинаково трагические биографии своих жертв. Композиция романа складывается из повторяемых элементов, неизменных моделей описания реальности. Рассказывается, в сущности, одна и та же универсальная история несвободного человека. Подобно тому, как повторяется повествовательная схема книги, умножаемая биографиями и дневниками героев, повторяется и их судьба, в основе которой лежит зависимость от семьи, школы, общества, культуры в целом. Композиция романа Филипак, таким



образом, свидетельствует об убежденности, что восприятие действительности подчинено определяющей наше сознание схеме. Героини, оставаясь в рамках изображаемого разными фигурами мира, одновременно кажутся портретами одного человека, увиденного в разные моменты жизни или переживающего разные варианты своей биографии.

«Небесный зверинец» И. Филипяк — это одиннадцать рассказов разного размера (от нескольких до нескольких десятков страниц), разной тематики (посвященных животным, людям и местам), разной формы (лирический набросок — «Мечта», фантастический рассказ — «Жизнь на Марсе», рассказ-путешествие — «Дорога на Варшаву», истории собак — «Першинг», «Питбуль» и т.д.). Однако это единое повествование — своего рода сентиментальный дневник (порой монолог, обращенный к другу), внутренне объединенный автобиографическим характером, темой ностальгии, страстным и непрерывным диалогом автора-повествователя с человеком, пространством, животным («Отрывая по кусочку то, что <...> принадлежало нам и другим людям, нам и другому месту. <...> Эти уходы и возвращения — словно компресс из каленого железа», «Из всех городов только этот — мой»; «Почему собака, почему не любовь, почему не ребенок? Но собака — это и есть любовь <...> это как мать, первый источник любви. От нее убегают, ее ищут, к ней возвращаются»; «Собака, собака. Ничего больше меня не интересует. С того момента, как она появилась, я только о ней и думаю»; «Сделай так, чтобы я не боялась любви»), разгадыванием, прежде всего, их загадки («Першинг [собака] всегда был для меня загадкой»; «внезапно и неожиданно разные элементы таинственного существования Вероники [приятельницы] складываются в целое»; «Бруклин <...> имеет множество не столько обликов, сколько личностей»; «Даже если бы мы решили посвятить многие часы и даже целую жизнь на исследование ее [надписи “Kentile Floors” в Бруклине] тайны, в цепи отсутствует то звено, которое могло бы соединить смысл с нашим страстным желанием его расшифровать»). Тотальность всей книге задает первый рассказ («Мечта»): «Видимо, тоска — мое предназначение» [21; 5, 167, 56–58, 85, 157, 168, 174, 7]. Рассказы также связаны помещенными между ними фрагментами, не имеющими названия, выделенными графически — это своего рода внутренний автокомментарий в форме развернутых афоризмов или молитвы.

Фигурой повествователя связаны также «Рассказы на время переезда» и «Первая любовь и другие рассказы» П. Хюлле. В первом сборнике герой-повествователь проходит путь от детства к юношеству, а рассказы объединяет проблема столкновения человека (ребенка и взрослого) с загадочной стороной бытия — неведомым, незримым, не поддающимся объяснению (см. главу «Между детством и зрелостью. Феномен инициации»). Рассказы в сборнике «Первая любовь и другие рассказы», на первый взгляд, более разнородны и с точки зрения тем, и с точки зрения хронологии. Это история еврея, бежавшего из концлагеря и попавшего к менонитам, рассказ о встрече с дочерью последнего в Гданьске точильщика, повествование об участии в нелегальной добыче янтаря, монолог-признание адъюнкта философии; описание визита немца к человеку, поселившемуся после войны в его прежней гданьской квартире; рассказ о посещении автором-повествователем банкета, посвященного юбилею Леха Валенсы. Все эти рассказы не только связаны общей фигурой повествователя, который или комментирует собственный опыт («Первая любовь», «Gute Luisa», «Счастливые дни», «Под дубами», «Улица Полянки»), или пересказывает чужие истории («Мимезис», «Серебряный дождь»), но и единым психологическим сюжетом переживанием. На протяжении всей книги взрослый словно бы отделяется от ребенка и осознает переход этой границы. После столкновения ностальгии со взрослостью и происходитприятие безвозвратности течения времени.

«Красное» М. Тулли объединено местом действия (город Стежки, в котором пересекаются все сюжетные линии), идеей цвета (время перед Первой мировой войной черно-белое, словно немой фильм, сама война — серая, послевоенное же время — красное). По словам автора, три повести соединяет идея постоянной нехватки человеку «чего-то еще»: «В первой повести герои пытаются заглушить страдание борьбой, во второй — компенсируют ощущение внутренней пустоты накопительством, в третьей — в отчаянии поддаются безумию, словно оно способно притупить боль. Страдание порождает ненависть. Так закручивается пружина»<sup>327</sup>.

Фрагменты, составляющие книгу «Кит. Хрестоматия первоисточников» Е. Лимона, тематически связаны с крупнейшим морским млекопитающим. Кроме того, хронологически упорядоченные криптоцитаты образуют увлекательный сюжет о борьбе добра со злом (история некоего Гарамонда, в своих

многочисленных воплощениях «державшего руку на пульсе» человеческой истории).

Сборник «Игра на разных барабанах» О. Токарчук делится на три части. Первую объединяет тема чтения и писательства, воображения, изображения и действительности, правды и вымысла. Во второй части собраны рассказы, названные одним из критиков апокрифами<sup>328</sup> и так или иначе повествующие о прошлом («Покорение Иерусалима. Ратен 1670», «Бардо. Ясли»). В третьей части речь идет о различных ипостасях реализма.

Внутренний стержень сборника Х. Ковалевской «Шляпа с зелеными ящерицами», включающего в себя очень разные по форме, стилю рассказы, — тема женского одиночества, а «Боденского триптиха» К. М. Залуского — невозможность эмигранта адаптироваться к новой среде.

Наконец, повествователь «Яйцееда» Р. Прашиньского «оправдывает» фрагментарность книги тем, что в выловленной им из реки рукописи не хватало страниц: «Я перевел найденные фрагменты. Часть страниц поглотила вода, так что роман говорит с читателем короткими проблесками. <...> В романе отсутствует нормальный финал» [75; 5–6].

Повышенное внимание к интонации, т.е. невербальным компонентам текста, видимо, вызывает потребность выстроить само повествование на манер музыкального произведения. Так, роман А. Лисковацкого «Eine kleine» написан как сюита (с музыкальной формой — фугой — можно соотнести и «Полную амнезию» Филипяк). «Музыкальное» название имеет не только книга целиком, но и отдельные главы («Adagio pastorale», «Allegro con fuoco», «Largo», «Andante cantabile»). Это словно разные по темпу «танцы истории»: сначала медленное ностальгическое адажио (экспозиция героев), затем быстрое аллегро (футбольный матч), рассудительное лярго (шахматная партия) и замирающее анданте (окончательный распад немецкого сообщества). Сложная, неоднородная композиция книги воплощает идею повествователя о невозможности «гладкого» рассказа — рассказа только словами, рассказа согласно одной схеме — о городе и его жителях, чьи судьбы постоянно разрушаются Историей, у которой имеется собственная «музыкальная» логика. Одному из героев, скрипачу, заказана сюита для щецинских немцев: «Необходимо это как-то сыграть. Скрыть эти мифы, символы, инструменты. Чтобы целое не прозвучало фальшиво. Чтобы не получилось слишком хорошо о немцах. Слишком

хорошо о поляках. Чтобы не затеряться среди дат. И улиц. Среди неправды и лжи. Среди людей», — говорит он. Это ощущение героя есть ощущение автора. Недостающие части своей биографии и жизни других персонажей герои досказывают в «чужих» главах. Повествование это, по мнению повествователя, подобно также шахматной партии: «неуловимость ее хода, при одновременном соблюдении формы, дает столько удивительных возможностей» [63; 225, 151]. Текст А. Д. Лисковацкого — своего рода вариации в рамках традиции ностальгической прозы, демонстрация ее потенциала и одновременно раздвигание границ этой психологической и художественной модели повествования, в 1990-е годы превратившейся в своеобразную моду.

По принципу случайности аллюзий, связанных с музыкой, построена и книга К. Варги «45 идей для романа». Повествователь будит свои воспоминания с помощью музыкальных хитов (подзаголовок книги — «Стороны В синглов 1992–1996»): «Некоторые вечера я провожу дома. Включаю магнитофон, вот как сейчас, музыка всегда притягивает воспоминания. Каждая кассета — записанный на пленку кусочек жизни. Я касаюсь клавиш: play, rewind, stop». Музыка играет здесь роль знаменитого прустовского пирожного (как иронически заметил один из рецензентов Варги, на этот раз — пирожного «механического»). Книга и в самом деле состоит из 45 небольших текстов, которые, скрывая под названиями музыкальных произведений самые разные порождаемые музыкой темы, связаны и общим названием. Слово «идеи» сразу говорит о фрагментарности текста, частичности, незаконченности, возможности дальнейшего развития. Это сборник минифабул, набросков идей, импульсов к написанию отдельных произведений. Заметим, что подобная идея — отдать таким образом читателю часть своего переживания жизни, то есть часть собственной речи — использовалась Ч. Милошем в книге «Собачонка у дороги» (1998) одна из частей которой так и озаглавлена «Темы, которые я отдаю другим». «...думаю, что <...> замыкаться в четырех стенах собственного “я” — вредно, — пишет автор. — Возраст восьмидесяти с лишним лет имеет по крайней мере одно преимущество: картина мира, хоть и страшная, видится уже и в своем комизме... Благородное дело — поддерживать в человеке интерес к этому *teatrum mundi* <...> Мои “темы” могут пригодиться тому, кто устал от исповедальности, бесконечного “потока сознания”, бесформенности повествования о самом себе»<sup>329</sup>. Микроновеллы

и наброски Милоша представляют собой те «предпоследние» формулы-сценарии, которые могут «пригодиться» другим — быть ими развернуты в пространстве другого опыта и, значит, другого языка. У Варги подобная фрагментарность вызвана другим импульсом — это, очевидно, в первую очередь идея жизни как набора отдельных фрагментов, лишенных иерархии, своего рода «жанр литературной открытки», если процитировать повествователя рассказа «Bossa Nova» из этой книги: «Все сказанное или написанное, как выясняется, стоит не больше, чем пара приветственных слов, нацарапанных на открытке во время каникул» [118; 7, 46].

По принципу своеобразного «гипертекста» построено «Метафизическое кабаре» М. Гретковской. Его фрагменты «монтируются» по принципу ссылок: одно из слов каждой главки имеет значок сноски, и таким образом к нему «подстраивается» следующий элемент, «комментирующий» помеченное слово. В нем, в свою очередь, содержится следующая отсылка. «один из ее теологов, прислуживавший ГЛУХОВАТЫМ\* <...> \*ГЛУХИЕ официанты, беззубые официантки — август в Париже. <...> Ни что такое любовь, ни тем более моего номера ТЕЛЕФОНА\*. <...> \*Она отказалась дать мне номер ТЕЛЕФОНА <...>» [34; 128–133].

«Дорогой Франц» А. Бolečкой — многоголосная псевдобиография Франца Кафки, объединенная его личностью (как настаивает писательница, все же не Кафки, а литературного героя по имени Франц с подобной судьбой). Таким образом, повествование представляет собой, с одной стороны, сложное и разнообразное переплетение диалогов героя с друзьями и их между собой, с другой — ряд монологов этих героев (ибо письмо, нацеленное на диалог, является одновременно и монологом), в результате чего создается децентрализованное межличностное пространство. Все вместе призвано воссоздать панораму среды и эпохи — а точнее, нескольких эпох, поскольку хотя «письма» датированы, в основном 1911–29 годами, в повествование включен своего рода эпистолярный эпилог 1947 года, куда входит также ретроспекция 1930-х, Второй мировой войны и двух послевоенных лет. Географически пространство охватывает Прагу, Берлин, Будапешт, Иерусалим, Неаполь. Сам Франц оказывается главной темой писем и главной загадкой, порождающей целую сеть интерпретаций. Порой он лишь упоминается, а порой даже отсутствует вовсе, но

независимо от того, о чем идет речь, контекст всегда рождает аллюзии с миром Кафки, характеризую людей, с которыми общался писатель. Объединяет повествование также идея эпистолярной опосредованности общения, передающая характер Франца, отчаянно желающего сохранить собственную автономность — участие другого человека в его жизни представляется ему посягательством на само его бытие. Фабула романа развивается скорее независимо от диалога в письмах (которые, однако, образуют своего рода сложную информационную систему): очередная помолвка, конфликт с отцом, бунт против патриархальных традиций, конфликт авторитета (быть судьей отца или стать его жертвой), бесконечные сомнения, творчество, туберкулез, смерть, невыполненная последняя воля (сжечь рукописи), рефлексии над идиш, хасидизмом и сионизмом, отблески литературной, домашней и светской жизни, рассказы о лекциях, репетициях, спектаклях передвижного театра.

Опробована в молодой прозе и идея нескольких вариантов повествования в рамках одного текста. Таков роман А. Д. Лисковацкого «Eine kleine» (см. главу «Между событием и словом: сюжетное и несюжетное повествование»). «Оглавление» в книге Я. Собчака «Роман и другие рассказы» не имеют никакого отношения к содержанию, это самостоятельный текст с зачатком собственной фабулы и даже прямой речью персонажей, другими словами, очередная эпатазирующая читателя мистификация, подчеркивающая «литературность» произведения. Главы «Наброски» и «Баталия» в романе А. Убертовского «Наброски к батальному полотну» — словно бы варианты набросков к гипотетическому, нереализованному повествованию.

Фрагментарная композиция, интертекстуальность фрагментов переносят внимание читателя с уровня изображаемого мира на уровень рефлексии о литературных приемах и моделях. Здесь, видимо, уместно вспомнить замечание Ч. Милоша о заполонивших современную литературу текстах, относящихся не столько «к дереву», сколько к «тексту о дереве»: показательно наблюдение одного из рецензентов «Мокрой смены» М. Сеправского — «первая и главная реакция читателя здесь — попытка разгадать все заданные автором загадки»<sup>330</sup>. Таково видение жизни этого поколения, отягощенное и перенасыщенное культурными ассоциациями и аллюзиями. И такова, видимо, задача момента — отрефлексировать и дать собственный

язык этому видению, возможно, чтобы следующим шагом литературы стало обретение гармонии между рефлексией и непосредственностью переживания.

Молодая польская проза 1990-х — это проза, адекватная очень распространенному сегодня переживанию действительности, познаваемой не как однородная иерархическая структура, а как фрагментарная, многозначная, меняющаяся система систем. «Дважды за всю жизнь — два раза по десять минут. Из таких фрагментов и состоит мир, из крошек горячего сна, из видений <...>», — замечает А. Стасюк [97; 271].

<sup>322</sup> J. Klejnocki, J. Sosnowski. Chwilowe zawieszenie broni. Op. cit. S. 56.

<sup>323</sup> H. Gosk. Fragment i całość. // Nowe Książki. 1999. № 2. S. 21.

<sup>324</sup> А. П. Чудаков. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 5.

<sup>325</sup> J. Jarzębski. Apetyt na Przemianę. Op. cit. S. 142.

<sup>326</sup> R. Praszyński. Larwy aniołów. // Nowy Nurt, 1995, № 23. S. 5.

<sup>327</sup> M. Cichy. // <http://www.com.pl/katalog.nsf>

<sup>328</sup> Цит. по: R. Ostaszewski. Więcej mięsa. // FA-art, 2002, № 1. S. 68.

<sup>329</sup> Ч. Милош. Собачонка у дороги. М., 2002. С. 177–178.

<sup>330</sup> M. Litwinowicz. Wyobrażenia działa. // Twórczość, 1995, № 3.

## *Между автором, повествователем, героем и читателем*

---

**А**втобиографичность и распространенность повествования от первого лица — это черты молодой прозы 1990-х годов, которые сразу бросаются в глаза. В текстах обнаруживается немало скрытых, акцентируемых или мистифицируемых «следов аутентизма»<sup>331</sup>, а автор-повествователь словно бы заявляет: «Это важно уже потому, что случилось со мной».

Бытует, правда, мнение, что это касается в первую очередь прозы женской. «Женщина не способна выйти за пределы сконструированного ею дискурса, установить дистанцию, скрыться, бежать»<sup>332</sup>, — пишет Г. Борковская, автор книги «Чужеземки. Исследование женской прозы». «Тексты, написанные женщинами, в значительной степени являются отражением реального опыта. <...> Собственный опыт женщины-автора практически всегда подсознательно переносится на изображаемый мир, обнажая стоящую за текстом реальность. Поэтому автобиографические сюжеты можно встретить, в первую очередь, в женском дискурсе»<sup>333</sup>, — вторит ей У. Хованец. (И. Филипьяк, впрочем, утверждает, что литература, напротив, «есть выстраивание ширмы»<sup>334</sup>).

Однако на самом деле в 1990-е годы «автобиографическая стихия»<sup>335</sup>, или, шире, увлеченность повествованием от первого лица, охватывает отнюдь не только женскую литературу. В прозе М. Беньчика, Ст. Хвина, П. Хюлле, А. Стасюка, А. Барта, О. Токарчук, И. Филипьяк, М. Гретковской, Я. Бачака, Д. Карпиньского, А. Либеры, К. Варги и других читателей имеет дело с местоимением «я», в форме которого присутствует в тексте повествователь. Как «своеобразную экспансию в прозе 1990-х повествования от первого лица»<sup>336</sup> видит ситуацию после 1989 года У. Гленск.

Естественно, что речь при этом идет не о писателе в тексте, а об «образе автора»<sup>337</sup> или «внутреннем авторе». В тексте, конеч-



но же, появляется не автор как психофизическая единица, но признаки его «присутствия» (М. Черминьская называет это «автобиографическим следом» — «отпечатавшимся в тексте <...> невольном и неизбежном одновременно») или же его «двойник» (метафора двойника передает смысл особого напряжения между автором и его произведением, напряжение, которое указывает на автобиографические сюжеты, интригует претворенным в повествование аутентизмом).

«Автобиографические следы» намечают связь с автором и реальным опытом в реальном времени. Молодая проза пользуется разными способами настраивания читателя на автобиографический путь интерпретации текста. Прежде всего это биографические аналогии между автором и героем-повествователем.

Главная героиня рассказа («Мечта») из сборника И. Филипяк «Небесный зверинец» вернулась из США в родную Польшу, в других рассказах повествовательница, повествуя об Америке, подчеркивает свою национальную принадлежность или, во всяком случае, культурную инакость: «Но я из Польши» [21; 58]. О самой Филипяк известно, что она родилась в Польше, некоторое время жила в Соединенных Штатах, откуда вернулась несколько лет тому назад. Писательница, как и ее героиня, получила гуманитарное образование в Гданьске, причем это время пришлось на военное положение. Упоминания обо всем этом можно найти в текстах писательницы. В тексте также немало «феминистских» сюжетов (независимость, нежелание поддаваться навязываемым ей ролям, проблема женской дружбы и пр.), есть указания на бисексуальные связи — а И. Филипяк имеет репутацию писательницы-феминистки и не скрывает своей бисексуальности.

Топография книги О. Токарчук «Дом дневной, дом ночной» взята из жизни, это Крайнов, в котором писательница живет уже несколько лет, за Р. стоит ее муж Роман. О том, что многие фигуры и события, описанные в «Доме...», реальны, известно из интервью (ср., например, упоминание в «Газете Выборчей» о встреченных Токарчук летом в Крайнове туристах из Германии, которые возвращаются в покинутые после войны места — «Сюда каждый год приезжают автобусы с немцами. Они выходят из автобусов и ходят по лугам. Грустная картина»<sup>338</sup> — и сцену из романа с приезжающими в нижнесилезскую деревушку немцами — «Ранним утром на лугах появлялись немцы. Их седые головы плыли по травяному морю. На солнце весело поблескивали металлические оправы» [107, 89]).

М. Гретковская в «*My zdies' emigranty...*», «Парижском та-ро» использует свой опыт жизни в Париже, в «Страстописании» — пребывания в Швеции, в «Мирозрителе» — реальный опыт своих путешествий в экзотические страны. «Полька» и «Европейка» — романы-дневники. Родной город некоторых ее героинь, как и самой писательницы, — Лодзь. Повествовательница рассказа «Икона» (сборник «Страстописание»), как и Гретковская, работала литературным секретарем Ю. Чапского.

«Стены Хеврона», «Как я стал писателем (опыт интеллектуальной автобиографии)», «Галицийские повести» и «Дукля» А. Стасюка отсылают к известным фактам биографии писателя (бурная молодость, армия, дезертирство и тюремный срок, затем переезд из Варшавы «на край света», в глухую провинцию, стиль жизни и т.д.).

«Короткая история одной шутки», «Ханеман», «Гувернантка», «Золотой пеликан» Ст. Хвина, «Вайзер Давидек», «Рассказы на время переезда», «Первая любовь и другие рассказы» П. Хюлле в той или иной степени связываются с гданьской биографией писателей. «Лида» и «Господь глухим не внемлет» А. Юревича — с фактами жизни автора, как и его герои, репатрированного в детстве из Белоруссии в Польшу. Не скрывает автобиографичности своих героев-алкоголиков Е. Пильх. Ассоциируются в той или иной степени с реальным эмигрантским опытом авторов «Пиршества и голод» З. Рудзкой (жившей некоторое время в Риме), «*Schwedenkräuter*» Зб. Крушиньского (уехавшего в Швецию), «Я, как другие» Д. Карпиньского (как и его герой, родившегося в Тарнове, живущего в Канаде, известного архитектора) и пр.

Порой уже первые фразы настраивают читателя на автобиографический путь интерпретации: повествователь заключает с ним «автобиографическое соглашение», который тот «не в силах отвергнуть»<sup>339</sup>. Зачастую к автобиографическому прочтению текста склоняет читателя паратекст — аннотации, послесловия, детские фотографии авторов (см. главу «Между текстом и метатекстом»).

Помимо (возможного) знания читателем реальной биографии автора и повествования от первого лица, на автобиографичность косвенно указывает подчеркнуто исповедальная интонация. Подобную функцию выполняет и упоминание настоящих имени и профессии автора. В «Мирозрителе» М. Гретковской повествовательница заявляет: «не буду говорить “я”, скажу

«Мануэла Гретковская», на первых страницах в анкете пишет: «профессия — писатель» [36; 26, 7]. В рассказе П. Хюлле из сборника «Первая любовь и другие рассказы» «Улица Полянки» и повести «Мерседес-бенц. Из писем Грабалу» речь идет о писателе Павле («и я услышал: — Так это вы, что ли, писатель?»; «Пан Павел, поворотник включаем даже в пустыне»; «Эй, пан Павел, вы опоздали на пятнадцать минут» [44; 44, 71, 113] и т.д.). Героя «Масалы» М. Цегельского зовут, как и автора, Макс, а повествователя-героя Вальдемара Баволека, как правило, — Вальдемар.

Повторение одних и тех же фактов в нескольких произведениях также косвенно говорит об использовании событий собственной жизни. Таковы, например, детали, касающиеся биографии и характера дедушки Тадеуша и бабушки Марии, а также повторяющееся имя жены повествователя (Ануля) в прозе П. Хюлле и т.д.

В повествовании от первого лица в круг изображаемого мира зачастую включается сам акт рассказывания. Так, повествовательница «Небесного зверинца» И. Филипьяк демонстрирует свою автономность в тексте с помощью метаэлементов, рефлексии над сущностью творчества, ролью писателя, целью и смыслом писательства: «Я думала, что начну писать так, как хочу на самом деле»; «Я хотела бы начать так, как если бы текст <...>»; «Захоти я когда-нибудь написать настоящий дневник <...>»; «Нечего тянуть: если я теперь не начну, то потеряю идею, мысль, сосредоточенность, форму»; «Я бы хотела начать так, чтобы текст был <...>»; «Я никому не обязана объяснять то, что делаю»; «Я ничего не буду объяснять, обещаю» [21; 81, 207].

Особенно это заметно в ностальгическом повествовании, где акт повествования (воспоминания) превращается в отдельный сюжет, а фигура повествователя, как правило, автобиографична и подчеркнута литературна. Он комментирует сюжеты и одновременно выступает в роли участника событий, проникает в мир прошлого и наблюдает его со стороны, рассказывает о произошедшем как свидетель, но в то же время и рефлексиирует над ним. Это обнажено «прустовская традиция», и расчет сделан на ее узнавание. Все проблемы и сюжеты, связанные с памятью, раздваиваются: возвращение в прошлое переходит в рефлексии над механизмом возвращения, любование деталями оборачивается любованием плетением повествования, блаженство воспоминания — блаженством рассказывания.

«В 1990-е годы совершился переход от “повествований о родине” к “повествовательной родине”. Однако <...> это не значит, что текстуальный характер позволяет этим родинам существовать лишь постольку, поскольку продолжается повествование, что они обращаются в прах, как только сюжет заканчивается, что биографии героев исчерпываются, как только подходит к концу фабула. Мы не услышим специфического шелеста, свидетельствующего о том, что бумажные Аркадии рушатся в бумажную пропасть: они сохраняются в нашей памяти в форме повествования. Ибо родина оказывается только этим и именно этим — повествованием, в котором мы структурируем свою идентичность, свои корни, свою связь с пространством и прошлым. И тогда мы обладаем такой идентичностью, какую имеем карту, и такой картой, какую имеем литературу»<sup>340</sup>, — объясняет эту особенность молодой прозы П. Чаплинский.

Как утверждает Д. Винтерсон, «метод, с помощью которого художник переводит свою автобиографию на язык искусства, — это проблема, с которой всегда сталкивается конкретный человек, и решение ее всегда тесно связано с его индивидуальностью. Но когда дело сделано, к “оригиналу” вернуться уже невозможно, обратного пути от законченного текста к необработанному материалу нет»<sup>341</sup>.

Повествователь в ностальгической прозе не просто рассказывает, он осмысляет, с точки зрения языка, сам этот процесс рассказывания и свою роль в нем: «Эта повесть отделилась от меня»; «Когда я пишу, то делаю это на тайном наречии, пользуюсь секретным шифром <...> Мой язык. Я пользуюсь чужим языком, другой системой знаков. Сложной грамматикой, неизвестными значениями, приписанными к словам, непереводаемыми “в лоб” смыслами, что осознаю сразу, как только безрассудно пытаюсь выяснить суть, нечто важное, ключевое. Оно защищается от нахальства, от обнажения» [Филипак, 21; 246, 227].

Автобиографическое письмо, таким образом, — открытие мира с другой точки зрения, создание новой субъективной реальности, возвращение и уход одновременно: «Я развивала собственные, привезенные из дому пространства, оборачивая время к каким-то своим началам, называя с трудом запомнившиеся образы. <...> Так, наверное, сгущается реальность в монастыре, оказывается, что единственный ее источник находится во мне самой, что не существует другого мира, кроме меня самой, что описание его, в сущности, есть описание самого себя, и нет

другого пути, кроме этого банального “познай самого себя”, опиши самого себя, опиши то, чем ты в своих глазах являешься» [Токарчук, 108; 250].

В такого рода текстах трудно отличить повествователя от автора, реальность от вымысла: «Но что они могли знать о нем? Они знали писателя по его самому знаменитому роману, по рассказам <...>? Так кого же они знали? Во всем, что он написал, он оставлял лишь крошки себя, крупинки лака. Присутствовал ли он сам в своих фразах, совершенных, светлых, убедительных?» [108; 147], — размышляет повествователь рассказа О. Токарчук «Субъект». Но одновременно сложно избавиться от напрашивающихся аналогий с реальностью, которые в любом случае обогащают текст еще одним измерением. Это подтверждают и слова самих авторов — О. Токарчук («Фигура, рассказывающая всю эту историю, разумеется, где-то во мне живет, но не знаю, я ли это»<sup>342</sup>) и М. Гретковской («Любое писательство — созидание, и я не могу отделить его от себя самой. Мои герои — это не я, но нельзя утверждать и что они полностью вымышлены, это некая трудноуловимая словесная алхимия»<sup>343</sup>). Как предупреждает повествователь «Концерта Большой Медведицы» Е. Лимона, «это никакая не автобиография, а если и обнаружатся здесь какие-то сюжеты или фигуры, извлеченные из памяти автора, нельзя забывать, что этим археологом памяти и интерпретатором этих ископаемых являюсь я — повествователь» [61; 25].

Однако вне зависимости от степени автобиографичности текста, повествователь правдоподобен в контексте собственных высказываний, а литературный текст словно бы «прирастает» к тексту реального бытия: «меня радуют мелкие признаки прозрачности, того, что я упорно называю совпадением с текстом жизни» [Филипьяк, 21; 131].

Автобиографические тексты молодой прозы необязательно полностью идентичны реальности, они сосуществуют в особом, ощущаемом читателем, автобиографическом пространстве, дополняя друг друга. По мысли повествовательницы «Небесного зверинца», литературный текст лишь освещает интимную правду отдельного бытия, охватывая «темные места» — внеязыковая реальность проявляется в тексте под разными масками, «под другим именем» [21; 104].

Любое «я» в тексте оказывается субъектом и объектом одновременно, будучи и повествователем, и героем (ср. слова

Б. Ромберга об обязательном распаде повествователя-героя на две роли — повествующего и объекта повествования — в «я»-повествовании). Проза 1990-х опробует разные модели дистанции. «Я» разделяется на наблюдателя и объект наблюдения, «я» из прошлого становится чужим для «я» сегодняшнего. В предисловии к сборнику своих коротких эссе «Бумажный самолетик» А. Стасюк выражает сомнение, «имело ли все это место». «Чем я старше, — говорит он, — тем больше в этом сомневаюсь. В минувшем. Встаю каждое утро и твержу себе: это была твоя жизнь, все эти события, что остались в прошлом. Я всматриваюсь в них, а они уходят все дальше, становятся все менее отчетливыми и все более чужими. В этом и заключается автобиография. В родной нам чуждости»<sup>344</sup>. Повествователь Е. Лимона утверждает, что «автобиографии вскоре после написания становятся ложью даже для своих создателей» [61; 12], а героиня О. Токарчук — что «когда пишешь о самом себе, создаешь кого-то другого. Невозможно быть одновременно наблюдателем и наблюдаемым, познающим и познаваемым. Наверное, поэтому в любых воспоминаниях есть какая-то фальшь, а в каждой автобиографии — искусственность» [108; 49]).

Чтобы писать о том, каким ты был в прошлом, необходима дистанция, создание «критической разницы»<sup>345</sup> между «я»-пишущим и «я»-вписанным в текст. Отсюда — рефлексия повествовательницы «Небесного зверинца», обнаруживающей в своих заметках лишь настоящее: «Его [этого текста] начало — это записки, сделанные еще в Польше <...> и в Уильямсбурге, районе Бруклина, где я поселилась вскоре после приезда <...> В этом тексте нет ни “вчера”, ни “завтра”, за “сегодня” следует очередное “сегодня”. <...> Спустя несколько лет я могла бы дописать еще один голос, еще один уровень видения и он снова относился бы к “сегодня”» [21, 108–109]

Написание автобиографического (или псевдоавтобиографического) текста — это воссоздание<sup>346</sup>, то есть преобразование действительности, создание нового целого. Повесть автобиографического «я» — собирание «осколков мира»: «Текст этот немного как руины, открывающие, слой за слоем, отшлифованные камни и воздушные камеры, в глубине которых сохранились фрагменты фресок» [Филипак, 21; 245, 108].

Цель повествователей «Вайзера Давидека», «Рассказов на время переезда», «Первой любви и других рассказов», «Мерседеса-бенц. Из писем Грабалу» П. Хюлле, «Короткой истории

одной шутки», «Ханемана», «Гувернантки» Ст. Хвина, «Небесного зверинца» И. Филипак и др. — отрефлексировать повествовательные способы обретения прошлого. Без повествования прошлое осталось бы «лишь пожелтевшей фотографией, прядкой волос, тактом запечатленной памятью мелодии, растворившегося в воздухе запаха лесных трав» [Хюлле, 42; 229], но повествование превращает его в фабулу, не столько реконструируя реальные события, сколько намечая их версии. Смысл, конфигурация элементов головоломки никогда не окончательны, каждое новое повествование, каждая новая версия высвечивает новый смысл. В процессе познания-повествования истина не столько познается, сколько создается. «Писание — это <...> упорное стремление к правде. Признание правды. Фиктивной правды. Написанное мною уже становится правдой. Я не помню никакой другой. То, что я напишу, становится подсознательной матрицей, повторяющейся в жизни непостижимым узором вплоть до следующего текста. Каждая очередная повесть вытекает из этих умножающихся, литературных подсознаний. За пределами этого текста меня уже нет» [Филипак, 21; 206].

Повествование самоценно, поскольку оказывается моделью мировосприятия, миропознания: «я исписываю страницу за страницей в надежде, что наконец пойму то, чего понять не могу, что наконец увижу то, чего раньше не замечал. Что отделию порядок от хаоса или в хаосе проявится какой-то иной, совершенно незнакомый лад. Да, именно об этом речь. Поэтому тут столько запутанных нитей. И поэтому еще я не заменяю уже написанного слова никаким другим, даже если оно лучше звучит». Повествование есть познание: «Позднее я начал писать, поскольку не было иного способа, который помог бы все прояснить» [41; 111, 161], — говорит повествователь «Вайзера Давида» П. Хюлле. «Чтобы узнать еще что-то <...>»<sup>347</sup>, — так объясняет А. Болецкая мотивы создания псевдопереписки Ф. Кафки — романа «Любимый Франц». Тайна — судьбы человека или пространства, а в сущности, бытия в целом — необязательно должна быть разгадана, для достижения гармонии жизни достаточно осознать ее и принять, а здесь поиск адекватного слова оказывается незаменимым средством.

Автобиографическое повествование имеет «терапевтический» эффект, который осознается повествователем: «текст жизни, источник покоя, который я порой обретаю, покрывая его собственными письменами»; «круг слов, рождения текста»

может быть «убежищем»; «Это писание — моя тайна, это, наконец, моя молитва, единственный судья, который позволяет мне переступить через себя» [Филипьяк, 21; 200, 227] (см. подробнее главу «Между детством и зрелостью. Феномен инициации»).

Открытие неповторимости отдельного человеческого существования совершается во время записи пережитого. Повествователь пишет не только затем, чтобы запечатлеть воспоминания, это более глубокая экзистенциальная потребность.

Можно выделить несколько типов повествователя от первого лица в молодой прозе — всегда это личности, чем-то выделяющиеся из окружения. Это прежде всего художник в широком смысле, интеллектуал, человек с особым мировосприятием, который часто трактует свою жизнь как материал, реальность — как театральную сцену, себя самого — как создателя постоянного хэппенинга. «Мадам» А. Либеры и «Тадек» Ю. Зелёнки — написанные от первого лица «портреты художника в юности». Герои-романтики, постоянно предающиеся рефлексированию, ставят себя на голову выше сверстников, образованы в самых разных областях, обладают самыми различными способностями, это прежде всего будущие писатели, воспринимающие окружающий мир не непосредственно, а в первую очередь «через искусство», оказывающееся для них самой реальной реальностью. Повествование ведется с дистанции уже повзрослевшего и прошедшего к тем или иным значимым для дальнейшей жизни решениям повествователя, и эта дистанция ненавязчиво маркируется. При этом герои одновременно оказываются и авторами своего повествования (пишут автобиографический роман, который читатель и держит в руках), и героями чужого (см. подробнее в главе «Между детством и зрелостью. Феномен инициации»). Повествователями «Небесного зверинца» И. Филипьяк, «Мерседеса-бенц. Из писем Грабалу» П. Хюлле, «Мирозрителя» М. Гретковской, «Дукли» А. Стасюка, «Дома дневного, дома ночного», рассказов «Шотландский месяц» и «Субъект» О. Токарчук из сборника «Игра на разных барабанах», «Терминала» М. Беньчика и др. — литераторы. Отсюда изобилие в этих текстах лирических отступлений, обширных метатекстуальных пассажей, блестящая метафорика и пр. В «Списке блудниц» Е. Пильха выступает повествователь-интеллектуал, постоянно иронизирующий, отвлекающийся, пересыпающий речь аллюзиями и т.д.

В качестве повествователя может быть избран человек, отличающийся от окружения системой ценностей, социальным



положением — например, преступник («Стены Хеврона» А. Стасюка, «Преступник» Я. Глембского), бездомный («Слезы» Г. Струмыка). «Польско-русская война под красно-белыми знаменами» Д. Масловской написана от лица «качка», что оказалось для польской прозы последних лет новым и уже поэтому вызвало вокруг книги настоящий ажиотаж.

Это может быть и иностранец — как в «Schwedenkräuter» Зб. Крушиньского или «Заливных лугах» П. Семёна. Или — человек, переживший некий уникальный опыт — как герой рассказа О. Токарчук «Остров» из «Игры на разных барабанах», оказавшийся на необитаемом острове, куда затем прибило лодку с мертвой женщиной и едва живым младенцем, чудом затем им выкормленным.

Это если и не психически нездоровый человек (как в «Кукольной клинике» М. Холендер и «Терапии» Я. Глембского), то, по крайней мере, чужак, как в рассказах Зб. Крушиньского из сборника «На суше и на море». Фигуры повествователей Крушиньского в этой книге настолько нетривиальны, что почти неправдоподобны. С ними, как пишет К. Униловский, «невозможно себя идентифицировать — напрасно читатель станет выискивать здесь общность судьбы или хотя бы опыта. Напротив, герои необыкновенны и исключительно литературны»<sup>348</sup>. Это человек, по собственному почину и для собственного «удовольствия» целыми днями следящий за правильностью парковки автомобилей, или бывший цензор, страстно защищающий смысл своей работы, или вдова партийного функционера, не менее страстно заверяющая в доброте покойного мужа-аппаратчика, замешанного, в частности, в убийство ксендза Попелушки, и т.д. В любом случае, это чужаки, «выброшенные из реальности»<sup>349</sup>, которыми владеет страсть наблюдения, слежения, контролирования, ведения безумного учета.

Наконец, это повествователь-ребенок, как в «Иди, люби» Т. Трызны и «Пейзаже с ребенком» Р. Грена, или подросток, как в «Девочке Никто». В «Девочке Никто» это повествование в настоящем времени, попытка создать иллюзию процесса рассказывания, передать ментальность, детскую психику со всеми их языковыми особенностями. Особый случай здесь — взрослый повествователь, рассказывающий о своем детстве, — в таком тексте процесс воспоминания оказывается идентичным моменту писания, а запись сама является переживанием новым и неповторимым, для которого внеязыковая действительность —

лишь предлог. В связи с «Пейзажем с ребенком» Р. Грена, повествователь которого «выдает» свои воспоминания о детстве за истину, уместно привести цитату из «Концерта Большой Медведицы» Е. Лимона, чей повествователь размышляет над возможностями такого рода рассказа: «<...> может быть лишь стилизованным повествованием ребенка, таким, во всяком случае, каким его представляют себе взрослые, но это никогда не будет настоящей детской речью, потому что я уже сам не знаю, что на самом деле думал в детстве» [61; 18]. П. Хюлле, Ст. Хвин, А. Юревич, как уже говорилось в главе «Между детством и зрелостью. Проза инициации», подчеркивают временную дистанцию, отделяющую взрослого повествователя от рассказываемой им истории себя-маленького.

В современной прозе конкретная личность повествователя выходит за пределы роли, отведенной ему коммуникационной ситуацией, преодолевает ее одновременно в двух направлениях: внутрь изображенного мира и за рамки реальности, замкнутой в произведении, — к фигуре реального автора. Это дает автору многочисленные возможности, открывающиеся благодаря повествованию от первого лица.

«Галицийские повести» А. Стасюка объединяет в первую очередь повествователь, хотя он по сути не изображен. Однако именно его глазами читатель видит действительность развалившегося госхоза, ему жалуется Юзек-тракторист, что «пепики плюнули на его трактор», ему кузнец Крук без конца рассказывает о своем путешествии в Силезию и т.д. Повествователь здесь, как и в «Дукле», — человек «не отсюда», хотя и способный и склонный к эмпатии, однако постоянно выстраивающий некоторую дистанцию — с помощью метафор («Время округло <...>»), аллюзий («После третьей рюмки в тело Юзека вступил дух Рэймонда Рассела и принялся вещать его устами некий латаный-перелатанный "Locus Solus" <...>»; только изысканные звуковые и смысловые ассоциации этот дух заменил неким логопедическим ключом, с помощью которого несколько сот слов, ибо примерно столько составляет словарь Юзека, легко складываются в плавные пассажи, с помощью которых можно описать сущность бытия» [90; 10, 7–8]), явно не крестьянской образованности. Это яркий пример того, как повествование от первого лица одновременно выстраивает два создаваемых различными средствами образа — событий и самого себя, на обоих лежит печать его личности, его мировосприятия. Образ событий конст-

руируется сознательно, собственный же образ создается мимоходом и вытекает не столько из фактов, сколько из способа повествования о них. Таким образом, внутренний портрет человека выстраивается через его видение действительности, а повествующий герой словно перерастает прочих — он не только о них рассказывает, но и видит их, воспринимает, интерпретирует и деформирует. После введения в повествование события, сплетающего воедино мотивы и объединяющего персонажей (сюжет с духом замерзшего в поле убийцы, который предлагает помочь следствию за мессу по его душе), дистанция повествователя по отношению к изображаемому миру уменьшается — он словно бы впитывается в эту действительность, идентифицируя себя с ней.

Единый повествователь на протяжении семи рассказов сборника П. Хюлле «Первая любовь и другие рассказы» играет разные роли — это или комментатор своей молодости («Первая любовь», «Gute Luisa», «Счастливые дни», «Под дубами»), или лицо, пересказывающее услышанную от кого-то историю («Мимезис», «Серебрянный дождь»). Единый, не скрывающий этого и вымышленности всей истории повествователь А. Убертовского («Наброски к батальному полотну») выступает в нескольких воплощениях — трех персонажей, рассказчика и автора записок, собирающего спустя много лет информацию о приключениях трех главных героев.

Вообще автобиографическая позиция повествователя может оказаться полем для мистификаций и игр, системой зеркал, отражающих уровни сознания и личности авторского «я». Автор, охотно обозначавший свое присутствие в тексте, заключает с читателем «автобиографическое соглашение», а затем меняет правила игры, искушает читателя игру литературной «откровенностью», демонстрирует свое присутствие в тексте. Декларируя стремление «говорить правду», он выстраивает художественный вымысел. Герой рассказывающий может маскировать свою личность, деформировать ее, делать элементом игры читателя.

В рамках одного текста может использоваться повествование от первого и третьего лица попеременно (этот прием ранее разрабатывался в прозе В. Гомбровича, Т. Конвицкого, А. Кузьневича, Я. Андермана и др.). Так происходит в рассказе И. Филипак «Пирамида» из сборника «Смерть и спираль», в «Списке блудниц» Е. Пильха, где изменчивость повествовательной техники оказывается важным элементом игры смыслов. «Я» и «он» («она») становятся актерами «театра речи»<sup>350</sup>:

«Поднявшись на первую пирамиду, я обнаружила, что страдаю боязнью высоты и не в состоянии спуститься вниз. Вид с горы был великолепный. <...> Она сидела так на камнях, пока не начали подъезжать автобусы, из них высыпались шумные муравьишки и кто-то проводил ее вниз» [Филипак, 21; 51]; «Густав поднимался по каменным ступеням института <...> Я поднимался по ступеням <...>»; «Они вели жизнь потрясающе симметричную. Да. Я, Густав, и моя жена Эмилька, вели жизнь чрезмерно симметричную» [Пильх, 68; 24, 66].

Такой прием подчеркивает двойственность и одновременно единство природы повествования от первого лица, взаимодействие процесса переживания, рефлексии и рассказывания. Кроме того, в случае «Списка блудниц» Пильха введение двойной перспективы акцентирует, несмотря на преобладание повествования от первого лица и исповедальной интонации, литературность самого героя — Густав существует лишь в рассказе о себе, он сконструирован из литературных аллюзий и автоиронии, связан с миром с помощью схем, цитат и их парафразов.

В рассказе И. Филипак «Обними меня» («Смерть и спираль») используется также повествование в женском и мужском роде, что отражает ощущение повествователем своей бесполости: «Если бы я захотел теперь <...> И я поняла, что выиграла» [19; 72–73].

Повествователь «Как я стал писателем» А. Стасюка выступает от лица «нас»: «Я пишу во множественном числе, потому что не люблю исповедоваться». Он словно «прячется» за этой общностью «последнего счастливого поколения» [93; 11, 105], подсказывая на самом деле путь интерпретации текста как раз как исповеди, пусть и коллективной. Подобное прочтение «программирует» и Ц. К. Кендер в «Антологии постнатального творчества», имеющей подзаголовок «Роман поколения» и состоящей из множества фрагментов, авторство которых приписывается различным повествователям. В «Концерте Большой Медведицы» Е. Лимона также возникает повествование от лица «мы» — на этот раз автора и повествователя: «мы, то есть мой автор и я», «истории моей, простите, нашей улицы»; «согласно тому, что мы уже сказали» и т.д. Повествователь (которого «вынужден нанять автор») постоянно при этом подчеркивает, что голоса их звучат не в унисон, но лишь дополняют друг друга: «мы <...> займемся археологией пространства. Вроде бы вместе, но все же каждый немного по-своему, то есть не unisono,

а именно дуэтом, принципиально *impromptu*, хотя и в одной, разумеется, тональности и мелодике, учитывая законы гармонии»; «В этом наше с автором различие: он ступает по земле и связан с материей и временем, я же, словно Ариэль — дух, способный свободно перемещаться во времени и пространстве, и освободись я от своего автора, стал бы существом поистине совершенным». В этой книге используется поэтому и прием чередования повествования от первого («автора») и третьего («повествователя») лица: «Это первое его воспоминание не только о нашей улице, но и о самом раннем детстве. До него нет ничего. С этого воспоминания начинается мое “я”, “я” как память, как индивидуальная история. Обратим однако внимание на тот факт, что это запись, спустя годы сделанная повествователем, который пытается вжиться в психику ребенка <...>» [61; 19–23] (заметим здесь, что Е. Пильх в финале «Песен пьющих» размышляет подобным образом об отношениях автора, повествователя и героя: «я, рассказчик Ежик, не только обретаю утраченное время своего героя Алкаша <...> Между мной и моим героями разница порой очень невелика. <...> Между мной и мной тоже различия ерундовые, возможно даже, все ровно наоборот <...> они легко подменяют друг друга» [72; 176]).

Используется и прием повествования, имеющего конкретного адресата, что словно бы исключает из этого разговора читателя, который оказывается пришельцем извне, непрошенным свидетелем интимного диалога: «<...> я хотела бы начать так, словно текст — это беседа, ведущаяся полупшепотом при свете ночника <...>». Так, в нескольких рассказах «Небесного зверинца» И. Филипяк («Першинг», «Питбуль», «Корни») это обращение повествовательницы к возлюбленному — американцу, человеку с другой ментальностью, другим языком: «Ты не знаешь ни слова на том языке, которым там пользуются, ни слова на языке, которым я говорю теперь с тобой». Повествовательница словно пересказывает воображаемые или реальные разговоры, реакции: «Ты смеешься <...> Не скажу тебе, что <...> Тогда я тебе скажу <...> Я рассказываю тебе, что <...> Я говорю тебе, что <...> В конце концов, ты говоришь, что <...>; «Ты отвечаешь, что я не права <...> ты рассказываешь мне <...> Ты смеешься, что <...> Я говорю, что <...> Я говорю тебе, что <...> Ты говоришь, что я <...> Ты пытаешься мне напомнить, что <...>» [21; 81, 113, 122–123, 130–131].

Обращение к сокамернику в «Повести одной ночи» из «Стен Хеврона» А. Стасюка создает у читателя иллюзию реальности

монолог, эффект «подслушанности». Повествователь — обитатель тюремной камеры с большим стажем, адресующий свой поучительный монолог неопытному «малолетке»: «Ты привыкнешь. Это быстро приходит и безболезненно. Только не считай, не зачеркивай эти идиотские, эти гребаные дни в календарике <...> Знаешь, как это бывает <...>»; «Понимаешь? Да как ты можешь понимать, если еще не выходил на свободу. Но ты поймешь. У тебя много времени. Слышишь? Звонок <...>» [88; 39, 172].

У А. Юревича в «Лиде» и у П. Хюлле в «Вайзере Давидеке» это элементы разговора с умершими близкими — в первом случае, отцом, во втором — с погибшим другом детства. В обоих случаях это тот, кто единственный способен, по ощущению повествователя, выслушать и даже помочь: «пытаюсь вернуться вместе с тобой в те сентябрьские дни. Пытаюсь вернуться вместе с тобой в те места»; «письмо на тот свет, чтобы ты просмотрел еще раз и поправил» [Юревич, 46; 14]; «Эту тему бесполезно было обсуждать с Шимеком или с Элькой, оставался только Петр <...> я сажусь на каменную плиту и разговариваю с Петром, иногда мы даже ссоримся из-за мелочей, словно все еще ходим в ту самую школу <...> Петр спросил у меня сразу: <...> И я ответил ему, что <...>» [Хюлле, 41; 159].

«Адресатом» истории, рассказанной повествователем повести «Мерседес-бенц. Из писем Грабалу» П. Хюлле и включающей в себя массу других историй, оказывается, как и следует из названия, великий чешский писатель, искренним и благодарным поклонником которого является рассказчик, к тому же ощущающий родство с Грабалом как центральноевропейским жителем и литератором («Ну прямо, как у Грабала <...> — Да, занятная параллель»). Повествователь Хюлле начинает и заканчивает повесть фразой, написанной по-чешски и повторенной по-польски: «Milý pane Bohušku, a tak zase život udělal mimořádnou smůlku — Дорогой пан Богумил, вот и вновь жизнь описала удивительный круг» и «я ощутил, как время вновь описывает удивительный круг, и попытался перевести это на чешский, чтобы первая фраза письма, которое я как раз в тот момент и решил написать, была вам ближе, и <...> эта первая фраза сложилась сама собой, и вам она уже известна: Milý pane Bohušku, a tak zase život udělal mimořádnou smůlku, — писал я в полной тишине, никуда не торопясь». Обращения к Грабалу пронизывают весь текст повести: «Так вот, дорогой пан Богумил <...> но, увы, пан Богумил, ничего этого я не сказал <...> ах, как жаль, дорогой пан Богумил,

что вам не довелось увидеть всего этого <...>, это, пан Богумил, и в самом деле было нечто фантастическое, <...> Вы себе и не представляете, дорогой пан Богумил, что это такое <...> Дорогой пан Богумил, вам лучше других ведомо, что такое настоящее счастье <...>» [44; 122, 7, 137, 10–24] и т.д.

Это обращение к себе-маленькому, как в «Лиде» А. Юревича. Вместе с упомянутым выше приемом это дает ощущение течения времени, многолинейности судьбы, неиспользованных возможностей. Взрослый повествователь выступает и как человек, знающий не больше, чем ребенок («Не знаю, малыш, от чего тебя не уберегли, а от чего уберегли, понимаешь? Не знаю, мы никогда об этом не узнаем, ни ты, ни я»), и как «прорицатель», на самом деле уже прошедший те ступени инициации, которые ему-пятилетнему еще только предстоит преодолеть: «ждет тебя темный вагон в этом поезде <...> а потом поедешь учиться в университете в город на берегу большой воды <...>» [46; 40].

Наконец, у М. Беньчика в «Терминале» это разговор с читателем, которого повествователь делает реальным партнером по диалогу, более того, чуть ли не превращает в одного из персонажей текста. Здесь, как и у Филипак, Стасюка, Юревича, не создается иллюзия того, что текст был сначала произнесен устно, а затем уже записан — это именно непосредственный монолог и диалог, что настраивает читателя на особо эмоциональное прочтение повести. Повествователь обещает («Я вам кое-что расскажу»), просит («Останьтесь еще со мной», «Но не судите меня, прошу вас, сегодня»), советует («Дам вам добрый совет: не пишите завещание за бокалом розового вина»), провоцирует («я уже сейчас даю вам время поразмыслить, шанс разгадать ход событий и сэкономить часок на чтении <...>»), предлагает («Я хотел бы вам кое-что рассказать <...>»; «можете уже начать считать»; «Я отвечу на эти вопросы, а вы оцените ответы баллами от 0 до 10»), «физически» ведет за собой («вернемся на нижний уровень библиотеки») и даже настойчиво «программирует» поведение («мы должны простить друг друга, вы мне — это недостаточное внимание, а я вам — ваше стремление к точности»; «А завтра, потому что теперь мне хотелось бы, чтобы вы спокойно отправились спать, уже поздно <...>»; «На следующий день — вы все же прочитайте это сегодня — я отправился <...>»; «Но не судите меня, прошу вас, сегодня. Наберите воды в рот. Почистите зубы и тоже передохните; рядом, где-нибудь поблизости»), угощает («Пусть сахар растает полностью. А может, и вам

полагалась бы более основательная, чем чаек, закуска, например яичко, только не по-венски <...>»), предполагает реакцию («Дорогой читатель, <...> ты теперь наверняка удивляешься моему удивлению»; «вероятно, вы уже сейчас верите мне на слово»; «Вы наверняка знаете»; «если вы потрясены, выпейте рюмочку, не забыв о тосте во славу этих протянутых рук <...> отправьтесь с прекрасной парой на эту первую прогулку от ратуши вдоль реки и обратно к ратуше <...> Если бы вы шли за нами <...> Если бы вы бодро шагали впереди, то могли бы <...> В любом случае вы были бы разочарованы нашим долгим разговором»), спрашивает («Говорил ли я уже, что <...>» [5; 5, 7, 10, 135, 54, 126, 87, 163, 86, 88, 11, 70, 44, 62, 174]) и т.д.

Повествователь, осознающий нереальность поставленной задачи («как передать этот танец рук, этот жест»; «кто сумел бы описать хотя бы то, как прелестно она ест йогурт» [5; 58–59, 127]), снимает дистанцию, разделяющую его и читателя, привлекает того в качестве союзника, не давая таким образом выступить в роли арбитра: сразу продемонстрировав тщетность своих усилий, он не позволяет позже осудить себя за неминуемую неудачу.

Постоянно обращается к читателю и К. Варга: «Привет, дорогие, я снова с вами» [119; 5]; «Ладно, можете мне не верить» [116; 33] и т.д.

Описанные приемы — это солилоквиум<sup>351</sup>, сценический монолог «на публику». Чтобы добраться до присутствующего в тексте авторского «я», читатель должен «снимать» с повествователя все новые маски. Это и разговор с самим собой, с какой-то версией себя, со своим alter ego, эффект расщепления авторского «я» на нескольких «себя».

В рассказе И. Филипяк «Музей» («Небесный зверинец»), также начинающегося с повествования от первого лица, «я» разделяется на четыре голоса — молодых людей, объединенных не только эмигрантской судьбой, но и творчеством, чувством одиночества в равнодушной толпе зрителей, сознанием искусственности самой идеи музея: «группа недавно принятых на работу служащих, мы оказались “между”, и там остались, между: небом и землей, светом и мраком, прозрачной голубизной балерин на полотнах и землистой серостью канализационной трубы по другую сторону стены» [21; 22]. На самом деле, это очередные роли «я», повествователя.

Многоголосное повествование используется и в «Парижском таро» М. Гретковской. Сперва героиня-повествовательница —



это польская иммигрантка, живущая в Париже, вспоминающая Лодзь (кстати, родной город Гретковской). Вскоре, встретив в кафе некую Шарлотту, она «передает» ей роль рассказчицы, а заодно и часть биографии и черт характера. Таким образом, перед читателем обнажается литературность, условность фигуры повествователя (и описываемых событий). На протяжении книги повествование еще неоднократно передается из рук в руки.

Наконец следует сказать об эпистолярной форме повествования, достаточно распространенной в молодой польской прозе после 1989 года.

Целиком выдержаны в этом жанре «Любимый Франц» А. Болецкой. Круг корреспондентов-мужчин здесь постоянен, в то время как корреспондентки-женщины сменяют друг друга, и на первом плане всегда оказывается лишь одна из них. Герои обмениваются письмами с Францем и между собой, один из второстепенных персонажей в конце книги вдруг предстает самым значимым, с точки зрения полноты биографического повествования — досказывая то, чего не могли знать другие герои, чего они написать не успели или не захотели, и исследуя и описывая военную судьбу уже покойных персонажей, в значительной части оказавшихся жертвами Холокоста. Письма Вольфа С. Макссу составляют эпилог романа, эпохи и мира Кафки. Другими словами, он становится повествователем, заменяя поредевшую группу корреспондентов.

К эпистолярной форме относится и «Пансион Баратария» К. Липки (параллельное повествование — чередующиеся письма третьему лицу матери и сына, каждый из которых имеет собственную точку зрения на происходящие с ними одни и те же события), и рассказ О. Токарчук «Остров» из сборника «Игра на разных барабанах» (представляющий собой «письмо писательнице»). Элементы эпистолярного повествования используются в «Лиде» А. Юревича (включенные в повесть белорусские письма оставшейся в Лиде бабушки) и «Яйцеде» Р. Прашиньского (где чередуются нежные и растерянные письма жуткого яйцеда-инопланетянина своей «мамочке» — и описания от третьего лица его злодеяний на Земле). Немало писем в «Творках» М. Беньчика [6; 7, 25, 75, 121, 126, 136, 159].

«Таинственная штука — письмо» [6; 50], — замечает главный герой «Творок». И в самом деле, это тоже жанр «на грани», «между». В прозе он дает возможность на одном эмоциональном стержне дать элементы разных форм.

Наконец, полностью посвящен процессу повествования роман М. Тулли «Наклонения». Несмотря на наличие двух взаимосвязанных историй, внимание читателя сосредоточено не на них: роль главного героя играет обобщенная фигура повествователя как такового. «Это эфемерное существо, воплощение литературной традиции, видимость и фантом, приобретает человеческие черты, пытается справиться с задачей, возложенной на него недоступным богом повествования — автором»<sup>352</sup>. В центре книги — бунт повествователя против автора. Повествователь не в силах избавиться от ненавистной фабулы, которая одновременно является гарантией его существования: «повествователь, фигура скорее подчиненная»; «повествователь понимает, что деваться ему некуда»; жизнь повествователя «не предполагает возможности выбора»; смысл его существования — «история, извлеченная скучающим фокусником из цилиндра»; «повествователь хотел бы верить, что тот, кто его породил, знает больше, объемлет целое и предвидит финал. Но он не появляется <...> ни на этой, ни на следующих страницах, оставляет без ответа письма и факсы»; «повествователь знает, что ему не на кого оглядываться, он один в ответе за все. Приходится покорно ставить точку и как ни в чем не бывало переходить к следующей фразе»; «в этой истории четыре героя — по крайней мере, один лишний. <...> Чем меньше героев, тем проще задача повествователя»; «Если бы повествователь <...> имел выбор, он бы предпочел вообще ни о чем не рассказывать»; «Еще мгновение тому назад повествователь рассчитывал на то, что история вскоре угаснет сама собой, словно лампочка, отрезанная от источника тока»; «Однако дверь уже захлопнулась, и повествователь не может выбраться»; «Раздраженный хаосом фабулы, он не задавался вопросом, какое будущее его ждет, когда исчерпаются все сюжеты. Когда круг замкнется. Когда умолкнет последняя из фраз <...>» [113; 5, 6, 15, 40, 48, 81, 147].

Современная проза подчеркивает внутренние противоречия фигуры человека повествующего, автобиографизм же становится категорией наджанровой — перед лицом «уничтожения жанров»<sup>353</sup> он оказывается одним из путей прочтения литературного произведения, постоянно подвергающегося деконструкции.

<sup>351</sup> U. Chowaniec. Tekst powieściowy jako zapis autentycznego przeżycia i czasu w utworach Izabeli Filipiak, Manueli Gretkowskiej oraz Olgi Tokarczuk. // Literatura polska. 1990–2000. Op. cit. S. 356.

- <sup>332</sup> G. Borkowska. *Cudzoziemki. Studia o prozie kobiecej*. Warszawa, 1996. S. 13.
- <sup>333</sup> U. Chowaniec. Tekst powieściowy jako zapis autentycznego przeżycia i czasu w utworach Izabeli Filipiak, Manueli Gretkowskiej oraz Olgi Tokarczuk. Op. cit. S. 353.
- <sup>334</sup> P. Czapliński, P. Śliwiński. Kontrapunkt. Op. cit. S. 231.
- <sup>335</sup> M. Czerwińska. Autobiografia i powieść czyli pisarz i jego postacie. Gdańsk, 1987. S. 76.
- <sup>336</sup> U. Glensk. Proza wyzwolonej generacji. Op. cit. S. 57.
- <sup>337</sup> J. Sławiński. O dziesięcyszych normach czytania (znawców). // *Teksty*, 1974. № 3. S. 29–30.
- <sup>338</sup> *Gazeta Wyborcza*, 1999, 2–3 października. S. 27.
- <sup>339</sup> S. Jaworski. O pożytkach własnych płynących z pisania. Ostrożnie z literaturą! (przykłady, wykłady oraz inne rady). // *Z dziejów form w literaturze polskiej*. t. LXXX. Warszawa, 2000. S. 238.
- <sup>340</sup> P. Czapliński. Wzniosłe tęsknoty. Op. cit. S. 128.
- <sup>341</sup> J. Winterson. Semiotyka płci. // *Literatura na Świecie*, 1996, № 4. S. 290.
- <sup>342</sup> *Gazeta Wyborcza*, 1999, 2–3 października. S. 28.
- <sup>343</sup> Цит. по: U. Chowaniec. Tekst powieściowy jako zapis autentycznego przeżycia i czasu w utworach Izabeli Filipiak, Manueli Gretkowskiej oraz Olgi Tokarczuk. Op. cit. S. 369.
- <sup>344</sup> A. Stasiuk. Tekturowy samolot. Op. cit. S. 5.
- <sup>345</sup> B. Johnson. Różnica krytyczna // *Pamiętnik Literacki*. 1986, z. 2.
- <sup>346</sup> P. de Man. Autobiografia jako od-twarzanie. // *Pamiętnik Literacki*. 1986, z. 2.
- <sup>347</sup> Rozmowa z Anną Bolecką. *Romans z Kafką*. // *St. Beres*. Op. cit. S. 310.
- <sup>348</sup> K. Unilowski. Koloniści i koczownicy. Op. cit. S. 113.
- <sup>349</sup> Ibid.
- <sup>350</sup> Термин А. Окопёнь-Славиньской. См.: А. Окопёнь-Славиньская. Jak formy osobowe grają w teatrze mowy? // *Teksty*, 1977, № 5–6, а также: J. Jarzębski. Co się zdarzyło w «teatrze mowy»? // *J. Jarzębski. Powieść jako autokreacja*. Kraków, 1984.
- <sup>351</sup> См. R. Humphrey. Strumień świadomości — techniki. // *Pamiętnik Literacki*, 1970, z. 4.
- <sup>352</sup> J. Gondowicz. Lust zu fabulieren. // *Nowe Książki*. 2003, № 6. S. 59.
- <sup>353</sup> S. Balbus. Zagłada gatunków. // *Genologia dzisiaj*. Warszawa, 2002. S. 151.

## Между текстом и метатекстом

---

Как было показано, и сюжетное, и несюжетное направления польской прозы после 1989 года, каждое по-своему, демонстрируют «литературность» текста и в той или иной мере являются «авторerefлексивными», или «метафигиональными». т.е., если воспользоваться определением П. Во, они «систематически акцентируют свой статус артефакта, заново поднимают проблему соотношения вымысла и реальности»<sup>354</sup> и места искусства в последней. (Наиболее же радикальным положением новейших теорий метафигиональной и «парадоксалистской» литературы, является мысль о том, что сама действительность, в которой мы существуем, и уж во всяком случае, формы нашего восприятия этой действительности и упорядочения жизненного опыта являются «фигиональными» — они сродни процессам повествования и чтения, полностью от них зависимы. «Уже одно это позволяет литературе претендовать на высшее положение в нашем мире», — утверждает М. Амузин<sup>355</sup>.) «Вводя в текст критический анализ его же собственной конструкции, — продолжает свою мысль П. Во, — метафигиция осмысляет не только основы прозы вымысла, но и вымышленность внетекстового мира»<sup>356</sup>. Внимание смещается с изображенной реальности на сам процесс ее художественного претворения, то есть процесс мимезиса, являющегося частью нашего мира, элементом реальности, если понимать под ней жизнь, в которой мысль занимает такое же место, как быт и выживание. Акцент переносится с результата на процесс.

Эта литература имеет в XX века богатые традиции. Однако именно в последние десятилетия эта установка текста на обнажение своей литературности оказалась в центре писательского, критического и читательского интереса.

Исследователи объясняют это явление несколькими причинами. Прежде всего — это в очередной раз возникшая идея исчерпанности литературного «инструментария» и прогнозы скорой смерти романной формы. С этой точки зрения, метафигициональность оказывается своего рода «последним шансом» —

использованием все же относительно наименее разработанной тематической «жилы».

Другая причина — новое осмысление соотношения языка и внеязыковой действительности, в которой все большее значение придается знаку и все шире распространяется идея того, что весь человеческий опыт мировосприятия не просто опосредован, но — *обусловлен* языком.

Идея «воспроизведения» реальности средствами литературы — уподобления ей и продолжения ее — сменяется идеей эстетико-смысловой автономии текста, который соотнесен с внеязыковой действительностью на равных. Творческая активность автора признается законным и достойным предметом изображения.

Насыщение текста метаэлементами меняет роли участников литературной коммуникации. Функции автора, читателя и критика при этом частично сливаются, поскольку непосредственно в художественный текст вводятся критические высказывания, описывающие, интерпретирующие уже не действительность, а само произведение, относящиеся к литературной полемике, жанровой идентификации, изданию книги или восприятию ее адресатом. Читатель отчасти становится критиком, к чему его подталкивают сознательно обнажаемая в тексте «литературная кухня», комментарии повествователя и т.д. Процесс чтения объявляется параллельным процессу творчества, дополняющим его и не уступающим по значению. Именно метафигурациональная проза призвана учить читателя правилам игры, правилам поведения в этом принципиально умозрительном мире, его специфической топологии, логике и механике. Метафигурациональная рефлексия может быть при этом внутренней — относящейся к тому тексту (его фабуле, характеру повествования, героям, мотивам, идеям и т.д.), в котором она размещена, или же внешней, относящейся к общему литературному контексту восприятия. Кроме того, она может быть явной (комментарии, замечания, обращения и пр.) и скрытой (всевозможные аллюзии и пр.).

Так или иначе, речь здесь неизбежно идет об интертекстуальном диалоге — по словам Эко, которые, безусловно, сгущают проблему до парадокса, но столь же безусловно справедливы по сути, «каждая книга говорит исключительно о других книгах и состоит исключительно из других книг»<sup>857</sup>. Напомним, что повсеместно используемый сегодня термин «интертекстуаль-

ность» был введен в 1967 году ученицей Р. Барта Ю. Кристевой («Мы назовем интертекстуальностью ту текстуальную интеракцию, которая происходит внутри отдельного текста. Для познающего субъекта интертекстуальность — это признак того способа, каким текст прочитывает историю и вписывается в нее»<sup>358</sup>) и стал одним из основных принципов постмодернистского видения и критики. В контексте постмодернистского мировоззрения интертекстуальность рассматривается как единый механизм порождения текстов, а не просто механическое включение ранее созданных (или их элементов) в новый. Она тесно связана с выдвинутой Ж. Деррида идеей «мира как текста»: вся человеческая культура рассматривается здесь как целостный, вписанный в бытие интертекст. В этом случае все создаваемые тексты, с одной стороны, имеют в основе своей единый предтекст (культурный контекст, литературную традицию, с другой же, в свою очередь являются интертекстами, становясь явлениями культуры. По словам Р. Барта, «каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т.д. — все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык. Как необходимое предварительное условие для любого текста, интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитаций, даваемых без кавычек»<sup>359</sup>.

Эти идеи развивались далее вплоть до понимания интертекстуальности как фактора своеобразного коллективного бессознательного, определяющего деятельность художника вне зависимости от его воли. Однако была предпринята и попытка сузить расширительное, уже скорее философское понимание интертекстуальности, трактуя ее как взаимодействие различных видов внутритекстуальных дискурсов. Так, Ж. Женетт в книге «Палимпсесты: Литература во второй степени» (1982), рассматривая конкретные формы литературной интертекстуальности, предлагает пятичленную классификацию разных типов взаимодействия текстов:

1. *Интертекстуальность* (в узком смысле слова) как «со-присутствие» в одном тексте двух или более текстов (цитата, аллюзия, плагиат, пастиш и т.д.).

2. *Паратекстуальность* как «внеположные произведению факторы, связующие его с реальностью»<sup>360</sup> — отношение текста к своему заглавию, подзаголовку, предисловию, послесловию, прологу, эпилогу, эпиграфу, комментариям, заметкам на обложке, «бандероли», форзацу, иллюстрациям, рекламным вкладкам и т.д. Паратекстуальные элементы Женетт классифицирует по отношению к контексту (ориентированные внутрь основного текста «претексты» — посвящение, заглавие, вступление, названия глав, а также ориентированные вовне «эпитексты» — интервью), по времени появления (к первому, второму и другим изданиям), по авторству (авторские, издательские, «аллографические», т.е. созданные кем-то другим), по отношению к реальности (аутентичные, фиктивные, «апокрифы»), по направленности (открытые и личные), по форме (письменные и устные, вербальные и невербальные, а также отдаленные «фактические» — возраст, пол автора, дата выхода книги).

3. *Метатекстуальность* как комментирование текстом самого себя.

4. *Гипертекстуальность* — отношения, объединяющие два разных текста более тесно, чем интертекстуальность, хотя и подобным образом, т.е. когда более поздний текст столь ярко и последовательно воспроизводит текст предшествующий, что без него не мог бы существовать (как, например, «Одиссея» Гомера и «Улисс» Джойса).

5. *Архитекстуальность* — отношение текста к системе жанров, в том числе обозначаемое паратекстуально (т.е. через заглавие или подзаголовок).

Однако польский теоретик литературы М. Гловиньский<sup>361</sup>, а за ним и некоторые другие польские исследователи (например, П. Чаплиньский<sup>362</sup>) предлагают упростить якобы слишком громоздкую классификацию Женетта. По мнению Чаплиньского, значимы лишь три категории метаэлементов из тех, что вводит французский ученый: интертекстуальность (отношение текст/текст), метатекстуальность (отношение текст/действительность) и архитекстуальность (отношение текст/жанр).

Признавая, что и в самом деле не всегда возможно однозначно отнести тот или иной метаэлемент к одному из пяти видов взаимодействия текстов (надо сказать, что и сам Женетт харак-

теризовал собственные классификации как «структуралистский кошмар»<sup>363</sup>, все же представляется целесообразным воспользоваться именно этой концепцией для более подробного анализа метафикционального аспекта польской прозы после 1989 года.

**Интертекстуальные приемы.** Погружение в чужой текст с помощью открытого или скрытого цитирования, всевозможных аллюзий — это для молодых авторов прежде всего способ бегства от сентиментальности, пафоса, любой ментально-языковой схемы. Как риторически спрашивает У. Эко в «Записках на полях “Имени розы”», «можно ли породить фразу “Было ясное утро конца ноября” и не превратиться в Снупи?»<sup>364</sup> Таким образом, речь идет о переживании и художественном выражении ощущения языковой «затерянности» в полифонической культуре, а также о попытке сопротивления ему — потребности выделить собственный голос из этого хора, попытке очистить собственное слово от налета чужих контекстов. Это также — еще один путь соотнесения языковой реальности с индивидуальным экзистенциальным опытом.

Среди интертекстуальных элементов польской прозы после 1989 года можно выделить непосредственные указания на другие литературные тексты и скрытые аллюзии. Неявность последних вносит дополнительное условие в межтекстуальные отношения — лишь обнаружение аллюзии, определение ее происхождения и интерпретация позволяют активизировать ее как «след» особого высказывания. Встречаются также явные и скрытые цитаты, пародирование.

В едином культурном пространстве, являющемся их источником, следует выделить, в частности, тексты, обладающие специфическим «авторитетом». Таким текстом являются прежде всего Библия, цитаты и аллюзии из текстов которой пронизывают буквально все европейские литературные тексты, а также античная мифология. Они, естественно, присутствуют и в новой польской прозе.

Так, названия глав «*Salve theatrum*» Я. Гибаса являют собой цитаты из Нового Завета: «...царство мое не от мира сего...»; «...и одному дал он пять талантов...»; «...встаньте и не бойтесь...»; «...по плодам их узнаете их...»; «...не вливают вина молодого в мехи ветхие...»; «...как овец среди волков...» и пр. Библейские аллюзии широко использует Хвин в «Золотом пелика-



не»: «Он лежал в мокрой от пота постели, растерзанный, с температурой, кашляя на весь дом, словно библейский Лазарь» [15; 139]. Пеликан здесь — не только значимый для повествования предмет (золотое перо), но и знак жертвенности (см. главу «Между предметом и знаком: предметный мир и психология героя») — в этом значении его образ возникает и в предшествующем романе писателя «Гувернантка» — «на большом пурпурно-синем витраже изображен Пеликан, кормящий собственной кровью оголодавших птенцов» [14; 62].

Библейские аллюзии, метафоры потопа, столкновение безвременья и момента «сотворения мира» [79; 13] использует в «Галицийских повестях» А. Стасюк, изображая современную польскую провинцию с ее сочетанием извечной нищеты и имитации новой «роскошной» жизни (см. главу «Между центром и периферией: пространство польской современности»). Если образы в «Галицийских повестях» опираются на переход от *profanum* к *sacrum*, то в «Дукле» все происходит уже наоборот: повествователь, отталкиваясь от *sacrum*, сравнивает красный обрез молитвенника с фривольным костюмом соседки в пурпурных тонах (подобным образом во «Дворце Цезарей» З. Рудзкой колокольня сравнивается с «гигантским фаллосом» [78; 176]). Такие смелые сравнения близки к профанации. Герой-повествователь «Дукли» рассказывает о переживаниях, связанных с увиденным в Дукле саркофагом, привлечшим его прежде всего реалистичностью женской скульптуры. Повествователь нарушает приличествующую сакральному пространству дистанцию между собственным телом и объектом культа: «Да. Я трогал все, что возбуждало мое любопытство. <...> Черный мрамор <...> был теплым и гладким» [92; 64, 58]. Заметив ксендза, он в смущении уходит, однако позже возвращается, и тут ему является воскресшая и весьма соблазнительная «хозяйка» саркофага. В рассказе А. Видеманна «Элиада» (сборник «Где собака зарыта») выступают в качестве почти обыденных персонажей Господь Бог и Сатана с их повседневными взаимоотношениями («Господь Бог давно уже научился не обращать внимания на Сатану, но на этот раз Он подумал: если и дальше так пойдет, то я перестану отличать голос Сатаны от своих собственных мыслей»; «<...> встрял Сатана, чем сильно смутил Господа Бога»; «Как тебе не стыдно, — захихикал Сатана. — Ничего, я всемогущий, а значит — могу позволить себе и устыдиться, — отрезал Господь Бог. — Не в пример тебе. — Какой там всемогущий

(в голосе Сатаны послышалась издевка), небось уж и дождь не сумеешь как следует остановить. — На что Господь Бог, не говоря ни слова, остановил дождь») и отношениями с человечеством («Каждый раз пани Эльжбета отмечала, что не любит <...> такие дни, когда автобусы отстаиваются в парке, магазины не работают, а Господь Бог отдыхает. Ничего себе отдыхает, вздохнул все упомянутый Господь Бог, ибо в этот самый момент заметил <...>»; «Господь Бог чуток помялся перед входом в дамский туалет, ведь все-таки кто-то оттуда зывал к Нему <...>» [123; 13–15, 14, 22]). В «Апокрифе раз два три» («Роман и другие рассказы») Я. Собчака Христос призывает из пещеры Лазаря: «Лазарь, ты окружен, у тебя ни малейшего шанса, выходи, руки за голову, считаю до трех» [86; 90]. Приведенные сцены демонстрируют вполне определенное отношение к сакральному: состояния, переживаемые повествователем, имеют мало общего с поклонением Богу, но выражают некое неясное, порой вызывающее потребность иронически или даже чуть цинично дистанцироваться ощущение метафизики, в которое складываются неразделимые эстетические и религиозные элементы.

Город представляется повествователю «Белого ворона» А. Стасюка неким апокалиптическим видением (см. главу «Между центром и периферией: пространство польской современности»). Наконец, библейской аллюзией является название «Стен Хеврона». «Знаменитый Философ» (за которым, судя по некоторым намекам, стоит Деррида) в «Терминале» М. Беньчика «читает громко, но ступенька за ступенькой уходит все выше, словно Моисей, и видит внизу затихающее темное море голов», а повествователь обращается к портье со словами: «Истинно вам говорю» [5; 45, 92]. Слова из «Страстописания» М. Гретковской отсылают к декалогу: «Ты не будешь знать мужчин, кроме меня, — будто требуешь ты, как всякий влюбленный бог» [36; 56]. В повести «Мерседес-бенц. Из писем Грабалу» Хюлле вводит скрытую цитату из Книги Еноха: «Прочтите, это почерк моего деда, — и, склонившись над карточкой, панна Цивле читает вполголоса: «И взяли они меня и перенесли на место, в котором находящиеся там были подобны пылающему огню, и, когда они желали, они появлялись как люди» [44; 107]. Е. Лимон в «Концерте Большой Медведицы» говорит о «чуде текстового воскрешения из мертвых» [61; 8]. «Я считал, что полон до краев, а был пуст, пуст как медь звенящая. (Как сказано в Священном Писании: хоть бы и пить перестал, а если

любви не имею, то я — медь звенящая)», — иронически перефразирует библейские строки повествователь «Песен пьющих» Е. Пильха, чуть снижая, словно смутившись, предшествующий и последующий весьма романтический пассаж о любви («Ибо меня нет без Тебя, меня нет без нас. Мое «я» уже не единственного числа. Я перестану существовать, когда Тебя нет, каждое расставание — конец жизни» [72; 106, 110]).

По мнению У. Гленск, характер использования библейских аллюзий и — шире — трактовки сакральной темы в новой польской прозе свидетельствует, с одной стороны, об усилении критического отношения к католицизму, с другой, о хорошем знании Библии, декалога, молитв, догм католической Церкви, о воспитании и естественном существовании этого поколения в кругу влияния христианской культуры. «Молодые писатели используют свои знания, главным образом затем, чтобы сильнее спровоцировать читателя»<sup>365</sup> (подобное стремление вообще свойственно литературе этого десятилетия, а апогеем провокации критика сочла «Метафизическое кабаре» М. Гретковской). Она также замечает, что, судя по молодой прозе, сегодня значительно ослаблена связь между ощущением религиозной принадлежности и национально-патриотической идентификацией, что было характерно для 1980-х годов. Это, по словам Гленск, подтверждают и социологические исследования последних полутора десятилетий.

И. Филипак в «Полной амнезии» использует другой «большой» интертекст — античную литературу. В «выписках из греческих драм» девочка интерпретирует факты, связанные с ее семьей, согласно архетипическим моделям (например, драме Ифигении — см. главу «Между детством и зрелостью. Феномен инициации»). Важно, что Марианна обращается не к содержанию конкретных драматических произведений, которые читает в данный момент («Ифигения в Тавриде»), а именно к заключенным в них архетипическим схемам, которые наполняет своими, личными, современными реалиями, сохраняя однако оригинальные имена мифических персонажей. Античные аллюзии встречаются и в «Золотом пеликане» Ст. Хвина: «Раньше, швыряя друг в друга подушки, они принимались кататься по простыням, словно Леда с лебедем» [15; 137].

В качестве постоянного интертекста (в виде цитат и аллюзий) в молодой польской прозе после 1989 года функционирует творчество классиков XIX и XX веков — А. Мицкевича и В. Гомбровича.

«В Польше любой разговор о поэзии начинается с Мицкевича, это архетип польского поэта <...>. Поэтическая традиция в Польше — прежде всего традиция романтическая»<sup>366</sup>. Неслучайно для героя «Терминала» М. Беньчика символом бессмысленного, безвкусного, варварского обращения с традицией оказывается добавление: «к “Великой Импровизации” постскриптума» [5; 38]. Интертекстуальная связь с «Паном Тадеушем» используется в «Творках» М. Беньчика: «Да пребудет царствие твое, — Янка говорила все быстрее и громче, — Богородица девица, Боженька, над острой Брамою ты льешь сиянье нам, Кирие элейсон агнец божий ты Новогрудок мой спасаешь, отпусти нам грехи наши, как искупаешь грехи мира, и рвется грудь от боли» [6; 164] (в состоянии потрясения героиня смешивает слова молитвы и молитвенное начало поэмы Мицкевича, которое до сих пор с детства знает на память чуть ли не каждый поляк).

Однако в целом цитатное обыгрывание классика носит прежде всего сниженный, бытовой характер. Это скрытые цитаты из Мицкевича в «Списке блудниц» Е. Пильха: «Наконец, левой рукой, стыдливо, словно бы петляя, опасаясь собственных жестов, я обнял ее за талию <...> и тогда — случись и чудом унеси к родимой стороне на плоскую крышу экспериментальной лаборатории» (ср. в «Пане Тадеуше»: «Верни ж нам Родину, как жизнь вернула мне, И чудом унеси к родимой стороне!»<sup>367</sup>); «Мы в Швейцарии, согласно древнему обычаю, как окажемся над водным простором широким, молодежи выдаем пару грошей» [68; 125, 83] (ср. знаменитое «Над водным простором широким / Построились скалы рядами <...>»<sup>368</sup> — в русском переводе отсутствует эпитет «чистый»). Последний фрагмент используется также в «Терминале» («Боялась ли она уйти за водный простор чистый» [5; 165]) и «Творках» М. Беньчика («над водным простором чистым»). В «Творках» встречается также аллюзия с другим стихотворением Мицкевича: «бухгалтерию знаю, цифры чудесным образом преумножаю и знаю, где цветет лимон» [6; 23, 10] (ср. знаменитое «Знаешь ли землю, где цветет лимон» Мицкевича, которое, в свою очередь, является парфразой «Миньоны» Гете: «Ты знаешь землю, где цветет лимон»<sup>369</sup>). В «Монолог из норы» Е. Пильх использует парфраз строки из «Пана Тадеуша» Мицкевича и ироническое обыгрывание национальных стереотипов: «Бесхитростный, в общем-то, способ разжигания архетипических вожделений моего народа. Известно, что вековая мечта поляка — увидеть литовку в

таком наряде, в каком с мужчиной повстречаться неприлично» [70; 210] (ср.: «Едва прикрыта грудь холстинковым нарядом, но плечи юные открыты были взглядам. Литвинка поутру так рядится обычно, но повстречаться так с мужчиной неприлично»<sup>370</sup>). Наконец, герой-ловелас «Списка блудниц» Е. Пильха носит «говорящее» для поляков имя Густав (ироническая аллюзия с «Дзядами» Мицкевича). Однако этот Густав не может и не хочет стать Конрадом: по меткому определению П. Чаплинского, это книга «о курьезности ловушки, в которую попали [поляки], сделав своим языком язык жертв истории и насилия»<sup>371</sup>, о проблемах, следующих из традиции неизменно пренебрегать нормальностью в пользу героизма.

Снижена и аллюзия с другим польским классиком, Словацким, у М. Беньчика в «Терминале»: «Так что она не спрашивала о цели этих непременных движений челюстей и работы пищевода согласно их назначению и призванию, о мистическом созвучии повторного пережевывания и проекта Короля Духа» [5, 72]

Проза В. Гомбровича, который впервые в польской литературе описал в адекватной стилистической форме феномен инфантильности, до сих пор ощущается в Польше как не утратившая актуальности, «не полностью» прочитанная, требующая все новых и новых интерпретаций. Шутливо-иронически упоминается В. Гомбрович у Е. Пильха и М. Беньчика: «Женственность, — как утверждает Гомбрович, — даже без побочных намерений, никогда не помешает» [Пильх, 68; 41]; «Он посмотрел на меня, словно сип на жаворонка, а я на него — словно Гомбрович на Борхеса» [Беньчик, 5; 92]. Слова «у меня, наконец, появилась рожа» [Беньчик, 5, 174] отсылают к «Фердыдурке» с его идеей «некуда удрать от рожи, кроме как в другую рожу»<sup>372</sup>, как и фраза в «Масале» М. Цегельского «На него напаялили новую этикетку: «Макс, побывавший в Индии»» [11; 247] и начало «Признаний создателя потаенной эротической литературы» Е. Пильха: ср. «Я то хотел быть необузданным наблюдателем, то певцом современности. Мне было тридцать лет, и я по-прежнему не знал <...>» [67; 7] — и «недавно я перешел Рубикон неотвратимого тридцатилетия <...> по метрике, по внешности я был человек зрелый, однако же я им не был — ибо чем же я был? <...> Каково же было мое положение?»<sup>373</sup>. Герой «Мадам» Либеры чувствовал себя, «словно герой романа Гомбровича» и думал «языком Юзека с первых страниц «Фердыдурке»» [58; 379]. К «Приключени-

ям» Гомбровича отсылает сон героя-повествователя «Терминала» М. Беньчика о прозрачном шаре.

Встречаются в текстах молодой прозы аллюзии и с другими известными текстами. Фразой «<...> мы сидим на каменной скамье над Утратой, я говорю: мельница на Утрате, ты говоришь: мельница на Лютыни» [72; 163] повествователь «Песен пьющих» Е. Пильха отсылает к повестям Я. Ивашкевича. Упоминающийся у Д. Карпиньского «Пепел и алмаз» (не столько роман Е. Анджеевского, сколько экранизация А. Вайды) — пример самоощущения современного человека. Его повседневная реальность — это и реальность художественных образов, полуподсознательное прикладывание к себе ролей литературных персонажей или переживание своего опыта и рефлексии над ним в «знаках» или «сценариях» знакомых культурных текстов: «Когда он крался среди мокнувших, видимо, уже несколько дней как брошенных под дождем, некогда белых простыней, услышал: — Стой! — Он знал, что путь от сей сцены должен вести через эти развешанные серо-желтые лохмотья к помойке и дальше, к вопросу “Эх, парень, парень, чего ж ты бежал?” Знал, а потому замер, словно парализованный <...>» [48; 279]. Аллюзии с «Пеплом и алмазом», знаменитым названием и эпиграфом из Норвида к роману Анджеевского — стереотипном, но навсегда неотъемлемом воплощении «польскости» — встречаются в «Терминале» Беньчика: «я, парень из Вар-ша-вы, города поэтов и солдат, стихотвореньице <...> это, самое известное, которое так убедительно начинается, смолистой головешкой в поле поток горящих искр бросаешь; дальше, вы помните, имеется выбор между пеплом и алмазом; я бы ставил на первое» [5; 15]. В такой функции используются и другие указания на воспринимаемые как классические тексты — прежде всего Борхеса [например, Стасюк, 91; 17; Токарчук, 108; 180; Беньчик, 5; 45], Кафки [например, Филипак, 21; 15; Зелёнка, 126; 8–9; Пильх, 70; 203], Пруста [например, Пильх, 71; 129; 72; 169, 63; Либер, 58; 301–302]. «Пособие по человечеству» М. Гретковской включает цитаты из Ш. Кордэ, Бодлера, Э. Мунка и пр. Изобилует цитатами из всевозможных книг, фильмов, телепрограмм, газет, пластинок, рецензий книга К. Варги «45 идей романа». «Фракталы» Н. Герке насыщены аллюзиями и скрытыми цитатами из Б. Шульца, Х. Кортасара и т.д. «Четвертое небо» М. Сеневица демонстративно отсылает к «Мастеру и Маргарите» Булгакова. Широко используются цитирование и литературные аллюзии в

«романах о молодом художнике» — «Мадам» А. Либеры и «Тадее» Ю. Зелёнки, что естественно, поскольку их герои воспринимают действительность в первую очередь через литературу (см. главу «Между детством и зрелостью. Феномен инициации»). Подобным образом осваивает новый опыт через сравнение герой «Масалы» М. Цегельского: «Франкфуртский аэропорт ассоциировался у него с “Насморком” Лема», «Чтобы приручить чуждость, он сравнивал и связывал. Пилота с фильмом, аэропорт с книгой» [10; 9, 16]. В произведениях Е. Пильха можно найти скрытые цитаты и иронические аллюзии с Я. Кохановским («Ах, Граха, Граха... Знатное запустение произвела ты в доме моем» — ср. «Знатное запустение в доме моем стало <...>»; «утешь меня сколь можешь, явися среди присных или сном, или тенью, иль как смутный призрак» [70; 213, 215]) и В. Ерофеевым («Там, среди облаков, появляется сам пшенично-волосый Венедикт Ерофеев и напоминает, как нехорошо, непорядочно преследовать человека, страдающего от похмелья» [68; 57]; «и дух Венедикта Ерофеева витал над их головами, и их безвольные языки говорили его языком, и я набрасывал несколько строк под его влиянием и, воздав ему должное, освобождался от его влияния» [72; 15]) и пр. А. Барт и Р. Прашиньский вводят в свое повествование всевозможных реальных деятелей культуры. У Барта это Ивашкевич, Красиньский («Rien ne va plus»), Пруст, Джойс, Агата Кристи («Поезд для путешествий»). Среди персонажей «Яйцееда» Р. Прашиньского — подчеркнуто «неканонические», малоузнаваемые, но столь же демонстративно называемые на протяжении всего романа по имени и фамилии Курт Воннегут, Бруно Ясенский, Томас Манн, Франц Кафка и другие. Все они оказываются втянуты в водоворот совершенно фантастических событий, якобы имевших место во Вроцлаве в 1932 году, когда город терроризировало таинственное и жуткое чудовище: «Томас Манн украдкой подобрал букет с обставленного свечами гроба и бросил его на кучу земли у кладбищенской стены. На покосившемся кресте можно было прочитать имя подземного жителя, бомжа, которого загрыз монстр, “Курт Воннегут”. — Хороший он был парень, — заметил Томас Манн, подтягивая штаны, спадавшие на стоптанные ботинки. — Жаль, что нам больше не суждено пропустить вместе по стаканчику наливки. — Низенький, горбатый Франц Кафка шмыргнул носом. — Две марки мне задолжал. <...> — А на черта ты ему давал? — Грузный Вольфганг Гете

засмеялся <...>» [75; 55]. С помощью довольно вульгарных описаний извращений и полного нравственного падения «классиков», эпатируя читателя, Прашиньский иронизирует над понятием литературного (и — шире — культурного, исторического) авторитета. Подобным образом поступает Я. Собчак в «Романе и других рассказах»: «Крашевский от скуки пишет по две книги в день — одну утром и одну вечером. Днем он бесконечно совершенствует одну и ту же речь» [85; 104].

Наполнена интертекстуальными элементами, расширяющими текст за счет мгновенных ассоциаций с оригиналом и указывающими на повторяемость ситуаций, обыденность их частотности и на то, что хотя все уже в этом мире сказано, однако свет несказанного тобой по-прежнему притягателен, и проза М. Беньчика. В «Терминале» не раз упоминаются «Знаменитый Философ» (Деррида), «Большой Писатель» (Кундера), «Длинный Скульптор» (Дюрер) и другие фигуры. Также вводятся и открытые (как в случае с Кундерой) или скрытые цитаты из их лекций и произведений. Используются сказочные аллюзии: «Она шла по незнакомому сказочному лесу, она, Алиса в Стране Чудес, а я — Томек на Черном континенте, а может, даже по следам снежного человека»; «быть может, она не любила седьмого гномика». Ближе к концу повести повествователь выходит из роли «болтуна», якобы пересказывающего на самом деле произошедшие с ним события, и вовсе превращается в сказочника, отсылая читателя к финалу «Маленького принца» — ср: «Всмотритесь внимательней, чтобы непременно узнать это место, если когда-нибудь вы попадете в Африку, в пустыню. Если вам случится тут проезжать, заклинаю вас, не спешите, помедлите немного под этой звездой! И если к вам подойдет маленький мальчик с золотыми волосами, если он будет звонко смеяться и ничего не ответит на ваши вопросы, вы уж, конечно, догадаетесь, кто он такой. Тогда — очень прошу вас! — не забудьте утешить меня в моей печали, скорей напишите мне, что он вернулся...»<sup>374</sup> и «Но, быть может, вы мне поможете? Быть может, вы о чем-то узнаете в Австралии или на Шри-Ланке, или в профсоюзном санатории, может, вам удастся напасть на ее след, когда вы станете пить пиво на берегу реки или слушать вечерние новости в гостинице в незнакомом городе, может, вы увидите ее на другой стороне улицы, возвращаясь в пятницу с рынка» [5; 69, 11, 173]. Этот пастиш схемы сказочного финала, связующий сказочное «когда-то» с реальным «сейчас», прост-



ранство изображаемое с пространством изображения, вкуче с любовной схемой и многочисленными метатекстуальными элементами, позволяет, избежав патетики и банальности, выразить вечную мысль о бесконечной ценности эмоциональной связи с другим человеком.

Сгущенность стилистических приемов, намеренная изощренность языка «Творок» обнажает условность повествования о трагедии войны — темы, как и любовь, варьировавшейся в литературе столь часто, что писать о ней, «как раньше», также невозможно: «и хорошим знанием языка, который для мира выходит на первый план периодически, а для Европы — постоянно, спросите Гете»; «Так уже не пишут. <...> Так писали до Творок»; «черная чуть ли не в бордовые крапинки корова» (аллюзия с детской считалкой); «не вышел из вагона в то воскресенье, теперь кто знает, не последнее ли» (аллюзия со знаменитым танго — в русской версии «Утомленное солнце», в польской — «Последнее воскресенье»); «стирал пыль с книг Юрека, а ту, о лавках с корицей, проглотил залпом <...>» (аллюзия с «Коричными лавками» Б. Шульца), «звездное небо над Сонеи, старое платье на Соне»; «кто ты есть — творек малый, что за знак твой — творек целый» (аллюзия с известным патриотическим стихотворением: «Кто ты есть — поляк малый, что за знак твой — орел белый»); «Мешко I Творки, Ян Собеский Творки. Разгром, ха-ха, под Творками, третий раздел Творок, восстание в Творках, мартовское и апрельское, декабрьское и февральское» (историческая аллюзия) [6; 9, 15, 19, 63, 125, 169, 177] и т.д.

Как материал всевозможных аллюзий и цитат используется также живой, самый современный польский литературный контекст, указания на который, как правило, носят характер или достаточно иронический, или даже просто резкий. Таково упоминание «Вайзера Давидека» П. Хюлле в «Я, как другие» Д. Карпиньского: «Судя по ассортименту книжных магазинов, писать о нашем общем с евреями прошлом весьма прибыльно. Тебе нравится “Хаймек”? — Не “Хаймек”, а “Вайзер Давидек”, братец. Не нравится. “Кот и мыш” Гюнтера Грасса, перелицованные под послевоенные времена и стилизованные под Апокалипсис. Только у Грасса “Другим” в протестантском Гданьске был католик, а у Хюлле — в католическом Гданьске — еврей. Чистой воды фикция, на вопрос “Что случилось с евреями в Польше?” Хюлле отвечает: “Они были, но теперь их нет”. — Быть может, больше на эту тему и впрямь сказать нечего» [48;

253]. В «Списке блудниц» Е. Пильха — «Нужно ли обязательно быть породистым гданьским эпи́ком, чтобы знать, как на рубеже пятидесятых и шестидесятых годов выглядела бутылка лимонада, как она закрывалась и какой у лимонада был вкус и цвет» [68; 30] — вновь намек на «Вайзера Давидека» П. Хюлле: «и покупал в том же магазине Цирсона бутылки с лимонадом, которые взрослые называли почему-то пузырями», «лимонад в бутылках, именуемых взрослыми пузырями» [41; 10, 24]. Так повествователь выражает шутовскую дистанцию по отношению к схемам ностальгической прозы «малой родины», прежде всего, в данном случае схемам восприятия, ведь именно эта цитата с «лимонадом» одно время была для критиков своего рода «визитной карточкой» романа Хюлле и последовавшего за ним множества текстов этого направления. Подобная затасканная критикой «визитка» Е. Пильха используется в свою очередь и самим П. Хюлле в повести «Мерседес-бенц. Из писем Грабалу»: «на ногах вместо тяжелых ботинок-тракторов» красовались изящные лодочки (вспомним Ежи Пильха); «ее черные джинсы, темная шелковая блузка, воспетые Пильхом лодочки» [44; 19, 72]. В «Небесном зверинце» И. Филипьяк встречается аллюзия с «Белым вороном» А. Стасюка: «Это настоящий белый ворон, хотя на нем и нет авторского автографа» [21; 258]. Герои «Города сонных женщин» Р. Прашиньского — воспитатель детского дома Стасюк, воспитанница Мануэла [Гретковская] и пр.

Название одной из глав книги К. Варги «45 идей для романа» («Меланхолия, тоска, грусть, равнодушие»), представляющей собой апокалиптическое видение рубежа столетий, отсылает к стихотворению Казимежа Пшервы-Тетмайера «Раздумье», которое веком ранее стало одним из символов молодопольского сплина. У П. Хюлле возникает также Чарльз Диккенс («<...> напоминает атмосферу приютов из диккенсовского романа» [43; 156]), а у М. Беньчика в «Терминале» — Мария Конопницкая (игривое «протягивала, да простит мне это Конопницкая, рученьки»). Мгновенно узнаваемые слова из Чехова «А если сказать, что утренний кофе пил без всякого удовольствия <...>» [Беньчик, 5; 65, 166] также служат средством расширения текста за счет ассоциаций с легко «вычитываемым» из аллюзии оригиналом, одновременно демонстрируя, что новый контекст порождает новые смыслы, а следовательно повторение никогда не является копированием.

Особо следует сказать о интертекстуальном диалоге с бывшей некоторое время назад необычайно популярной в Польше прозой М. Кундеры, Б. Грабала. Здесь используются более развернутые обращения повествователя. В «Терминале» М. Беньчика Кундера, как уже говорилось, легко угадывается за «Большим Писателем». Фраза о том, что он «в искусстве романа разбирается как мало кто», отсылает прежде всего к названию эссе Кундеры «Искусство романа». Повествователь иронически помещает себя и Кундери в одну плоскость: «Хотя мы с Большим Писателем говорим о жесте поразительном и все определяющем, мое преимущество в том, что я не знаменит и мне не приходится пыжиться, дабы стиль мой вылился в определенную форму, подобно воде в стакане». Наконец, в «Терминале» приводится знаменитый пассаж, открывающий «Бессмертие»: «Его последний роман начинался примерно так <...> “Даме могло быть лет шестьдесят-шестьдесят пять. Я смотрел на нее <...> Некая квинтэссенция ее прелести, независимая от времени, этим жестом явила себя на мир и поразила меня. Я был несказанно растроган. И всплыло в моей памяти слово “Аньес”. Аньес. Ни одной женщины с таким именем я никогда не знал. <...> Как Ева, сотворенная из ребра Адама, как Венера, рожденная из морской пены, Аньес возникла из жеста той шестидесятилетней дамы, что помахала возле бассейна инструктору и чьи черты уже расплываются в моей памяти. Тот жест разбудил во мне тогда бесконечную и неизъяснимую печаль, а из печали родилась фигура женщины, которую я называю Аньес”»<sup>375</sup>. Таким образом, здесь мы имеем дело с метафикцией (Кундеры) внутри метафикции (Беньчика), причем повествователь специально отмечает, что сделано это не ради того, чтобы Кундера «взял на себя то, что он намеревается совершить самостоятельно», а для того, чтобы дать рассказчику возможность, «продемонстрировав собственное преимущество, подробно изложить свою мысль» [5; 73, 60, 59]. Стоит упомянуть и название романа К. Варги «Смертность», отсылающее к «Бессмертию» Кундеры.

В повести П. Хюлле «Мерседес-бенц. Из писем Грабалу» Грабал — по сути, и есть истинный, хотя и не единственный, адресат повествования. Дело не только в том, что обращения к нему, как было показано в главе «Между автором, повествователем и читателем», пронизывают весь текст. Отчаянно стесняющийся своей беспомощности, напуганный разъяренными водителями герой-повествователь пытается оттянуть момент окон-

чательной компромитации с помощью «профессионального», опробованного средства — рассказывания историй, используя психологический и одновременно художественный прием Богу-мила Грабала. Герой его рассказа «Вечернее занятие в автошколе» (упоминающегося у Хюлле — «Да что я, вы лучше почитайте “Вечернее занятие в автошколе”, вот у кого настоящие истории, которые на сон грядущий или перед выездом с клиентом на городские улицы должен припоминать каждый инструктор») подобным же образом пытался отвлечь инструктора от собственного неумения управлять мотоциклом: «и эти ваши чудесные, воздушные, исполненные очарования курсы вождения мотоцикла — позади инструктор, впереди рельсы да влажная булыжная мостовая, а вы стремительно газуете на своей “Яве-250” и несетесь по пражским улицам и площадям, сперва вверх, к Градчанам, затем вниз, к Влтаве, и все время, не умолкая ни на минуту, будто вдохновленный неким мотодаймонионом, рассказываете инструктору о тех дивных автомобилях прошлого, на которых ваш отчим пережил столько потрясающих аварий, столкновений и катастроф <...>» [44; 10]. Повествование Хюлле обретает дополнительные измерения: грабаловские сюжеты причудливо переплетаются с современными польскими, а также с ностальгическим путешествием в глубь семейных мифов и мир межвоенной Польши. Для героя-рассказчика и он сам, его «адресат» Грабал — прежде всего жители Центральной Европы, и лишь затем конкретных Польши и Чехии (см. главу «Между Mitteleuropa и Европой»). Название романа Грабала «Красивая скорбь» вплетено также в качестве скрытой цитаты в «Терминал» Беньчика: «наше море, топот белых чаек и красивая скорбь <...>» [5, 95].

Однако главное, что сама структура, интонация повествования Хюлле становятся поистине данью памяти Грабала, чьи — упоминаемые в «Мерседесе» и любимые польским прозаиком автобиографические в основе своей — книги также «выдержаны в ключе лирического юмора и легкой ностальгии»<sup>376</sup>

Перекликается с манерой Б. Грабала и проза Е. Пильха. Неслучайно, как уже говорилось, его роман «Тысяча спокойных городов» П. Чаплиньский относит к ностальгическому гротеску, отсылающему к стилю Грабала. Манеру же письма самого Грабала С. А. Шерлаимова определяет так: «Грабал принес в послевоенную литературу обновленную традицию иронического гашековского письма, сочетающуюся в то же время со свой-

ственной автору “поездов” некоторой сентиментальностью и его умением, не становясь на ходули, показать в обыденном не только смешное, но и трагедию, и героизм»<sup>377</sup>.

Особый случай интертекстуальности представляют собой псевдоцитаты и имитация стиля.

Так, «Любимый Франц» А. Болецкой — эпистолярный апокриф реальной литературной судьбы. А. Болецкая в «Дорогом Франце» искусно и последовательно, на основе сохранившейся корреспонденции и прозаического творчества Кафки «конструирует» роман из фиктивных писем. Читателю несложно поддаться иллюзии, будто роман составлен из реальной, чудом обнаруженной переписки (письма Милены Есенской к Кафке, например, как известно, не сохранились, но писательница «воссоздает» и их). При этом классическая «рамка» — объяснение, указывающее на якобы аутентичность корреспонденции, отсутствует. Биография Кафки, казалось бы, хорошо известна — однако, оказывается, есть место для сенсации, словно в бульварной прессе (у Кафки якобы был сын). Однако несмотря на все недвусмысленные указания на Кафку, нет оснований утверждать наверняка, что речь идет именно о нем — это всего лишь «Франц», как неоднократно подчеркивала в интервью А. Болецкая: «Это, безусловно, не письма Франца Кафки. Это письма героя романа, которого зовут Франц»<sup>378</sup>, «Франц, а не Франц Кафка! Я не биограф»<sup>379</sup>.

Рецензенты отмечали неточность хронологии<sup>380</sup> — у Болецкой письма помечены лишь месяцем и годом, тогда как известно, что реально опубликованная настоящая переписка Кафки, адресованная Фелиции Бауэр и Грете Блох, педантично датирована, а в письмах Милене Ясенской обычно указывались лишь дни недели. Возможно, таким образом акцентируется авторская дистанция по отношению к псевдоцитатам, а читателю предоставляется свобода самостоятельно, «под собственную ответственность» вписывать апокрифы в «общеизвестные» биографии. Сама идея такой мистификации дает возможность выстроить множество психологических мотиваций, создать поистине лабиринт причин, прогнозов, реакций, эмоций.

Первоначальное название романа П. Хюлле «Касторп» — «Ганс Касторп в Сопоте. Утерянная глава “Волшебной горы”». Исходной точкой для книги Хюлле оказывается вскользь брошенная повествователем Манна фраза о том, что его герой проучился четыре семестра в гданьском политехникуме. «Кас-

торп» «подхватывает» также некоторые детали поведения героя Манна: если в «Волшебной горе» говорится, что «запас белья» Касторпа «находился под неусыпным наблюдением Шаллейн; когда Ганс Касторп еще был студентом, он регулярно отправлял домой белье для стирки и починки (ибо твердо был убежден, что прилично умеют гладить только в Гамбурге)»<sup>381</sup>, то герой романа Хюлле объясняет хозяйке, что «лишь госпоже Шаллейн, проживающей в его родном городе, он может доверить стирку, штопку, осмотр и глажение сорочек и белья <...>»; он так же, как и персонаж Манна, курит лишь сигары «Мария Манчини» и пр. Повествователь Хюлле, подобно тому, как это происходит в «Волшебной горе», переплетает рассказ обращениями к читателю: «проведет здесь четыре семестра и переживет совершенно неожиданные события, которые оставят в нем глубокий след»; «история <...> кажется нам в высокой степени достойной описания» и пр. Наконец, явно перекликаются финалы романов: «Так, в толчее, под дождем, в сумерках, мы теряем его из виду. Прощай, Ганс Касторп, простодушное, но трудное дитя нашей жизни! Повесть о тебе окончена. <...> Счастливого пути — останешься ли ты жив, или нет! <...> Говоря по правде, мы с некоторой беззаботностью оставляем этот вопрос открытым. <...>» и — «Но оставим его в этой непростой ситуации. Мне бы хотелось увидеть, как ты идешь по той же улице Вжеша <...> Ах, милый мой, садись на свой великолепный велосипед и пусть же эта улица навсегда останется твоей; мне бы хотелось видеть тебя каждый день <...>» [45; 84, 73, 203]. Польский прозаик создает апокриф не реальной, а литературной судьбы, делая попытку поместить манновскую традицию в современный исторический и повествовательный контекст. Тот же финал, отсылающий к роману Манна, у Хюлле выдает, например, принадлежность повествователя к центральноевропейскому пространству (см. главу «Между Mitteleuropa и Европой»).

М. Гретковская в «Пособии по человечеству» делает попытку закончить «Рукопись, найденную в Сарагоссе» Я. Потоцкого.

Цитаты, а также фиктивные документы и свидетельства, игра в наукообразность, создание иллюзии контекста порой используются для придания содержанию (псевдо)правдоподобия. Так, в повествование «Полной амнезии» И. Филипак включены, помимо основного текста, «Фрагмент из дневника, спрятанного под столешницей», «Письмо из прошлого, найденное в

кулинарной книге» и т.д. «Поезд для путешествия» А. Барта наполнен письменными свидетельствами якобы имевшей место специальной миссии героев. В этих дебрях выдержек из художественных текстов, прессы, даже кулинарных рецептов (которые также используются как документ эпохи) теряется дистанция между дискурсом вымысла и историографии. «Если все, что нам известно о прошлом, мы узнаем из рассказов или текстов, то любой повествовательно-языковой источник имеет реальную историческую ценность. И наоборот, если любое историческое свидетельство подчинено законам повествования, то оно частично становится дискурсом художественного вымысла»<sup>382</sup>. С этой идеей перекликаются слова Е. Лимона из «Концерта Большой Медведицы»: «Историю <...> как жанр веками относили к литературе. Она была областью воображения. И все же в ее правдивости никто не сомневался»; «Историки — ловкие рассказчики». Читателю демонстрируется, что вымышленность — неотъемлемое качество текстов, вне зависимости от их формы, функции и жанра (ср. у Лимона: «Память, будучи запечатленной на бумаге, приобретает черты повествовательных, а следовательно укладывающихся в ту или иную схему произведений. Мы придаем ей исключительно языковую структуру, после чего втискиваем в жанровый корсет»; «история <...> как запись памяти — исключительно плод языка, полностью подчиненный грамматике и повествовательным техникам» [61; 10, 17, 13]). «Документы» — фрагменты писем, дневников, газетных статей — демонстрируют популярные некогда литературные приемы, а прежде всего — господствовавшее в то время представление о взаимоотношениях повествования с повседневностью. Черты цитируемых фрагментов проникают в «основное» повествование, в результате чего все стили повествования наделяются равными правами и связываются в языковом и смысловом отношении. Интертекстуальность истории становится интертекстуальностью рассказа об истории, и, наоборот, связи между отдельными повествованиями обнажают отношения между событиями и героями.

«Житие Куммернис из Шонау, написанное при помощи Святого Духа, а также настоятельницей бенедиктинского ордена в Клостере Пасхалисом, монахом» в «Доме дневном, доме ночном» О. Токарчук — также мистификация, причем двойная (мистификация апокрифа). На основе легенды и слухов монах якобы создает биографию святой, вписывая в ее жизнь то, что

ему кажется важным или правдоподобным с современной ему перспективы. Создавая исторический документ («Я преследую честную цель — дать свидетельство правде и записать то, что хотя и случилось за много лет до того, как я появился на свет, но имело место на самом деле» [107; 54]), он в действительности создает литературный вымысел, в котором отражается не только биография Куммернис, но и его собственный опыт. Читатель «Дома...» осознает, что критерии историографии со временем изменяются, поскольку они так же условны, как и критерии художественного вымысла (ср. еще у Лимона: «каждая эпоха перелицовывает прошлое под “свой” жанры, полагая их иболее адекватными и близкими “истине”, чем прежние» [61; 13]).

«Кит. Хрестоматия первоисточников» Е. Лимона складывается из ста двадцати шести выписок и фрагментов, правдоподобие которых, за исключением нескольких (искаженных) цитат из религиозной литературы, весьма сомнительно. Это выписки из апокрифов и романов, трагедии, баллады и саги, частной переписки, официальных документов, газетных вырезок, хозяйственных заметок, городской хроники, комикса. Одни тексты приписываются известным писателям (например, Т. Парницкому, впрочем, как отмечает К. Униловский<sup>383</sup>, именно этот фрагмент по стилю «оригинал» никак не напоминает, хотя стиль Парницкого легко поддается стилизации и пастишу), здесь есть тексты совершенно незнакомые, выглядящие, однако, правдоподобно. Все они снабжены библиографическими ссылками: имя автора, иногда переводчика, дата и место создания или издания, основные сведения о дальнейшей судьбе текста (ср. в «Концерте Большой Медведицы» — «нет ничего хуже, чем продирается через текст, изобилующий ссылками» [61; 16]). Есть и ссылка на реального — анонимного — автора: «Ежи Лимон: Кит [фрагменты романа]. // Нурт, июнь 1983, №6. С. 1, 22–4» [60; 256]. Хронологически упорядоченные тексты (с древнейших времен до конца средневековья в первой части, рубеж XVI—XVII веков — во второй, событий XX века — война во Вьетнаме, события 1980 года в Польше, складываются, как уже говорилось, в связное приключенчески-историческо-любовное повествование на тему борьбы добра со злом. Под покровом метаромана, интертекстуальной игры в мистификацию здесь скрывается хорошо выстроенный и увлекательнейший сюжет. По словам Униловского, это вымысел, столь усердно притворяющийся исторической правдой, что читатель без труда замеча-



ет, что имеет дело лишь с <...> созданием легенды<sup>384</sup>. Вымысел, притворяющийся фактом, использовался Борхесом, Набоковым и др. Вообще «одевание» беллетристики в костюм документальной, научной, критической прозы показывает, что дистанция между вымыслом и фактом в повествовании — вопрос поэтики, а поэтика — это способ организации нашего опыта. Поэтому вымысел и исторический текст полностью зависят от моделей структурирования текста, а следовательно, более близки друг другу, чем кажется.

«Концерт Большой Медведицы» включает в себя также снабженные ссылками («Местная легенда, записанная в конце XX века»; «Фрагмент неоконченного романа конца XX века»; «фрагмент романа “Мюнхаузениада”, написанного в 1978 году, изданного с купюрами в 1980 году; здесь впервые в оригинальной версии; купюры обозначены курсивом и квадратными скобками» [61; 25, 60, 138] и т.д.), фрагменты различных документов, в которых «записана история».

«Традиционный диптих» из «Книги паштетов» Н. Герке составляют две биографии (интеллектуальная — «Последний финт Константина Мусека» и художественная — «Для пользы Искусства»). Первая лаконично описывает жизненный путь и творчество «знаменитого писателя». Вторая — жизнь поэта и современной литераторши. Оба текста построены подобным образом: эпиграф, свидетельства современников, ссылки на первоисточники, цитаты и пр. Таким образом тщательно имитируется стиль биографии. Кроме изобилия «свидетельств», видимость труда биографа создает сама повествовательница, выдвигающая гипотезы, ставящая вопросы, сомневающаяся в истинности фактов, размышляющая о правдоподобии источников: «Анализируя жизнь писателя, мы склонны согласиться с мнением биографа»; «Трудно сказать, как складывались отношения Мусека с женщинами. Факт тот, что единственная документированная связь с тридцатилетней <...>»; «Приглядимся к судьбе этой необыкновенной женщины»; «Скупые сведения о нем»; «Во всех свидетельствах явно бросается в глаза»; «Нет уверенности в подлинности этих писем». Имитируется даже графическое оформление научного труда — например, квадратные скобки, которыми выделяются слова исследователя внутри цитаты: «Как заметил его биограф Поль Мильё», «В нем [Муске] было нечто лягушачье»; «Элен чем-то их [инженеров] привлекала»; «[Августин] боялся женщин» [28; 13–14, 17–18, 20, 12].

Используемые в текстах фамилии, ситуации и названия — явно вымышленные, но структура биографии (последовательное описание юности, социального положения семьи, травмы, внутреннего перелома, литературного дебюта, пути к славе, эксцентрического образа жизни, кончины) и характер изложения (комментарии, цитаты из дневников, научных трудов, литературных произведений, свидетельств и т.д.) выглядят правдоподобно и ассоциируются с биографическим жанром. В то же время некоторая нарочитость, искусственность этой имитации акцентируется и подчеркнутой, пародийной стереотипностью оборотов («Анализируя <...> мы склонны согласиться <...>»; «Как следует из одного не подтвержденного источника <...>» [28; 13, 20] и т.д.), а главное — парадоксальной мотивацией поведения героев, элементами фантастики, свойственными скорее жанру агиографии (один персонаж во время похорон литераторши превращается в березку, а поэт чудесным образом просачивается сквозь потолок своей камеры). Таким образом, повествователь стремится создать в читателе ощущение, будто истории вымышленные. Под сомнение ставится авторитет самого жанра, идеи биографии, которая оборачивается «не более чем текстом». Связь между рассказанной биографией человека и его реальной жизнью неоднозначна, поскольку в значительной степени определяется теми или иными традициями повествования.

«Ревелая» П. Дунина-Вонсовича состоит из шести глав, каждая из которых является стилизацией той или иной манеры повествования: «Польских цветов» Ю. Тувима, прозы «потока сознания» и т.д. По словам Я. Клейноцкого, этот роман может быть прочитан «как сатира на ту или иную литературную моду»<sup>385</sup>, причем создается ощущение невозможности выйти за рамки чужой речи. Подобным образом роман Р. Прашиньского «На коленях» написан в стиле Курта Воннегута (и вышел под псевдонимом Ред Воннегут), переплетающемся с манерой некоторых других писателей, в чем повествователь открыто признается. «Город сонных женщин» того же автора складывается из самых различных стилизаций — от прозы К. Воннегута до «Мастера и Маргариты» Булгакова. «Путешествие до последней страницы» Хуберта Адамовского (псевдоним А. Убертовского) — пастиш всевозможных приключенческих романов: двенадцать приключений выдержаны в стиле Шклярского, Лондона, Стивенсона и др. В другом

романе Убертовского — «Наброски к батальному полотну» — используется калейдоскоп стилей литературного монолога (произносимого моряком, воином, ловеласом и т.д.), а также моделей повествования (эпос, сага, хроника, сказка, приключенческий роман). Я. Шапер в романе «Потроха и требуха» использует стилизацию под манеру Сенкевича и язык партийных заявлений.

Реже встречается в молодой польской прозе такое явление, как автоцитаты (цитирование автором самого себя). В «Каролине» К. Варги главная героиня приводит фрагмент романа Варги же «Bildungsroman», утверждая, что сама его написала. В романе З. Рудзкой «Дворец цезарей» упоминается Адам Кадман, герой ее же «Белых клише». А. Барт в «Поезде для путешествий» упоминает персонажа своего первого романа «Rien ne va plus» — итальянского графа д'Арципацци. Подобная связь, хотя и менее явная, наблюдается между «Историческими очерками» и «Schwedenkräuter» Зб. Крушиньского. Пеликан — главный предмет-символ «Золотого пеликана» Ст. Хвина — отсылает к предыдущему роману писателя «Гувернантка» [14; 62]. Повествователь «Терминала» М. Беньчика, якобы смущенный лекцией Деррида («он утверждал, что начала нет. Нельзя <...> вернуться к исходной точке»), размышляет, как лучше начать рассказ о любовной истории, которую так сложно выразить: «как начать, если нельзя начать? С середины? “Мы долго лежали неподвижно; начался уже очередной прилив и шум подбирающегося к нам моря усиливался с каждой минутой. — Как ты думаешь, что оно хочет нам сказать? — спросил я вдруг”. Однако если начала нет, то каким же образом обозначить середину, ведь если разделить количество дней пополам, это ничего не даст. Тогда начнем с конца: “Сделалось уже совсем светло. Проехал первый автобус. Мне не требовалось поднимать голову, я и так знал, что это номер 66”. К чему эти фокусы, нет начала, нет середины, так и конца нет». Приведенные повествователем фрагменты «начала с начала» и «начала с конца» и в самом деле далее присутствуют в повести Беньчика. Во включенном в повесть рассказе также есть скрытые цитаты из «основного» текста: ср. «Ник любил наблюдать, как Марж ест йогурт, ему нравилось серьезное выражение лица, когда она облизывала ложечку» — и «кто сумеет описать хотя бы то, как прелестно она ест йогурт <...>». Рассказ одного из персонажей, также включенный в повесть, начинается почти так же, как и сама повесть

Беньчика — ср.: «Мне бы хотелось вам кое-что рассказать, жизнь меня вынуждает, хотя не о голоде речь идет и не о болезни; речь попросту о любви» — «Я вам кое-что расскажу <...> Моя история о любви». Слова из единственной присланной героиней после расставания открытки, в которой та описывает реальный перелет из Парижа, где они с повествователем расстались («на борту самолета подавали даже шампанское и клубнику <...> во время полета можно было посмотреть три фильма, в том числе довоенную комедию»), повторяют детали из истории, рассказанной ей в шутку повествователем в кафе на аэродроме, перед ее отлетом, и повествующей о некоем идеальном возвращении, воссоединении возлюбленных («Путешествие было удобным и приятным <...> подавали шампанское, клубнику и показывали смешные фильмы» [5; 45–46, 118 и 176, 76, 126–127, 5, 172, 179]). Подобным образом первая фраза главы «Песен пьющих» Е. Пильха дословно повторяется в ее конце, выдавая свою одновременно подлинность и «литературность»: «Она сидит у окна, <...> расправляет на коленях <...> листки скверной бумаги в клеточку и читает, легко разбирая корявый почерк: “Дрожь зигзагами пробегает по нашим телам, мы сидим на каменной скамье над Утратой, я говорю: мельница на Утрате, ты говоришь: мельница на Лютыни...”» [72; 173]. Ст. Хвин в «Золотом пеликане» и вовсе вводит в повествование самого себя в качестве второстепенного, но значимого персонажа («известный писатель», «автор ностальгического повествования о немецком профессоре-анатоме, который потерял возлюбленную во время катастрофы пароходика “Штерн” и после этой утраты долго не мог прийти в себя» [15; 184]), очевидно, обыгрывая и сходство главного героя с самим собой. Он появляется в «Золотом пеликане» дважды и каждый раз чуть иронически, с дистанцией (отсюда и подчеркнуто упрощенная трактовка собственного романа «Ханеман»). Как и Якуб до кризиса, это человек из мира неаутентичного, поверхностного. Якуб — его бывший читатель, но в любой момент они могли бы поменяться ролями. Е. Лимон в «Концерте Большой медведицы» использует «фрагмент романа “Мюнхаузениада”» [61; 133], принадлежащего на самом деле перу того же автора.

Следует упомянуть и аллюзии с нехудожественным текстом. Это анкета в «Терминале» М. Беньчика: «переход в другое состояние сосредоточенности, имени, профессии и адреса». Это и реклама: мистификация у М. Беньчика — «надела удобную

обувь фирмы «Адидас», которая спонсирует эту книгу», «Йогурте «Лидер Прайс», сто двадцать пять граммов, упаковка по шесть штук» [5; 165, 69, 10]. Сюда же можно отнести ассоциацию повествовательницы «Музея» из сборника «Небесный зверинец» И. Филипяк — «За столом они держались за руки. Просто идеальная картинка для обложки какого-нибудь издания из серии «Помоги себе сам»» [21; 42]), а также явление интерсемиотизма: Ц. К. Кендер в «Антологию постнатального творчества. D. G. J. L. O. S. W.» вводит пересказы фильмов и телесериалов. Причем якобы разделяет точками кадры, «разрезая» порой предложения или даже слова («Ширли встречается с Дэвидом в Лиме <...> наконец они останавливаются в сельском отеле в Андах, купаются. Вместе в горячем источнике Дэвиду удастся уговорить Ширли поп. Робовать дыхательную медитацию Дэвид рассказывает <...>» [49; 151]), подчеркивая языковой характер повествования и условность его законов в контексте другой знаковой системы. Опять-таки неважно, существуют ли пересказываемые фильмы и сериалы на самом деле, ведь в тексте мы имеем дело только с текстом, условной записью языкового сообщения, а не фильмом или фактом. Герою «Терминала» М. Беньчика кажется, что он уже где-то видел бармена: «В каком это было фильме?» [5; 178]. Герои «мужской» прозы К. Варги сравнивают себя с «мачо» из фильмов вроде «Псов» Вл. Пасиковского, в свою очередь подражающих американским: «честное слово, стоило бы снять. Если бы кто-нибудь делал такой фильм, я бы охотно поделился историей — настоящей и правда крутой. Меня бы мог сыграть Линда [популярный польский актер]»; «было и правда, как в американских фильмах» [116; 95]. К интерсемиотическим аллюзиям относятся также слова: «ты вернешься когда-нибудь, как Рембо-второй и Рокки-третий», продолжающиеся горькой аллюзией исторической («как четвертый раздел Польши»), а затем интертекстуальной («как пятое колесо» [Беньчик, 5; 178]). Таково и заглавие романа А. Лисковацкого «Eine kleine», отсылающее к «Маленькой ночной серенаде» Моцарта (оборванным названием писатель сигнализирует невозможность полного литературного повторения музыкального образца — «ничто здесь не является ни eine, ни kleine» [65; 214]). Подзаголовок книги К. Варги «45 идей для романа» — «Стороны В синглов» — передает случайность музыкальных аллюзий (на «оборотной» стороне, как правило, записываются произведения менее популярные или значительные).

**Паратекстуальные элементы** располагаются не непосредственно в художественном тексте, а словно бы на его полях — как одновременно подчиненное и самостоятельное высказывание, доступное читателю потенциально. Более того, паратекст, в сущности, может быть изъят без вторжения в текст основной.

Предисловия в польской прозе после 1989 года достаточно редки, остановимся лишь на авторских, чаще всего связанных с проблемой автобиографизма.

Так, Я. Бачак в начале «Записок о ночных дежурствах» сухо информирует читателя об автобиографичности повествования: «Данные записки на самом деле возникли во время ночных дежурств. Они основаны на фактах. Изменены лишь имена описываемых людей» [1; 5]. «Короткая история одной шутки» Ст. Хвина снабжена авторским послесловием, повествованием, словно бы параллельным основному, в более сжатом виде рассказывающим о том же самом (связи личности с временем и пространством, поисках границы между добром и злом и пр.), однако уже открыто от автора, а не повествователя, утверждая тем самым автобиографичность книги. А в «Золотом пеликане» после копирайта и перечисления авторов фотографий писатель обращается к читателю с открыто «постмодернистски-интертекстуальным» предложением: «В этой книге встречаются голоса и парафразы, в частности Лешека Колаковского, Арнольда Шварценегера, Збигнева Херберта, Бриджит Джонс, кардинала Ретцингера, Эрнеста Хемингуэя, польских феминисток, Уинстона Черчилля, Нила Армстронга, Чеслава Милоша, Стивена Спилберга, св. Августина, Тадеуша Ружевича, Теодора Адорно, Адама Загаевского, Чарльза Дарвина, Яна Блоньского, Фридриха Ницше, ксендза Юзефа Тишнера, Томаша Бурека, Иммануила Канта, ксендза Рыдзыка, Виславы Шимборской, Яцека Санторского, средневековых алхимиков, моей жены, а также ста тысяч других моих близких и далеких знакомых. Кому интересно, пусть поищет» [15; 5]. «Ханеман» также предваряется библиографическими данными об использованных источниках (касающихся самоубийства Ст. И. Виткевича, которое упоминается в романе), однако это указание явно лишено какого бы то ни было «постмодернистского» подтекста. Читателя романа В. Кучока «Навоз» предупреждают: «Все герои и события, появляющиеся на страницах этой книги, вымышлены, а их возможное сходство с реальными фактами и людьми случайно» [57; 5].

«Я, как другие» Д. Карпиньского открывается лирически-философским «Прологом», а девятая глава (из двадцати четырех), посвященная проблемам восприятия и изображения времени, именуется одновременно «очередным эпилогом», а сам эпилог как раз отсутствует. «Finimondo» П. Семёна открывается несколькими прологами («Прологи»), рисующими «стартовые позиции» каждого из героев романа.

Эпилог в «Как я стал писателем (опыт интеллектуальной автобиографии)» А. Стасюка также посвящен жанру автобиографии («автобиография без полноценных героев — это не автобиография, это просто мемуары») и информирует читателя о намерении написать продолжение («Так заканчивается первая часть моей автобиографии. Скоро я, наверное, начну писать следующую»), а также о его содержании («В следующей части будет больше о литературе и писательстве вообще, зато меньше о жизни как таковой и рок-н-ролле» [93; 126]) и подчеркивающий таким образом (хотя неизвестно, насколько всерьез) автобиографичность прочитанного.

Эпилог завершает и «Кукольную клинику» М. Холендер, парадоксальным образом оставляя читателя в неведении относительно судьбы героини, пациентки психиатрической больницы — она то ли погибает, то ли окончательно погружается в свой собственный мир, мир «кукольной клиники» с многозначительной вывеской: «КУКОЛЬНАЯ КЛИНИКА. ДЕЛО ОБСТОИТ ИМЕННО ТАК, КАК ВАМ КАЖЕТСЯ <...>» [40; 134].

«Мадам» А. Либеры завершается «Постскриптумом» («Моя повесть окончена»), написанным повзрослевшим повествователем и подводящим итог пережитого им «урока» (см. главу «Между детством и зрелостью. Феномен инициации»). Самые последние строки — еще и объяснение мотивации автора-повествователя («Я бросаю его в мир, словно письмо в запечатанной бутылке в пучину океана. Быть может, ты когда-нибудь его найдешь <...> и подашь мне знак» [58; 391]), словно перебрасывающее «мостик» во внеязыковую реальность, где пребывает читатель.

«Постскриптум» имеет и «Концерт Большой Медведицы» Е. Лимона. Это краткая история адресов автора и история смены ими названий — «Ежи Лимон родился <...> в Мальборке (согласно немецкой традиции Городе Пресвятой Девы Марии) <...>» [61; 363] — завершаясь пассажем, отражающим калейдоскопичность центральноевропейской истории (см. главу «Между Mitteleuropa и Европой»).

К фиктивному паратексту относятся «объяснения» происхождения рукописи, якобы не принадлежащей перу повествователя (и тем более автора). Прочитируем еще раз У. Эко: «<...> во всех книгах говорится о других книгах <...> всякая история пересказывает историю, уже рассказанную. Это знал Гомер, это знал Ариосто, не говоря о Рабле или Сервантесе. Поэтому моя история могла начинаться только с найденной рукописи — что также, разумеется, представляет собой цитату. Я срочно написал предисловие <...>»<sup>386</sup>. Повествователь «Яйцееда» Р. Прашиньского, носящий имя реального автора (подпись — «Роман Прашиньский»), именно во «Вступлении» объясняет происхождение рукописи, которая якобы была выловлена из реки во время наводнения: «Спустя две тысячи лет после Христа пришла во Вроцлав большая вода. <...> В мутной бурлящей воде я разглядел свиток бумаг. Перегнул-ся через вал и достал книгу, которую вы держите в руках. Не знаю, как она туда попала» [75; 5]. Первая глава романа И. Филипяк «Альма» называется «Два письма вместо вступления»: «Я подписываю собственным именем текст, который писала вовсе не я. Почему так получилось? Охотно объясню». Однако здесь мистификация оказывается двойной или даже тройной, поэтому «объясняющих» письма целых два. Сначала к «автору» случайно попала даже не вся рукопись, а лишь первые шесть страниц («Однажды в воскресенье летом 2000 года на занятия одной из неофициальных творческих мастерских <...> явилась молодая особа с аквамариновой шевелюрой <...> она оставила шесть страниц, которые и составили начало предлагаемого вам романа» [22; 5, 7]). Затем по почте приходит весь текст, причем оказывается, что «молодая особа с аквамариновой шевелюрой» присвоила и выдала за свой опус чужую рукопись, взятую у тетки-архивистки, сохранившей, в свою очередь, текст некой участницы загадочного «Проекта А».

Случайный «владелец» рукописи добросовестно пытается ее «датировать» («Рукопись была создана в то время, когда <...>» [Прашиньский, 75; 6]; «Сегодня ему [тексту] двадцать пять лет»), определить жанр («Это переплетение прекиберпанка и неоготики» [Филипяк, 22; 7]; «любовная история, приправленная приключением и триллером. С точки зрения политической, опус также весьма сомнителен. В результате получаем отличный рецепт бестселлера»). Он информирует читателя о том,



какие действия были произведены со случайно доставшимся ему текстом: «Я перевел найденные фрагменты. Часть страниц поглотила вода <...> Я немного дописал, чтобы восполнить пробелы» [Прашинский, 75; 5]; «Взявшись его редактировать, я как могла ограничивала себя, лишь добавила заголовки. Кроме того, я осмелилась графически выделить высказывания отдельных персонажей <...> Ну и, наконец, дописала парочку ключевых диалогов» [Филипак, 22; 7].

Имя «реального» автора романа «Кит. Хрестоматия первоисточников» (Е. Лимона) на обложке не значит, равно как и имя «фальшивого» автора — писательницы и исследовательницы Хелены Шиманьской (якобы согласно ее воле, поскольку, как объясняется в присовокупленном к книге письме Шиманьской американскому издателю, она не считает себя автором в традиционном смысле этого слова).

«Последний американский роман» П. Чаканьского-Спорека открывается вступлением, подписанным «пражским антикваром М. Бродом», перу которого принадлежат якобы и завершающие книгу комментарии. Подобным образом выстроен и роман Чаканьского «Ай».

Отказываясь от авторства и не скрывая, что это всего лишь прием, условность, мистификация, такая же, как и сама «рукопись», авторы делают аутентичность текста элементом игры (что являлось традиционной мотивацией подобного приема ранее). Но кроме того, они еще и в очередной раз декларируют идею изменения понятия оригинальности и авторства в эпоху «цитатного мышления» (вплоть до полного растворения в культуре): «Не существует индивидуального произведения. Произведение индивида представляет собой своего рода узелок, образующийся внутри культурной ткани, в лоно которой он чувствует себя не просто погруженным, но именно появившимся в нем. Индивид по своему происхождению — всего лишь элемент этой ткани. Точно так же и его произведение — это всегда произведение коллективное»<sup>387</sup>. Об этом, впрочем, открыто говорит Прашинский, а точнее, повествователь «Роман Прашинский»: «В эпоху господства массовой культуры вопрос авторства столь же неоднозначен, как во времена средневековых бардов» [75; 6]. Что ж, как шутливо вторит ему М. Тулли, «во времена Средневековья никто тексты не подписывал. И, вероятно, атмосфера на литературном рынке была более доброжелательной»<sup>388</sup>.

К паратекстуальным элементам-«претекстам», как уже говорилось, относятся эпиграфы, посвящения и оглавления.

Эпиграфы имеют многие произведения молодой прозы, и они, как правило, выполняют свою традиционную роль «направляющей» для читателя. Так, «Запискам о ночных дежурствах» Я. Бачака предпослан эпиграф из «События не здесь» Ч. Милоша («Ты будешь служить, носить, убирать, слышать, || И с каждым днем познавать будешь свою вину, || Пока не поймешь, что не заслуживаешь ничего иного»), подтверждающий то, что книга, по словам Я. Блоньского, является «историей аскезы» («Имеющаяся в виду вина, разумеется, не моральная, а метафизическая — несовершенство человеческого бытия»<sup>389</sup>). Одним из эпиграфов к «Касторпу» П. Хюлле становится исходная для романа польского прозаика фраза из «Волшебной горы» Манна: «позади остались четыре семестра, проведенные им в Данцигском политехникуме». В «Книге паштетов» Н. Герке особенно значимы эпиграфы к псевдобиографиям — например, в «Для пользы Искусства»: «Вы не знаете, как все обстоит на самом деле» и пр.

Помимо традиционных (и очень распространенных в 1990-е годы) посвящений близким, можно найти и эпатазирующие, как у М. Гретковской в «*My zdies' emigranty*» («Моей жене») или М. Сеневица в «Четвертом небе» («Всем Зигмунтам меж глаз»).

Остановимся также на фиктивных оглавлениях. Так, «Оглавление» в «Романе и других рассказах» Я. Собчака, в котором якобы излагается краткое содержание отдельных глав (которые в тексте книги отсутствуют), на самом деле никак не связано с основным текстом и представляет собой самостоятельное повествование с элементами фабулы, прямой речью, аллюзиями, ироническими комментариями: «Глава четвертая, в которой Годо рассуждает сам с собой, а также с музами, мусоля папиросу языком. Ему холодно, поэтому берет натянут на уши..... 49. — Я, блин, Бекетта цитирую, потому что он, блин, такой жизненный»; «Глава седьмая, в которой Годо уже без папиросы комментирует одну из последних записей Бекетта.....58. — Чой-то он совсем сбрендил под занавес <...>» [86; 101–102]. Несмотря на указанные, как и положено, номера страниц, это откровенная мистификация, сознательно обнажающая условность всего произведения. В «Я, как другие» Д. Карпиньского последовательно выдержанное «Оглавление» (двадцать четыре главы — по числу дней, проведенных героем в

родном городе) загадочным образом нарушается в девятой главе («Девять, или очередной Эпилог») и далее в скобках указывается «истинная» (или наоборот?) нумерация: «Десять (Девять); Одиннадцать (Десять) <...>».

К паратексту относятся и такие элементы литературного произведения, которые непосредственно не включены в сам художественный текст и не всегда зависят от автора — аннотация, заметки на форзаце или обложке. Одни написаны в довольно неофициальном и порой провокационном тоне, например: «МАРЕК СЕПРАВСКИЙ <...> Муж Габрыси, отец Миленки» («Городок с человеческим лицом»). Другие подтверждают автобиографизм повествования (см. главу «Между автором, повествователем, героем и читателем»). Здесь могут находиться и фрагменты рецензий — как это сделано в изданиях «Короткой истории одной шутки» Ст. Хвина, «Как я стал писателем <...>» А. Стасюка, «Кукольной клиники» М. Холендер, «Тадека» Ю. Зелёнки, «Слез» Г. Струмыка, «Э. Э.» О. Токарчук и др. Четвертая страница обложки «Через реку» А. Стасюка оформлена как диалог критика и писателя (причем последний утверждает, что «это книжка для умных»). На обложке «Золотого пеликана» Ст. Хвина, «Небесного зверинца» И. Филипак и др. — «рекламные» цитаты из самого текста. На суперобложке «Концерта Большой медведицы» Е. Лимона — «информация» об авторах книги, т.е. собственно «авторе» (который «родился в середине XX столетия, в сопотском доме на улице Берута») и «повествователе» («имя которого мы так и не узнаем, хотя он явно присутствует на страницах романа» и, «в отличие от автора, который ступает по земле и связан с материей и временем, способен свободно перемещаться во времени и пространстве»). Наконец, здесь может быть помещен текст автора, не входящий в книгу, что-то вроде авторской аннотации или краткого предисловия-послесловия. Так, на обложке «Слез» Г. Струмыка — авторские рассуждения о бездомности, которой посвящена вся повесть. На обложке «Правека и других времен» О. Токарчук автор формулирует собственное отношение к своей новой книге («Сколько себя помню, я хотела написать такую книгу, как эта. Создать и описать мир..., который, как все живое, рождается, развивается и умирает»), а также делает весьма традиционное паратекстуальное заявление о том, что «Сходство с какими бы то ни было местами, событиями и людьми случайно». Зб. Крушиньский, в свою очередь,

настоял на том, чтобы на обложке первых его двух книг не было никакого «постороннего» текста<sup>390</sup>.

Среди любопытных — рекламных — паратекстуальных элементов следует отметить закладку с рецептом торта из мухомора в «Доме дневном, доме ночном» О. Токарчук, перекликающуюся с мистическими сюжетными линиями романа («Торт из красного мухомора. Три зрелых ярких шляпки мухомора, два с половиной стакана сахарной пудры, пять желтков, немного масла, лимон, две ложки рома. Шляпки сбрызнуть ромом. Растереть желтки с двумя стаканами сахарной пудры и маслом. Добавить лимонную цедру. Проложить шляпки полученной массой. Верх торта — красный в горошек — полить глазурью, приготовленной из пудры с лимонным соком. Есть медленно. Ждать»), или закладку с рекламой «мерседеса», являющегося главным героем (и спонсором издания) повести П. Хюлле «Мерседес-бенц. Из писем Грабалу» и пр.

Я. Собчак в «Романе и других рассказах» в качестве «Редактора» книги указывает явно вымышленную особу с говорящими отчеством и фамилией (Зинаида Ксеровна Офсетко), а также перечисляет «музыкантов»: «Квартет Анны Карениной», «Аквариум» и пр.

Особо следует сказать о фотографиях. Автобиографизм, свойственный польской прозе после 1989 года, зачастую словно бы подчеркивается или обыгрывается фотографиями из собственного архива писателя (см. главу «Между детством и зрелостью. Феномен инициации»). Кроме того, портрет Хвина с женой в шляпе на заднем плане соотносится с введенным в роман образом «известного писателя», у которого есть жена, что «носит причудливые шляпы» [15; 218]. В «Ханемане» Ст. Хвина дан старый снимок из семейного архива, в «Мадам» А. Либеры — фотография с подписью «Автор в возрасте героя романа», которая проводит необязательную, но возможную связь между автором и героем; во втором издании «Через реку» А. Стасюка — фотография делающего шаг автора-ребенка (это движение значимо для текста). Интересно, что на четвертой странице обложки помещена словно бы зеркально перевернутая первая, являющаяся на самом деле обложкой первого издания: вместо фото улыбающегося малыша — взрослый Стасюк, нахмуренный, с сигаретой (портрет явно стилизован под образ М. Хласко, который, в свою очередь, как известно, копировал имидж Джеймса Дина).

Встречаются в изданиях новой польской прозы и иллюстрации. Это, например, рисунки в прозе И. Филипак: в «Небесном зверинце» они разделяют фрагменты, написанные от лица разных повествователей. В «Полной амнезии» — фрагменты основного повествования, дневника, «выписок» и пр., кроме того, номера глав обозначены с помощью стрелок на часах — час дня, два и т.д.). В «Игре на разных барабанах» О. Токарчук изображения барабанов делят книгу на три части (см. главу «Между фрагментом и целым»). Помещает рисунки (например, эпатажные — как в начале «Пособия по человечеству») в своих книгах М. Гретковская. В текст «Я, как другие» Д. Карпиньского органически «встроены» гравюры Дюрера, в романе М. Сеправского «Городок с человеческим лицом» — фотографии «реалий ПНР», в «Концерт Большой медведицы» Е. Лимона — изображения реалий той или иной эпохи в истории улицы, о которой идет речь, в «Мерседес-бенц. Из писем Грабалу» П. Хюлле — фотографии из семейного архива, о которых рассказывается в книге, и т.д.

Все эти приемы подчеркивают, в первую очередь, принципиальную для авторов 1990-х литературность, «созданность» текста.

**Метатекстуальность** — комментирование текстом самого себя, процесса своего написания или прочтения — одна из самых значимых черт новой польской прозы. Она также подчеркивает осознанную литературность текста, и «раскрытие карт» повествователя оказывается элементом стратегии выстраивания взаимопонимания с читателем. В польской прозе после 1989 года распространены терминологические автокомментарии, а также развернутые метатекстовые фрагменты, свидетельствующие о том, что читателю предлагается мир вымысла, мир особый, независимый и, возможно, даже первичный по отношению к реальности. Другими словами, метатекст оказывается элементом и инструментом мировосприятия.

Повествователь утверждает, что якобы пересказывает некую историю, случившуюся «на самом деле»: «и это первая глава книги о Вайзере, которую ни один из нас не написал и никогда не напишет»; «история, которую я рассказываю без прикрас»; «история эта, как любой правдивый рассказ <...>» [Хюлле, 41; 20, 13, 17]; «отчет, накорябанный бродячим летописцем, услышанный им в одной из гнусных прокуренных забегаловок <...>»

[Варга, 119; 20]; «мы, старые летописцы той эпохи <...>» [Пильх, 69; 85], «Я забросил трактат о пагубном пристрастии к спиртному, потерял всякое желание писать об этом пагубном пристрастии, я мог думать только о тебе. Мою голову и душу целиком заполнило пылкое чувство <...> теперь хочу писать про старые газеты, раскладываемые на каменной скамье над Утра-той <...> про твой черный жакет в мокрой высокой траве» [Пильх, 72; 167, 169]. «Только я ведь и вправду сел за тот стол, и она и вправду села напротив, и мы начали разговаривать, и авокадо с тунцом — тоже правда»; «Наш разговор я тоже воспроизвожу точно»; «Так что я сразу примусь за отчет о <...>» [Беньчик, 5; 46, 48, 66]; «И тогда я решил все это описать»; «Так и было» [Стасюк, 92; 48, 51]; «В Париже со мной случаются разные истории, которые я сознательно решаю не использовать в качестве материала для рассказов»; «Это еще не вся правда <...> Есть еще одна французская история, о которой я не хотела рассказывать <...> Я и сейчас чувствую, как она сопротивляется, не хочет, чтобы ее записывали, она так ужасно не желает быть рассказана»; «Я могла бы научиться, могла бы начать писать о чем-то другом. Но я ничего не могу поделать. Это правда. Если я что-нибудь придумаю, это будет ложь» [Филипак, 21; 98, 101, 158]. Или же не скрывает, что сам ее придумывает полностью или отчасти: «я собирался описать <...> систему моих личных вытрезвителей, учреждавшихся моими <...> возлюбленными; я даже придумал для них сногшибательные имена» [Пильх, 72; 167]; «Меня успокаивает сознание, что лишь непреодолимое давление барочной формы заставляет меня плести эти фантазматогории» [Чаканьский, 17, 48]; «Хожу по городским улицам. Придумываю истории. Люди любят такие придуманные истории» [Прашинский, 74; 252]; «Это всего лишь фраза» [Убертовский, 115; 108]. Он рассуждает о причинах, заставивших взяться за перо («И если есть какой-то ответ, то только тот, что именно из-за его отсутствия заполняю я линованный листок, ни в чем не будучи уверен»; «Нет, я не пишу книгу ни о Вайзере, ни о нас тех, прежних, ни о нашем городе тридцатилетней давности, ни о школе и тем более не пишу книгу о М-ском или эпохе, когда он был самым главным после директора, — нет, это мне неинтересно, и если я решил все записать, вспомнить запах того лета, когда «рыбный суп» заполонил пляжи залива, то единственно в связи с Вайзером. Именно это вынудило меня отправиться в Германию, именно это велит сейчас записать все с самого начала, не

пропуская ничего, ни малейшей детали <...>» [Хюлле, 41; 15, 32]; «недостаточно писать только потому, что тебе есть, что рассказать. И если порой книга бывает словно бы приглашением, эскизом, попыткой понять друг друга <...> то я хочу начать писать ее так, как если бы она на самом деле была подобной попыткой»; «Я думала, что начну писать так, как на самом деле хочу»; «я хотела бы начать так, как если бы текст <...>»; «Захоти я когда-нибудь написать настоящий дневник <...>» [Филипьяк, 21; 81, 207]). А также о значительности или малозначительности рассказываемой истории («Да и сама история, по сути не так уж важна» [Токарчук, 103; 238]; «Так что же имеет значение во всей этой странной истории, которая даже не стоит того, чтобы рассказывать о ней за кружкой пива?» [Варга, 117; 103]; «Сегодня я вижу, что из всей истории это было единственное мгновение, достойное литературы» [Пильх, 68; 63]; «Если бы она приехала лишь перемолвиться со мной словечком, если бы нанесла лишь случайный и неожиданный визит, это и так было бы достаточно ошеломляющей историей, подумал Когоутек. И так это была бы история, достойная книги» [Пильх, 69; 5]; «Я продекламировал историю нашего путешествия, вшивую одиссею» [Стасюк, 89; 93]; «и это, пожалуй, самое главное в истории, которую я рассказываю» [Хюлле, 41; 13]; «Ибо для нас самое главное — то, что <...>»; «то, что прежде всего важно для этой истории» [Лимон, 61; 96, 105]. Повествователь прогнозирует восприятие текста, его доступность: «Не могу не признать, что “Альма” — текст сложный, порой даже несносный. Столь же современный, сколь и анахроничный» [Филипьяк, 22; 7]). Он комментирует порядок и характер повествования: «Да, я уверен, что с тех слов должна бы начинаться ненаписанная книга о Вайзере...»; «Теперь я вижу, что первую часть ненаписанной книги о нем я должен бы начать со слов <...> Об этом, впрочем, я уже говорил, и если я повторяю кое-что и не вымарываю, как в школьном сочинении <...>»; «Но, не предвзято событий, я возвращаюсь <...>»; «Почему вместо того, чтобы рассказывать дальше, я отступаю, возвращаюсь, повторяюсь?» [Хюлле, 41; 22, 51, 131, 170]; «но о меню я расскажу в другой раз <...>»; «Знаю, что пора ответить на вопрос, который вертится у вас на языке»; «я слов на ветер не бросаю и держу руку на <...> пульсе своего повествования»; «в просторной многоэтажной библиотеке, чья современная архитектура породила такое количество шуток и остроумных метафор, что я, пожалуй, пас, — что, мне больше описывать

нечего?»; «я сразу скажу, что произошло»; «Загнанный в угол конструкцией повествования, я готов признаться, что <...>» [Беньчик, 5; 47, 73, 84, 118, 164]; «Грюнвальдский сюжет появился здесь неслучайно» [Лимон, 61; 126]; «Сегодня воскресенье, и люди еще спят, поэтому в этом рассказе не должно быть фабулы <...>»; «Здесь не будет фабулы с ее обещанием начала и надеждой конца»; «Но я ведь намеревался говорить о Дукле»; «Я пью кофе из белой кружечки и наблюдаю, как замирает ритм повести. Вот уже и конец» [Стасюк, 92; 5, 7, 65, 89]; «Текст этот, в определенном смысле, подобен руинам, где слой за слоем обнажаются отесанные камни и воздушные полости, в глубине которых сохранились фрагменты фресок. <...> Здесь мало связных мыслей, взаимосвязанных событий» [Филипьяк, 21; 108–109]; «Я чуть было не написал “апокалипсис”, но удержался: «во-первых, это прозвучало бы, на мой вкус, чересчур остроумно <...> во-вторых, было бы неправдой»; «Еще месяц назад я собирался описать в этой главе <...>» [Пильх, 72; 31, 167]; «На этом месте я заканчиваю, хотя, как вы прекрасно знаете, будучи мастером *écriture automatique*, мог бы нарисовать вам не одну жалкую картину» [Чаканьский, 17; 55–56]. Повествователь выдает свое повествовательское «всезнание» или, напротив, его отсутствие: «я знаю развязку, список жертв и количество приемов пищи по дороге» (ср. рассуждения героини О. Токарчук об авторах детективов: «Удивительно, что автор — единственный человек, которому уже на старте известна эта замкнутая цепь преступления и наказания, и все же ему охота терпеливо плести повествование» [108; 7]); «Не могу сказать»; «Что она видела, куда шла, где исчезала? Хотелось бы ответить на эти вопросы, но удастся ли?» [Беньчик, 5; 44, 165, 146]; «Столь счастливого завершения сюжета я, правда, не планировал» [Пильх, 72; 165]. Он размышляет о поведении и иерархии персонажей: «Эти подробные сведения записала <...> назовем ее просто Мария Ковальская, утаив, таким образом, настоящее имя <...>»; «А теперь речь пойдет о Сабине, которая раз в неделю <...>» [Токарчук, 108; 113, 286]; «Гош не столь важная фигура в этой истории. Как, впрочем, и все иные появляющиеся в ней персонажи»; «История Гоша, как уже было сказано, не очень важна для сюжета нашего повествования» [Токарчук, 103; 5, 8]; «В ближайшем бистро я выпил кофе по-турецки — тихий, хотя и черный герой этой повести»; «Я введу этого героя в свое повествование в нужное время. Жалось, что уже никто больше в нем не появится, правда? А все же» [Беньчик, 5; 15,



54]; «Он здесь самый важный, ему должна быть посвящена вся повесть» [Филипак, 21; 104]; «некоторые персонажи не имеют никакого значения» [Собчак, 85; 5]; «это книга не о нем»; «это книга не о поляке из ресторана Стругалы», «и не о ней эта история» [Лисковацкий, 65; 196, 205, 213]. Он комментирует и возможности метафорики повествования: «Она скрылась в глубине квартиры (последняя фраза — классический пример языкового злоупотребления: за порогом господствовала столь бесконечная теснота, что ни о какой глубине не могло быть и речи)» [Пильх, 68; 94].

П. Чаплинский называет такого рода метафикцию, которая раскрывает вымышленность, искусственность отдельных элементов текста или всего его целом, «самоосознающей прозой»<sup>391</sup>. Демонстрируя собственную литературность, она не позволяет забывать об условности, лежащей в основе игры повествователя с читателем: «Если ты читаешь в книге, что ее автору явился Бог в образе огненного столпа <...> ты ведь не знаешь, было так на самом деле или автору это только показалось» [Хюлле, 41; 125]. Не говоря уже о том, что автор способен сознательно мистифицировать читателя.

В «Терминале» М. Беньчика читатель, как было показано в главе «Между автором, повествователем, героем и читателем», оказывается словно бы партнером по металитературному диалогу — он становится почти героем текста, будучи постоянно в нем упоминаем. С помощью постоянных обращений к читателю повествователь избегает произвола, он обнажает свои усилия и словно бы заранее оправдывает неминуемую неудачу — текст все равно неспособен отразить реальность, повествование так и остается неадекватным действительности. Метатекстуальность акцентирует дистанцию между любовной темой, эмоциями и воспоминаниями повествователя — и литературным текстом, не способным передать любовь, тоску, одиночество. Об этом «проговаривается» и сам повествователь: «Но не спрашивайте, заправляла ли она салат <...> в конце концов, это же литература»; «я споткнулся о книжку, в гневе брошенную на пол читателем, который, как и вы, верит печатному слову». Он сам понимает, что и интертекст также — не более чем текст с его ограниченными возможностями: «Я бы сказал, что вино, которое мы пили, сделалось что-то чересчур багровым, но будет ли это понятно? А если сказать, что утренний кофе пил без всякого удовольствия, будет лучше?» [5; 71, 88, 166] «Читатель и рассказчик сливаются в своеобразном симбиозе. До момента окон-

чания истории каждый из них является как дарителем, так и одариваемым. Альтруистический, на первый взгляд, жест — подарить читателю повествование — на самом деле носит характер сделки, обмена: я даю тебе рассказ, позволяю пережить то, что пережил сам, ты, благодаря мне, становишься участником любовного романа, но ты же — и гарант моего повествования, а тем самым — моей свободы»<sup>392</sup>.

Подобным образом обстоит дело и в «Творках» Беньчика, где повествователь, сознающий невозможность писать «о Творках» (т.е. о трагедии войны, об Освенциме, о Холокосте) так, как писали «до Творок» (т.е. до Освенцима), также постоянно открывает свое присутствие: «и я тоже кое-что читал и слышал, и однажды, если только хватит у меня сил <...> и зрения, чтобы попадать по клавишам <...>», «На этой самой лавке, во всяком случае, она по-прежнему четвертая слева от главного здания, правда, теперь уже железная, уселся вчера с компьютером (монитор двадцать пять сантиметров на двадцать) и я сам <...>», «Кто вышел вместе с дьяволом из пекла, рассудит история, но не будем слишком увлекаться <...>», «Я люблю июнь <...>», «Ничего не поделаешь, раз меня разбудили, чтобы рассказывать, чтобы закончить историю <...>» и т.д. Повествователь комментирует процесс рассказывания: «О руках Бронки и Хенека умолчим, потому что из этого все равно ничего не выйдет»; «и пошла первой шагом слишком быстрым для новых сравнений»; «вскочила с кровати в шесть, ну ладно-ладно, пускай будет “сползла в шесть тридцать”»; «и они уже могли идти <...> Однако это слишком неспешно сказано, слишком статично названо, потому что на самом деле они уже мчались в Прушков»; «с речки бегом вернемся на перрон, а “вид” поменяем на окно» [6; 9, 14, 81, 104, 186, 23, 29, 36, 101, 171, 23].

«Концерт Большой Медведицы» Е. Лимона начинается с откровенных размышлений повествователя («Я как автор или повествователь, желая написать литературную <...> историю одной улицы»; «мы, то есть мой автор и я, займемся археологией пространства. Вроде бы вместе, однако каждый немного по-своему, то есть не *unisono*, а именно дуэтом»). Повествователь делает несколько попыток начать рассказ: «Может, мне следует начать с первого воспоминания моего автора? Пожалуйста»; «Однако приступая к написанию истории одной улицы, мы все же должны выбрать один из этих жанров. Если, к примеру, мы выберем поэтику сказки или легенды <...> то можно было бы

начать нашу историю следующим образом <...>». И на протяжении всего романа он сомневается в эффективности избранных приемов, стилей, жанров и т.д.: «Другой, наверняка более близкой “оригиналу” техникой записи было бы стихотворение, а может, даже рисунок»; «Однако, возможно, что поэтика сказки или легенды не подойдет для начала нашей истории» [61; 16, 19, 21, 25, 22, 46]. Подобным образом повествователь «Песен пьющих» Е. Пильха замечает в самом конце: «меня разочаровала фабула агонии, но и фабула спасения оказалась не лучше, она тоже получилась незатейливой, как сюжет дамского романа» [72; 191].

Повествователь «Eine kleine» А. Д. Лисковацкого также постоянно сомневается в правомочности своей роли (неслучайно он назван «все-(ну, почти)знающим»). Ему кажется, что рассказ его неаутентичен, что язык неадекватен молчанию в память о жертвах истории, что голос его лишь имитирует голоса героев-немцев, поскольку он человек другого времени и другого языка. Именно поэтому вводится двойная повествовательная перспектива: на голоса героев-очевидцев накладывается гипотеза рассказчика: «Мужчина с красной повязкой тут же поднимает хлеб, а книгу раздраженно отодвигает ногой <...> Или иначе: с любопытством и почтением поднимает книгу, и лишь потом — кусок хлеба» [65; 216, 24].

Ст. Хвин в «Золотом пеликане», предлагая читателю отыскать парафразы нескольких десятков самых разных «авторов», тем самым также «невольно» комментирует структуру романа.

Таким образом, и сам процесс чтения сознательно включает в литературное произведение, обременив читателя возможностями, которые традиционно находились «в ведении» исключительно автора. «С одной стороны, <...> читатель несет бóльшую, нежели ранее, ответственность за создание и семантизацию вымышленной реальности, которую он конкретизирует собственным языковым, эстетическим и экзистенциальным опытом — а следовательно, в определенном смысле идентифицирует себя с произведением»<sup>393</sup>. С другой — осознание условной природы изображаемого мира, акцентируемое авторефлексивными приемами, затрудняет неосознанную с ним идентификацию на сюжетном уровне. Дистанцируясь от литературной реальности, участником которой он является, читатель отдает себе отчет в том, какую роль играет его собственный опыт в процессе воссоздания текста и его — каждый раз новой — интер-

претации. Читатель «становится дистанцированным, но одновременно ангажированным партнером по созданию романа»<sup>394</sup>.

**Гипертекстуальность.** Самым традиционным типом гипертекстуальности являются пародия и пастиш. Пародия — вторичная разработка структуры исходного текста в игровых целях. Игра может быть как самоцельной, так и агрессивной, оспаривающей опыт предшественника. Пародия — прием, способствующий освобождению литературы от повествовательных и языковых стереотипов. «Пародия обновляет и поддерживает связь между формой и содержанием, нарушая прежнее равновесие между ними, столь окостеневшее, что традиционная форма уже способна выразить лишь ограниченное содержание»<sup>395</sup>. Сознательное, демонстративное нарушение схемы обнажает автоматизм ее использования и открывает новые возможности. Поскольку, по мнению американского теоретика Ф. Джеймсона, «пародия в эпоху постмодернизма стала невозможной из-за потери веры в лингвистическую норму, или норму верифицируемого дискурса, то в противовес ей пастиш выступает одновременно и как изнашивание стилистической маски (т.е. в традиционной функции пародии), и как нейтральная практика стилистической мимикрии, без скрытого мотива пародии <...>, без того не угасшего окончательно чувства, что еще существует что-то нормальное по сравнению с тем, что изображается в комическом свете»<sup>396</sup>.

«Пудель» из книги А. Видеманна «Где собака зарыта» носит подзаголовок «интертекстуальный рассказ» и якобы является пастишем рассказа Л. Пророка, памяти которого посвящен текст Видеманна. Однако «Пудель» почти лишен семантической связности даже на уровне отдельных предложений и выглядит простым набором слов, объединенных синтаксическими конструкциями: «Я засветился с долгами на служебной ликвидации. Непомраченное сознание постоянно догоняло пуделя; затуманенный в своей растопленности день распластался между партером и колосниками сцены. <...> Из окна артистического ресторана спускался к нему по одной из найденных наволочек <...> профессор, в несколько раз меньший, чем журналист» [123; 57]. Здесь подвергается сомнению не столько оригинальность оригинала, сколько его интертекстуальность — возможно, это вообще лишь авторская мистификация (ибо о связи «Пуделя» с рассказом Пророка известно лишь со слов самого Виде-

манна, который утверждает, что отдельные слова рассказа Пророка были заменены первыми попавшимися словами на ту же букву, неизменными остались только местоимения, предлоги и союзы). В любом случае «Пудель», по словам В. Броварного, «ставит под сомнение не только основы творческого процесса и понятия авторства — неизвестно до конца, как был создан рассказ, кто же его автор (Видеманн или Пророк), но и сами принципы восприятия текста. Если проза Видеманна построена исключительно на случайности, то возможна и одновременно бессмысленна любая интерпретация»<sup>397</sup>.

В романе И. Филипяк «Полная амнезия» учительница героини якобы сочиняет новую, весьма неожиданную версию «Тренов» Кохановского (см. главу «Между детством и зрелостью. Феномен инициации»). «Тадек» Ю. Зелёнки, как это показано в главе о прозе инициации, является своеобразным пастишем «Волшебной горы» Т. Манна, причем письмо, которое пишет герою знакомый писатель, сделавший Тадека своим персонажем, переключается с финалом романа Манна: ср. «Роман о тебе уже закончен. Итак, прощай, вне зависимости от того, как сложится твоя дальнейшая жизнь» [126; 263] и «Прощай, Ганс Касторп, простодушное, но трудное дитя нашей жизни! Повесть о тебе окончена. <...> Счастливого пути — останешься ли ты жив, или нет! <...>».

Особым случаем гипертекстуальности является включение целостного текста в другой целостный текст, которое неизбежно заставляет читателя искать и находить между ними структурные взаимоотношения, прочитывать внутренний текст как эмблему внешнего. Как показал Ю. М. Лотман, основное пространство текста при этом воспринимается как «реальное», но в результате оба пласта более ярко обнаруживают свою семиотическую специфику<sup>398</sup>.

Основное повествование «Полной амнезии» И. Филипяк от третьего лица, являющееся сюжетной основой книги, позволяет лишь отчасти познакомиться с героиней. Существенная информация о ней содержится во включенном в роман тайном дневнике Марианны, а также в школьных сочинениях — своего рода вариациях на тему ее жизненного опыта, «Выписках из греческих драм», в которых, словно в архетипическом зеркале также отражается повседневная жизнь девочки. В роман М. Беньчика «Творки» вводится текст наивной элегии главного героя (см. главу «Между событием и словом: сюжетное и несюжетное повество-

вание»), вступающий в стилистически-концептуальный диалог с повествованием в целом. В «Терминал» М. Беньчика включены два рассказа (в которые вплетены скрытые автоцитаты), речи, стихотворение, а в «Salve theatrum» Я. Гибаса — «Меркуриопервооткрыватель. Запись представления, поставленного в день 9 апреля 33 года согласно календарю Вариаландии». Текст книги «Лида» А. Юревича начинается и завершается стихами — поэзия и проза, словно бы переплетаясь (белый стих и поэтическая проза), говорят здесь об одном и том же, даже детали повторяются (отцовская швейная машинка «Зингер», детские кубики, икона Остробрамской Божьей матери, плач ребенка и т.д.). В «Песни пьющих» Е. Пильха включены сочинения делирантов, а также глава под названием «Цитаты», где приводятся высказывания самых разных литераторов, мыслителей и других известных личностей, варьирующие главную тему романа об алкоголике.

**Архитекстуальность** — как отношение текста к системе жанров — есть информация о законах, по которым выстроен данный текст и согласно которым его следует читать. Архитекстуальная жанровая идентификация начинается с введения в текст терминов (таких как «книга», «творчество», «роман», «повесть», «рассказ» и пр.), направляющих процесс чтения и подсказывающих читателю метод восприятия, т.е. опять-таки обнажающих литературность литературы.

В польской прозе после 1989 года очень распространенными оказались архитекстуальные подсказки, заключенные в заголовках или подзаголовках. Это различные жанровые определения — как более или менее нейтральные («Первая любовь и другие рассказы» П. Хюлле, «Антология постнатального творчества. D. G. J. L. O. S. W. Роман поколения» К. Ц. Кендера, «Finimondo. Романтическая комедия» П. Семёна), так и явно провокативные, нацеленные на игру с читателем: «Роман и другие рассказы» Я. Собчака, «Антология постнатального творчества. D. G. J. L. O. S. W.» К. Ц. Кендера, «Исторические очерки. Роман» Зб. Крушиньского, «Книга паштетов» Н. Герке, где использована двойная игра, поскольку слово «паштет» восходит к итальянскому «pasticcio», из которого родился и термин «пастиш». Упомянем также: «Традиционный диптих», «Зоологический триптих», «Описания природы» из этого сборника Герке, «Кит. Хрестоматия первоисточников» Е. Лимона, «Пособие по человечеству» М. Гретковской, «Ай. Микророман в

69168 знаках» П. Чаканьского-Спорека), а также заголовки, связующие воедино жанр, пространство и время («Последний американский роман» П. Чаканьского-Спорека, «Галицийские повести» А. Стасюка, «Боденский триптих» К. М. Залуцкого, «Рассказы на время переезда» П. Хюлле, «Повесть одной ночи» А. Стасюка из «Стен Хеврона» и др. Это и — нередко также провокационная — характеристика типа высказывания («Признания создателя потаенной эротической литературы», «Монолог из норы» Е. Пильха, «Мерседес-бенц. Из писем Грабалу» П. Хюлле, «45 идей романа» К. Варги. Наконец, это отсылка к жанрам массовой литературы с их консерватизмом и вседозволенностью одновременно — например, «Яйце-ед. Жуткая история космического чудовища» Р. Прашиньского.

В этой связи следует упомянуть и о подзаголовках, уточняющих жанр. В той или иной степени это, как правило, своего рода «жанровые неологизмы», рассчитанные на аллюзийность: например, «бергмановский» («Элиада»), «традиционный» («Резкое ослабление слуха»), «интертекстуальный» («Пудель»), «порнографический» («Капитан»), «средиземноморский» («Смысл жизни») рассказы у А. Видеманна или «Мелодрама» (рассказ «Not OK Feelings») В. Баволека. А. Стасюк уточняет название книги «Как я стал писателем» — «попытка интеллектуальной автобиографии», В. Кучок определяет свой роман «Навоз» как «Автобиографию», Е. Пильх «Список блудниц» — как «Дорожную прозу». Зб. Крушинский добавляет после заглавия «На суше и на море» — «Описания и рассказы», А. Бolečкая ставит после заголовка «Любимый Франц» слово «роман», О. Токарчук после названия «Игра на разных барабанах» — «19 рассказов» и т.д.

Нередко алгоритм интерпретации предлагается читателю уже в процессе повествования: «“Альма” — это что-то вроде виртуальной игры, в которой каждый следующий слой повествования открывает не столько долгожданную истину, сколько очередной уровень условности» [Филипьяк, 22; 7]; «Моя история о любви, сразу вам говорю»; «Это будет наименее эротическая история всех времен»; «Потому что это центральноевропейский любовный роман»; «но я бы не хотел, чтобы вы подумали, будто я что-то здесь воспеваю<...>» [Беньчик, 5; 5, 54, 163, 61]; «ведь то, что я делаю сейчас, ни в коем случае не сочинение повести, а лишь заполнение белого пятна, затыкание дыры строч-

ками в знак полной капитуляции»; «сейчас я пишу вовсе не книгу»; «Нет, я не напишу сейчас, что сердца у нас сжались от ужаса, или что душа ушла в пятки, или еще лучше — сердце подскочило к горлу. Не напишу. Потому что такие слова годятся для книг, такие слова и такие сцены наилучшим образом подходят для нравоучительного романа» [Хюлле, 41; 20, 51, 135]; «Повесть неподвижна и защищает от безумия» [Стасюк, 92; 10] и т.д.

В молодой прозе явно прослеживается тенденция к обнажению авторского жанрового сознания, напоминанию, что и исходная точка, и вся область коммуникации автора с читателем — всегда откровенный вымысел. Нередко уже сам заголовок является мистификацией или провокацией. Так, «Исторические очерки» Зб. Крушиньского, на первый взгляд, меньше всего напоминают историческое повествование — здесь нет ни дат, ни фамилий, ни фактов. Несмотря на «научное» название, «Кит. Хрестоматия первоисточников» Е. Лимона оборачивается увлекательным сюжетом, а заявленные «первоисточники» его весьма неправдоподобны. «Концерт Большой Медведицы. Кантата для одной улицы, семи звезд и двух голосов» Е. Лимона, как утверждает повествователь, «согласно заглавию <...> должен рассказывать, в сущности, об одной улице» [61; 19]. Однако фрагментарное, разножанровое, насыщенное метаэлементами повествование сильно отличается от ожидаемого читателем традиционного ностальгического текста.

Здесь же происходит углубление и расширение литературности мира, в котором молодая проза возникает, существует и который она описывает. Сущность этого мира — вымысел. Если польская проза предшествующего периода демонстрировала, прежде всего, что она «сделана» из жизни, то проза 1990-х годов не только не скрывает, но и всячески подчеркивает, что «сделана из литературы», чему немало способствует и упомянутое использование литературоведческих терминов. С помощью всевозможных метатекстуальных комментариев автор/повествователь вступает в игру с процессом формирования «естественного» читательского метатекста («коннотации, рождаемые в мозгу читателя» под влиянием «культурных конвенций своего времени — традиционно сложившихся представлений о роли и значении литературных условностей и о том, какими они должны быть»<sup>399</sup>). Эта проза сознательно обнажает коммуникативную эффективность литературных категорий, служащих опи-



санию вымышленного мира. Но и сама литература при этом является частью жизни, а ее переживание — частью чувственного опыта. Поэтому само размыwanie границ между изображением и его многочисленными интерпретациями, в котором на слово падает особая нагрузка, тоже входит в поле зрения современно-го писателя: он пытается определиться в своем отношении к языку и своим личным отношениям со словом.

**Слово.** Неудивительно поэтому, что и слово как таковое становится темой творчества. Во всяком случае, внимание к его проблемам весьма ощутимо в новой польской прозе. Мотив слова, языка, речи встречается в ней очень часто, как в сюжетной ее части, так и в несюжетной.

С одной стороны, здесь отчетливо просматривается традиционное для истории культуры сомнение в адекватности Слова реальному переживанию жизни: «Он пользовался разными словами, пока не понял, что они не выражают главного, в то время как вещи, скалы, воды и дикие звери молчат» [Болецкая, 8; 121]; «Я бы предпочла переводить с энергии на энергию, как в движении, как в музыке. Но слова, самый уязвимый путь, одновременно наиболее осязаемы. Словно вытесываешь статую из воздуха, воды, звуков, отсекаешь лишний материал, чтобы какую-то его часть, одну-единственную, сохранить и дать людям возможность прочесть»; «Слова, ограничено и неловко выражающие то, <...> что под ними скрывается» [Филипьяк, 21, 113]; «она не умела назвать свои чувства» [Филипьяк, 20; 70]; «Литература — некий легальный, стоящий вне моральных законов, общественно признанный и одобренный обман. Думаю, поэтому меня всегда так тянуло писать. Что еще может дать подобные возможности для вымысла, обмана, коррекции реальности, сочинения альтернатив?» [Токарчук, 108; 49]; «Лучше разуметь речь зимнего ветра и слышать страдальческий крик лопающихся в земле весной семян, чем скользить по поверхности мудрости, что заключена в буквах» [Токарчук, 103; 7].

Отсюда — повышенное внимание к способности «говорить без слов»: немой мальчик в «Ханемане» Ст. Хвина рассказывает руками, «быстрыми движениями пальцев» [13; 237], пес в «Пути Людей Книги» О. Токарчук, «понимал, о чем говорят широко раскрытые глаза мальчика. <...> подобно Гошу, он слышал, но говорить не умел» [103; 8] и пр.

Обнажается переживание конфликта между потребностью в слове и замкнутостью в текстуальном мире, между выстраиванием душевной жизни и неадекватностью ей слова: «Я перестаю пользоваться языком, не хочу помечать им свою территорию, называть вещи, что когда-то мне принадлежали, не хочу называть ни тебя, ни себя. Я перестаю пользоваться словами. Думаю, что именно к этому ты стремишься, чтобы приблизить меня» [Филипьяк, 21; 201]; «возникнет спрос на переводчиков немоты» [Крушинский, 52; 5].

Наконец возникает необходимость в осмыслении молчания — как оборотной стороны речи, восполняющей ее недостатки: «Стремись к высшему молчанию. Удовлетворись бытием не описанным и данным непосредственно» [Беньчик, 5; 101]; «там, откуда Отец приехал, люди якобы умели смаковать молчание. Варшавская часть моей крови была не в состоянии понять это» [Хвин, 12; 161]; «Столько вокруг тишины, — думал Прадед, звери живут и умирают в молчании. Бастионы тишины, в их молчании заключена истинная речь мира. Молчат камни, растения, немые внутренности человека. Мы живем в молчании, в окружении огромных пространств тишины <...> Быть может, самое важное — <...> не то, что мы высказали, а то, о чем умолчали» [Болецкая, 8; 121]. Неслучайно самые последние слова «Творок» М. Беньчика, повествователя и героя которых на протяжении всего романа мучило ощущение невозможности выразить в слове пережитый опыт, — это «без слов, без слов» [6; 194].

Но, осваивая действительность — через непосредственность жизни или через ее образ в литературе, — человек лишь вновь и вновь упорядочивает ее с помощью все того же названия («Ведь дело Бога — творить, а людей — называть» [105; 6], — утверждает повествователь романа О. Токарчук «Правек и другие времена»). Повествователь «Снов и камней» М. Тулли выводит целую философию слов: «Жизнь и смерть, дерево и машина, начало и конец! Каждое название, словно монета, имеет свой аверс и реверс. Невозможно, расплачиваясь, отдать половину, сохранив для себя орла или решку. Все великое мало и наоборот. Двусмысленность — следствие именования вещей. Каждое название — на острие ножа <...> Из добра возникнет зло, из тепла — холод, из конца — начало»; «Называние <...> никому не принесло счастья»; «Называние вещей по имени помогает лишь ненадолго. Названное также будет забыто, потому

что все слова рано или поздно понадобятся для других вещей» [111; 68–70, 72].

Слово самоценно, самодостаточно, оно само являет целый мир, в котором — наедине с ним — оказывается человек. Неслучайно героиня «Песен пьющих» спрашивает повествователя: «я все думаю, что страшнее: то, что ты не способен нормально жить, или то, что ты не способен нормально говорить. <...> Говори по-человечески, пора уже начинать нормально жить» [72; 81]. В сущности, нет ничего, кроме слов, называющих предметы, ощущения, переживания. Слово в новой польской прозе после 1989 года почти одушевляется: «Неясное отчаяние <...> было нежной матерью, ласкавшей слова, вскармливавшей целые абзацы» [Токарчук, 108; 63]; «они шли гуськом — Соня, слова Юрека, а в хвосте — сам Юрек» [Беньчик, 6; 37]; «Нас обвиняют в зверствах, ампутации свободного слова, удушении независимого высказывания. И это нас, которые часами просиживали над текстом, придавая ему форму, подставляя протезы, чтобы он мог передвигаться, ибо изуродованный еще при рождении, он с самого начала хромотал. Я не любитель примитивных аллегорий, но если воспользоваться здесь медицинской терминологией, то уместнее было бы говорить о кардиохирургии, ибо мы не раз проводили операцию на открытом сердце, спасая кровообращение» [Крушиньский, 54; 23–24]; «Слова — будто кровь, запятые — будто сухожилия, повесть — будто весь зверь» [Филипак, 21; 81]. Для ребенка, замечает повествователь «Концерта Большой Медведицы» Е. Лимона, «слова есть материальный элемент мира. Рифмованные стишки — сложенные из кубиков пирамидки, ритм приводит слова в движение, словно шестеренки какого-то механизма <...>. Слова скачут, танцуют, гонятся друг за другом, играют в пятнашки, кувыркаются <...> Слова для ребенка — товарищи по игре» [61; 17]. «Первое слово рождается в дискомфорте; по природе своей компанейское, оно опасается, что прочие за ним не поспеют» [21; 82], — утверждает повествовательница «Небесного зверинца» И. Филипак.

В «Творках» М. Беньчика слово напрямую связано с движением: «бросился к первым словам письма»; «эти восклицательные знаки, будто рельсы, приведут меня по узкой колее, по волшебной железной дороге, в те края»; «шагом, слишком быстрым для новых сравнений» [6; 8–9, 36]. Подобный образ встречается и в «Песнях пьющих» Е. Пильха, и он также связан с переживанием любви: «и уже наши письма <...> бросились друг

другу в объятия: наши фразы переплетались, наши почерки сливались, наши чернила смешивались так же беспрепятственно, как соединяются моя и Твоя кровь» [72, 105]. Слово оказывается семейной традицией, как в «Иных блаженствах» Е. Пильха: «домашняя риторика смерти»; «это была одна из любимых фраз, передававшихся в семье Когоутеков из поколения в поколение» [69; 21, 41]. Оно отграничивает реальность сна от реальности яви: «сон — противоположность не яви, а слов» [Токарчук, 108; 83]. Слова — хранители прошлого: «В воспоминаниях остаются только существительные, глаголы и прилагательные, словно квитанции, в то время как от указанных в них вещей ни на одном складе уже не осталось и следа». К ним сводятся все выпадающие на долю человека переживания, потому что переживаются именно элементы языка — понятия, из которых он состоит: «Мука соседствует здесь с мучением и тоже имеет черный цвет типографской краски». Без слова нет ни памяти, ни истории, ни самого сознающего мир человека: в этом мире «не случится ничего, что нельзя назвать, а все, что назвать можно, рано или поздно произойдет» [Тулли, 111; 70, 72]; «Весь этот город, стоящий на земле и накрытый куполом неба, помещен в другое, более бездонное пространство, где рождаются и кружат названия всех вещей и состояний, откуда приходят мысли. <...> Достаточно сказать нужное слово, чтобы моментально вызвать к жизни все перекрестки этого бес-телесного города, все вывески над магазинами, а также все остановки, не исключая тех, которые существуют только в чьей-то неверной памяти, а также все телефонные будки <...> Все, о чем только можно подумать, имеет свое название» [Тулли, 107; 70, 72, 36–37]; «<...> он подумал, что все зависит от того, как он назовет случившееся. От того, какое слово выберет»; «Границы нашего языка — это и есть границы нашего мира. Разве существует для нас что-либо, если оно не названо? <...> Ни одна вещь в себе не знает, что она такое. <...> Лишь сетка слов, заброшенная на безымянный мир, одаривает мир индивидуальностью. <...> Ты таков, каким себя назовешь» [Хвин, 15; 42, 126].

Власть и бессилие слова особенно ярко высвечиваются при соприкосновении его с Историей. По словам Е. Лимоны, «История человека — в значительной степени борьба за память <...> Запись и замазывание памяти. Писание и соскребывание. Палимпсест». Неслучайно в конце «Ханемана» помещен «Ключ к местам»: «Бромберг — Быдгощ», «Вайхзель — Висла», «Мариенбург —

Мальборк», «Позен — Польша», «Хохштрис — улица Словацкого», «Штеффенсвег — улица Стефана Батория» и т.д. Это своеобразный каталог наводнившего польскую прозу после 1989 года пространства-палимпсеста: «Правда, теперешнее название, как и почти все названия мест во Вроцлаве, ему дали в год окончательного разгрома Германии, но память этого места подобна многослойному палимпсесту»<sup>400</sup>. «Соскребли один текст, нанесли другой, вот и вышел палимпсест истории», — размышляет над этим процессом повествователь Е. Лимона. Эта горькая «традиция» без конца переименовывать свое пространство в стремлении и надежде навсегда стереть память о неудобном прошлом («улицы, не знающие своего названия», по словам М. Кундеры) — один из самых распространенных мотивов польской прозы 1990-х годов: «Тому, что сразу после войны сменили названия улиц, никто не удивился. Такая уж в нашем городе традиция — чуть какой исторический перелом, сразу возникают новые улицы. Названия некоторых менялись даже не один раз. Вот, например, довоенная Шарлоттенштрассе, первоначально названная так в честь Софии Шарлотты, супруги прусского короля Фридриха I <...> была переименована в улицу Польской армии. Затем она стала улицей Стефана Жеромского, что оказалось тем более логичным, что там поселились жена и дочь писателя. Позже Жеромского сменил первый передовик труда ПНР — Войцех Петровский <...>»; «В 1945-м изменили все — за несколькими незначительными исключениями — названия улиц, поскольку смена администрации, представлявшей теперь рабочий класс городов и сел, а также новую этническую группу, должна быть отображена в новой фонетике и истории, тем более, что война и коммунизм обеспечили нас огромным количеством героев <...> каждому из которых полагается хотя бы по одной улице или школе» [Лимон, 61; 9, 116, 114] и т.д.

Юные герои открывают для себя прежние имена знакомых мест, словно стирают пыль с табличек: «На фотографиях я с трудом узнавал хорошо знакомые места: улица Мариакца, Огарна, Окопова, но эти улицы назывались по-другому: “Фрауенгассе”, “Хундегассе”, “Каренваль”» [Хвин, 12; 11]; «а я неумело читал по слогам: Штольценберг, Люфткурорт Олива, Навитцвег, Глетткау, Лангфур — и с изумлением понимал, что эти странные названия означают попросту Погулянка, Олива, Дольне Млыны в Брентове, Елитково или Вжещ» [Хюлле, 43; 47]. Взрослые герои с трудом привыкают к новым координатам, в них продолжают потаенно жить старые: «Дельбрюкаллее больше не называлась Дельбрюкал-

лее. В Академию теперь ходили по улице Кюри-Склодовской»; «навестил ее на Ахорнвег, которая теперь называлась Кленовой <...> На Штеффенсвег она видела, как двое рабочих прибывали к стене дома Горовицев эмалированную табличку с надписью «ул. Стефана Батория». Мирхауэрвег теперь называлась Партизанской, а Хохштрис — улицей Словацкого. Вместо Лангфур говорили «Вжеш», вместо Нойфарвассер — Новый порт, а вместо Брёзен — Бжезно. Названия эти трудно было не только запомнить, но и выговорить <...> госпожа Штайн шла к трамвайной остановке на бывшей Адольф Гитлерштрассе <...>. Немка из «Ханемана» продолжает привычно называть Варшаву «Варшау» [Хвин, 13; 102, 106, 105]. Для повествователя рассказа «Улица Полянки» П. Хюлле самым главным словом в приглашении Леха Валенсы на его пятидесятилетие оказывается именно название улицы.

Смена названия выступает как метка времени в «Яйцееде» Р. Прашиньского: «Рукопись была создана в то время, когда “Вроцлав” писали через “Б”» (т.е. как «Бреслау») [75, 5]. Точно так же польский читатель «Ханемана» понимает, в какой именно момент зимы 1945 года происходит действие, если Лессингштрассе как раз превратилась в улицу Гроттгера.

Герои и повествователи настойчиво восстанавливают в памяти целые цепочки прежних названий, словно бы оставшихся последними хранителями прошлого: «город, который назывался Львов, Лемберг или Львив» [Хюлле, 42; 45], «названия аллеи <...> сначала она была Главной, затем Гинденбурга, потом Гитлера, Рокоссовского и, наконец, Победы», «на главной улице, называвшейся когда-то Хаупталлее, затем Гинденбурга, потом Адольфа Гитлера, Рокоссовского, ну, а теперь именовавшейся Грюнвальдской» [Хюлле, 43; 69, 129]; «на улице князя Юзефа Понятовского, бывшей Эрнстштрассе»; «улицы Луговой, позднее Вильгельмштрассе, Берута, а сегодня Хаффнера»; «Улицы Маршала Михала Роли-Жимерского, ныне Армии Крайовой (ранее это была улица Пятисотлетия, хотя сразу после войны она называлась Кирпичная, поскольку до этого носила имя Зигенгассе»; «в Новом Ставе (прежде Нытых, а до этого Нойтих) <...> улице маршала Константы Рокоссовского, теперь генерала Юзефа Бема <...> улице Берута (когда-то Вильгельмштрассе и Визенштрассе, ныне Хаффнера) <...>» [Лимон, 61; 106, 93, 363]. Поезд с героем «Гувернантки» Хвина минует станцию, «которая когда-то называлась Мариенбург» [14; 311]. «Кладбищенская во время оккупации называлась улицей Каменной,

Штайнштрассе, с той поры к ней прилепилось неприятное уменьшительное имя «Штайнка» [57; 11], — рассказывает повествователь «Навоза» В. Кучока. «Концерт Большой Медведицы» Е. Лимона представляет собой, в частности, подробнейшую историю переименований одной сопотской улицы — от «первого записанного в истории названия» («Луговая, или Визенштрассе» [61; 83]) до гипотетического, улицы Збигнева Херберта. Взрослый повествователь «Короткой истории одной шутки» Ст. Хвина пытается понять, в чем же заключался смысл сталинской «шутки» с названиями улиц (см. главу «Между детством и зрелостью. Феномен инициации»).

Повествовательница «Снов и камней» М. Тулли вводит яркие образы еще одного палимпсеста названий: реальный город включает в себя также пространство названий (а точнее — связанных с ними ассоциаций-стереотипов) городов, в которые уходят поезда с Центрального вокзала: «места, названия которых звучат через вокзальные мегафоны, не могут существовать сами по себе <...> Разве может на самом деле быть где-то Париж, место с таким претенциозным названием, что просто даже смешно, или Лондон, изначально задуманный как туман? Манчестер и Ливерпуль — это два футбольных стадиона, с кучами угля вместо трибун. Бордо — гора в форме бутылки, Роттердам, Антверпен и Гаага — названия нескольких вшивых парусников <...> Венеция на самом деле — это жемчужная гондола, внутри которой спрятана музыкальная шкатулка. Чикаго — место, наполненное чемоданами с деньгами, где живут, стреляют и умирают гангстеры в фетровых шляпах <...> Рим — это пункт, в который ведут все пути <...> А белое, словно бумага, и черное, словно ночь, слово “Касабланка” — название ночного кафе для застенчивых самоубийц. Все они — часть этого города <...>». И именно название «хранит город от распада» [111; 41–42, 59].

Другим хранителем прошлого в слове оказываются надписи. Это слово, вырезанное на деревянных перилах в «Белом камне» А. Болецкой, — оно пережило и ту, к которой относилось, и те события, жертвой которых она стала, и вот благодаря ему девушка возвращается «на долю вечности в родной дом, светловолосая, пятнадцатилетняя, не тронутая временем и смертью» [8; 162]. Это и хранящийся в архиве протокол допроса в ГБ, которому, как понимает персонаж «Тадека» Ю. Зелёнки, явно суждено его пережить: «от меня останутся только кости, а этот кусочек бумаги за моей подписью все будет там лежать» [126; 199]. Это и тайнст-

венная надпись в Бруклине, о которой размышляет повествовательница рассказа И. Филипьяк «Таинственный Kentile Floors» из сборника «Небесный зверинец»: «Возможно, фабрики Kentile уже много лет как не существует, а синяя, выделяющаяся чистейшей, блестящей эссенцией голубизны на распахнутом в вышине небесном куполе надпись, воспарившая над Бруклином, — это лишь светящаяся полоска, дух, воспоминание о чем-то, некогда имевшем форму, замысел и цель» [21; 174].

Это и еще один вариант пространства-палимпсеста — память о бывших жителях хранят бытовые надписи: «Названия фирм. Фамилии инженеров, скрытые в ржавеющих корпусах машин. Глухие следы людей, посвятивших свою жизнь головоломкам кранов, вентилях и запоров» [Хвин, 12; 37]; «На медной табличке возле надписи “Briefe” поблескивали наклонные буквы: “Эрих Шульц”, “Вольфганг Биренштайн”, “Иоганн Пельц”» [Хвин, 13; 84]. Эти следы новые гданьчане обнаруживают на обратной стороне кафеля («Villeroy Boch Mefflach Merzig»), внутри немецкого шкафчика («черное слово “Bromberg”» [Хвин, 12; 22]), на подставке бронзовой вазы (где «чернели буквы “1909 Palast Kaffee”») и пр. Поначалу, после окончания войны, даже на вокзале еще сохраняются «таблички с черной надписью “Данциг”» [Хвин, 13; 112, 82]. Однако и позже «кое-где под свежей краской можно было разглядеть посеревшие от солнца названия фирм и трех-четырёхзначные номера телефонов. На штукатурке виднелась нарисованная масляной краской зеленая надпись: “Крестьянская самопомощь”, а рядом едва заметное “Heinz Werfell&Johann Mintzer 233”. Над дверью магазина красные буквы “Метал. Товары”, а над окном — сероватая надпись “Martwitz 576”. На нескольких домах эти большие побледневшие буквы <...> все еще просвечивали под свежей краской»; «Выцветшие вывески с названиями фирм Дюссельдорфа и Брема на стенах домов рядом с бывшей верфью Шихау, которая теперь называлась верфью Ленина» [Хвин, 12; 18, 36]; «на его белом борту из-под свежей краски, которой недавно было покрашен заклепанный корпус, над надписью “Зеленые ворота-Вестерплатте-Сопот” едва заметно проступали контуры черных готических букв. Но никто из нас не способен был прочитать старое название». Отец повествователя «Ханемана» выписывает счета на бланках с немецким штампом «Herbert Borkowski. Drogen u. Chemikalien-Grosshandlung. Danzig. Brabank, 4». Нельзя не упомянуть ставшие уже чуть ли



не символом палимпсестности Западных Кресов традиционные надписи «Kalt» и «Warm» на кранах, надписи «Pfeffer», «Salz», «Zucker» на баночках для специй. И даже монограмма «В» на постельном белье погибших Вальманов, соседей Ханемана, доставшемся затем переселенцам, оказывается уже единственной хранительницей памяти о повседневности, составлявшей когда-то реальность живого человеческого существования: «пододеяльник с голубой монограммой В, который Эльза Вальман купила в сороковом году у Юлиуса Мехлера на Ахорнвег, 12». Эти следы почти столь же эфемерны, как представляемый Ханеманом след на дне моря, оставшийся от утонувших Вальманов: «на сером песке, где-то под Борнхольмом, отпечаток детской руки, птичий след, несколько расходящихся лучами косточек...» [13; 280, 102, 95, 96, 178]. (Подобное ощущение возникает и в «Вайзере Давидеке»: «И теперь, когда я это пишу, я их тоже вижу, хотя чернила, может быть, выцвели совершенно и рубрика “отец, мать” выглядит так, будто там никогда ничего не было написано» [41; 61]).

В «Гувернантке» Ст. Хвина и «Я, как другие» Д. Карпиньского возникает и палимпсест надписей, увиденный уже в наши дни: «в старом здании университета, где под штукатуркой все еще угадывались полустершиеся гербы и готические буквы» [Хвин, 14; 310]; «вода смывала западные рекламы и вымывала из-под штукатурки старые забытые лозунги» [Карпиньский, 48; 240].

Таким образом, молодая проза осознает и делает предметом своего внимания разницу между словом произнесенным и словом записанным.

Во время школьного «следствия» маленький герой-повествователь «Вайзера Давидека» осознает разницу между устным и письменным признанием: «Одно дело — давать показания устно и совсем другое — писать собственной рукой то, что они хотят узнать. Как написать, чтобы ничего не сказать? Или — как писать, чтобы сказать только то, что можно? Нужно взвешивать каждое слово, каждую запятую и точку, ведь они возьмут это под лупу и будут читать каждое предложение два или три раза» [41; 97]. Героиня «Кукольной клиники» М. Холендер переживает: «у меня всегда были проблемы с записыванием. Слова, которые я пыталась задержать на бумаге, обычно оказывались грубыми и неловкими» [40; 8]. «Нет большого секрета — ни литературного, ни экзистенциального — в том, что говорить

умеют все, а записывать свои речи способен далеко не каждый» [72; 27], — замечает герой-повествователь «Песен пьющих» Е. Пильха.

Без конца пишут персонажи Е. Пильха. Юный герой «Тысячи спокойных городов» не расстается с тетрадкой, в которую «записывает услышанные фразы»: «Сначала я писал со скоростью звука, то есть по мере того, как они произносили слова, а я их слышал, затем немного прибавил и стал писать быстрее, чем они говорили, причем всегда старался угадать последнее, а порой и предпоследнее слово фразы» [71; 15, 14]. Герой «Списка блудниц» ощущает «просто непреодолимую тягу» к тетрадкам в линейку: «Я покупал все новые и новые. Сам процесс покупки новых <...> тетрадок в линейку возбуждал меня необыкновенно. Я представлял себе, как заполню их необычным и необыкновенным почерком». Даже Господь представляется ему «пишущим»: «Боже, если ты на самом деле Бог пишущий, если ты серьезно относишься к литературе <...>» [68; 51, 101]. Член партии, герой «Признаний создателя потаенной эротической литературы» написал, по его собственным словам, «столько заявлений, что их хватило бы на книжку» [67; 35]. Герой-повествователь «Песен пьющих» признается: «попав туда [в отделение для делирантов] впервые, я понятия не имел, что переступаю порог дома творчества, вливаюсь в сообщество тружеников пера, писателей, без устали сочиняющих делирантские автобиографии, поверяющих страницам обыкновенных общих тетрадей <...> самые сокровенные мысли, в поте лица своего трудящихся над алкашескими исповедями». Сам повествователь также принимает «все, буквально все записывать» [72; 20, 95]. «Писала. Писала с самого утра <...> героиня «Шотландского месяца» О. Токарчук («Игра на разных барабанах»), а герой другого ее рассказа из этого сборника признается: «я написал историю своих военных скитаний. <...> Я писал ее для людей, не для себя <...> собственно я ничего не сказал там от себя, не сказал самого важного. Я лишь подкидывал слова, которые могут пробуждать в других людях подобные ассоциации. Я принимал участие в создании карты прошлого, общего прошлого <...>» [108; 50, 71–72]. Героине «Золотого пеликана» Хвина современная цивилизация представляется жутковатыми, без конца перетасовываемыми «списками человечества» [15; 240] (см. главу «Между предметом и знаком: предметный мир и психология героя»).

Неслучайно персонажи рассказов П. Хюлле «Мимезис» (сборник «Первая любовь и другие рассказы») и «Острова» О. Токарчук («Игра на разных барабанах») хотят непременно рассказать свою историю именно писателю, чтобы тот ее *описал*: «Спасибо, что пришли <...> то, что я прочитала здесь, — она подняла книгу, — позволяет мне надеяться, что вы захотите выслушать мою историю и потом описать» [Хюлле, 43; 68]; «Я бы хотел, чтобы вы сделали из моей повести сказку, достаточно поместить ее в каком-нибудь сборнике новелл, чем более фантастических, тем лучше»; «Прошу описать все это» [Токарчук, 104; 72, 105].

Осмыслиается этой прозой и связь языка с пространством. Маленький герой «Краткой истории одной шутки» Ст. Хвина узнает, что история его родителей и его самого могла бы сложиться по-другому, если бы отец не успел бежать с Кресов — и это «по-другому» выражено для него в возможности (вернее — невозможности) говорить на другом языке: «я бы все называл иначе, и понять это — что я бы по-другому называл дерево, kota или собор — было значительно сложнее, чем представить, что я мог вообще не появиться на свет» [12; 151]. Так, через язык мальчик, в частности, осознает свою двойную (Варшава и Вильно), а точнее — даже тройную (Варшава, Вильно, Гданьск) — укорененность и сущность. Родной язык — фактор, во многом определяющий мышление — может оказаться совершенно случайным результатом причудливых судеб нашего времени: «то, что я говорю по-польски, дело случая — как и то, что я говорю по-немецки. Семья моей матери жила под Позеном. До войны, когда я учился в Берлине, а затем в Данциге, у меня было несколько знакомых поляков. Но из этого ничего не следует» [Хвин, 13; 127]; «Потому что тут, на пограничных территориях, которые переходили из рук в руки, не следовало слишком носиться со своей “болтовней” — не столько (или не только) из-за “неприятностей”, сколько из-за малозначительности собственной судьбы. Связь со словом не была здесь укоренена глубоко в душе — не в слове заключалось наше истинное существование. Слово скорее противилось ему — откроешь рот в неподходящий момент в неподходящем месте, и станешь вдруг кем-то совсем другим. Чья-то властная рука перенесет тебя на край света, и твои дети, если они вообще у тебя появятся, станут говорить совсем на другом языке, чем ты сам». Другими словами, связь слова с человеческой судьбой, «а прежде всего, связь сло-

ва с телом в областях с неустойчивыми паспортными данными была, в общем, не слишком тесной» [Хвин, 12; 164–165].

Интертекстуальные техники, которые вводятся в прозу как инструмент, метод и предмет осмысления, являются для молодых писателей проявлением не только сознательного соотношения собственного произведения с его моделью, но и говорят об общей убежденности в изменении эстетических критериев действительности, сомнении в первичности материи относительно языка. «Слова <...> подчиняют нас» [126; 261], — утверждает персонаж «Тадека» Ю. Зелёнки. Слова имеют материальную силу, для повествователя «Ханемана» поистине «вначале было слово»: «в ту самую минуту, кода эти слова были произнесены (а точнее, выкрикнуты), у нас троих — у меня, Мамы и Отца — здесь, на Лессингштрассе, 17, уже был свой дом: слова эти подарили нам дом, в котором мне предстояло родиться. <...> Потом что когда Отец выкрикнул Слово <...> тот, в ушанке, посмотрел на другого, в армейском полушубке без погон, потом посмотрел на Отца, после чего, отложив фигурку танцора из папье-маше, буркнул: «ладно, чего глотку дерешь? Пошли <...>» [13; 90]. И неслучайно эта глава романа называется «Слово». Со Слова начинаются «Творки» М. Беньчика: «Откуда-то из-под моих век, из самого истока рек появились на свет эти слова» [6; 7]. «Но слова им не подвластны. Они не держатся вещей, вдруг меняют значение или исчезают, замененные другими. Перемещаются туда-сюда, перетягивая за собой мысли, вопросы и желания», — утверждает повествователь «Снов и камней» М. Тулли [111; 69]. Подобный мотив можно найти и у О. Токарчук: «Крыся заметила <...> пишущую машинку и вставленный листок бумаги. Она вдруг подумала, что там написано, что ей сейчас делать, как сказать <...>»; «<...> каждый вечер рассказывал зиму, потому что зима должна быть рассказана, чтобы могло прийти лето» [107; 37, 13].

Но эта всепоглощающая, как кажется, сосредоточенность на слове на самом деле соотносится с реальностью, но соотносится особым образом. Отношения текст/мир в метафикции выражаются в том, что реальность из внеязыкового бытия становится бытием текстуальным, т.е. фиктивным, опосредованным художественно.

Интерпретация реального мира как вымысла — это установка самого видения и восприятия молодой польской прозы. Основа этого мировоззренческого изменения — семиотизация

культуры как пути ее осмысления, приятие тезиса, что сам мир есть текст, т.е. действительность познается в процессе ее эстетизации.

Для метафизики число знаков не ограничено, языки и правила относительны, а мир есть собрание текстов. Произведения Е. Пильха, М. Гретковской, П. Хюлле, А. Барта, Ст. Хвина, Зб. Крушиньского и др. объединяет трактовка мира как зашифрованного текста. Слова «текст», «иероглиф», «письмо», «познание» в их повествовании относятся не к нему самому, а к миру, который представляет собой семиотическую тайну, требующую разгадки и прочтения. Процесс познания осуществляется в процессе чтения и сводится к нему.

По наблюдению П. Чаплинского<sup>401</sup>, метафорика в дебютантских «Признаниях создателя потаенной эротической литературы» Пильха сосредоточена вокруг двух центральных понятий. Первое связано с мировосприятием и выражает тщетность разгадывания невятного языка действительности: рынок пульсирует «невнятным шумом», снизу доносится «невнятный ритм музыки», индюк срывается в «невнятный полет», в мозгу слепнущего деда «совершается невятное действие из романа XX века», в «невянтом созвучии» конских копыт (солдат, занимающих Заользе в 1938 году) и лязга гусениц (танки едут в ЧССР в 1968 году) трудно распознать белое и красное, герой не понимает «невнятный язык» собственного тела. Центром второй группы метафор оказывается понятие «иероглифа» как знака, который необходимо разгадать по его рисунку, очертанию: «иероглиф песка», «иероглифы грязи», «иероглифы страха» [67; 9–10, 12, 13, 54, 47, 60]. Добавим, что и героя-повествователя «Песен пьющих» мучит страх перед той минутой, когда в его голове «останутся лишь неразборчивые каракули, призраки названий» [72; 29].

В «Списке блудниц» метафоры связаны с понятиями эпика: «эпика тела», «бутылочная эпика», «эпический бюст», «эпические атрибуты ночной эскапады», «книга» [68; 54, 66, 61, 64, 108, 5] (телефонная книжка). Мир представляется неким рассыпанным эпосом, который человек тщетно стремится собрать воедино с помощью слова.

Метафорика «книги», «печати», «письма», «чтения», «литературы», «повествования», «эпики» определяет отношения повествователь/мир и в других произведениях молодых авторов: «наше место — где-то между бытием и небытием, между двумя фикциями»; «я печатал следы на темнеющем песке»,

«читал следы чаек на песке», «море <...> писало на песке “спокойной ночи”», «научилась слушать собственное тело, поскольку оно было для нее ритмом и нотой, письмом и буквой»; «образ, который <...> оказался <...> первой буквой любовного алфавита» [Беньчик, 5; 52, 93, 98, 68, 14]; «Тела, которые составляли особую книгу истории творения. Особую книгу опыта прекрасного» [Бачак, 1; 49]; «Чтобы выжить, я стараюсь ослабить непосредственное переживание действительности и трактую события в лагере как текст, который я читаю и который подчиняется законам создания» [Кендер, 49; 8]. В «Песнях пьющих» Е. Пильха врач-нарколог делит алкоголиков на «дебютантов» и «классиков»: «впрочем, даже тех, кто попал ко мне в первый раз, дебютантами не назовешь — большинство из них добились на своем творческом пути немалых успехов; настоящим же дебютантам, которые сейчас на скверике в своем микрорайоне откупоривают первую бутылку, в голову не приходит, что когда-нибудь они пополнят ряды заслуженных классиков». Герой-повествователь этого романа говорит о «Священной Книге питья» [72; 16, 37]. «Путь Людей Книги» О. Токарчук полностью организуют метафоры, связанные с Книгой. Здесь Книга оказывается последним уровнем значений бытия: все, что можно сказать о существовании, содержится в ее метафорике.

Ощущение знака, каким является слово и составляющие его звуки или буквы, доведено — сознательно или нет — до предела, за которым фикция разрушает самое себя. Человек ощущает себя «Логосом, Словом» [Беньчик, 5; 102], «системой знаков, книгой, которую надо прочесть, слоями повествования, просвечивающими под кожей. Неясными шифрами, прерванными сюжетами» [Филипьяк, 21; 250].

Наконец, возникает и постмодернистская идея бытия как текста: «я нахожусь между ними, словно на перекрестке у каменного указателя, с которого вода, песок и ветер давно уже стерли все буквы» [Хюлле, 42; 39]; «я в очередной раз убедился в давно зародившейся во мне идее, что жизнь также может складываться из нескольких фраз» [Пильх, 68; 24]; «я стремлюсь свести реальность к литературе» [Пильх, 72; 104]; «равнины, пустой, словно белый лист бумаги, бесконечной, словно жизнь» [Тулли, 112; 5]; «она почувствовала себя белым пустым клочком бумаги, опускающимся на дно памяти Арно» [Ковалевская, 50; 75]. Роман Х. Адамовского носит выразительное название «Путешествие до последней страницы».

Повествование само оказывается реальностью наравне с другими: «если ты хочешь выбраться из Стежек, не мешкай ни минуты: ты должен сделать это между большой буквой и точкой, не цепляясь за оборванную мысль, не дожидаясь последнего слова». Таким образом, все, что происходит, происходит в словах, в тексте, на листе бумаги. Литература возникает из литературы, рассказывание из рассказывания: «повторяли рассказ <...> который влек за собой другой рассказ <...> за ним тянулся еще один, о <...> обсуждению обид не было конца, потому что из каждого рассказа рождался новый, такой же пропитанный слезами, и все они вместе гнили и разбухали в тяжелых, оттягивающих руки вещевых мешках» [Тулли, 111; 157]. Герой романа Стасюка бросает рукопись в воду с Гданьского моста, чтобы «в Гданьске писатель Хюлле мог все это поковылывать, высушить и что-нибудь из этого сделать» [89; 77].

Другими словами, «невозможно освободиться от того, что уже было записано и рассказано <...> но с помощью уже использованных когда-то элементов можно создать коллаж и рассказать интересную фабулу»<sup>352</sup>; «<...> все придумывают истории, и кто-то больший придумывает истории о тех, которые придумывают, и, видимо, есть еще более высокая инстанция, какая-нибудь Мойра, как у Гомера, и они придумывают ту самую большую историю, которая включает в себя все остальные» [Стасюк, 89; 77].

Так создается образ жизни как повествования. Человек знает только то, что рассказано и записано, касается мироздания лишь посредством конкретных текстов, конкретного способа рассказывания. Способ же повествования формирует образ прошлого, делая невозможным его нейтральное изображение в дальнейшем. Каждое следующее описание прошлого содержит элементы (содержательные и формальные) рассказов предшествующих.

Рассказать *иначе* — значит рассказать нечто *другое*. Язык не столько воссоздает, сколько создает заново.

<sup>354</sup> P. Wauhg. Metafiction. Op. cit. S. 2.

<sup>355</sup> М. Амузин. Власть воображения. //

<http://www.sunround.com/club/22/amusin.htm>

<sup>356</sup> P. Wauhg. Metafiction. Op. cit. S. 2.

- <sup>357</sup> У. Эко. Имя розы. М., 1989. С. 451.
- <sup>358</sup> Цит. по: Западное литературоведение XX века. Цит. изд. С. 164.
- <sup>359</sup> Там же. С. 164–165.
- <sup>360</sup> Там же. С. 152.
- <sup>361</sup> M. Głowiński. O intertekstualności. // Pamiętnik Literacki, LXXVII, 1986, z. 4. S. 75.
- <sup>362</sup> P. Czapliński. Ślady przełomu. Op. cit. S. 116.
- <sup>363</sup> Цит. по: Западное литературоведение XX века. Цит. изд. С. 152.
- <sup>364</sup> У. Эко. Имя розы. Цит. изд. С. 608.
- <sup>365</sup> U. Glensk. Proza wyzwolonej generacji. Op. cit. S. 115.
- <sup>366</sup> M. Baranowska. Tak lekko było nic o tym nie wiedzieć. Szyborska i świat. Wrocław, 1996. S. 5, 20.
- <sup>367</sup> Пер. С. Свяцкого.
- <sup>368</sup> Пер. В. Короленко.
- <sup>369</sup> Пер. Магурь.
- <sup>370</sup> Пер. С. Мар.
- <sup>371</sup> P. Czapliński. Ślady przełomu. Op. cit. S. 229.
- <sup>372</sup> В. Гомбрович. Фердидурка. СПб, 2000. С. 332–333.
- <sup>373</sup> Там же. С. 20–21.
- <sup>374</sup> Пер. Н. Галь.
- <sup>375</sup> Пер. Н. Шульгиной.
- <sup>376</sup> С. А. Шерлаимова. Чешская литература. // История литератур Восточной Европы после Второй мировой войны. Цит. изд. Т. II. С. 189.
- <sup>377</sup> С. А. Шерлаимова. Литература «Пражской весны»: до и после. М., 2002. С. 104.
- <sup>378</sup> Rozmowa z Anną Bolecką. Romans z Kafką. Op. cit. S. 309.
- <sup>379</sup> Ibid. S. 318.
- <sup>380</sup> P. Michałowski. Proces w labiryncie listów. Eklektyczna etażerka. // <http://www.latarnik.pl>.
- <sup>381</sup> Пер. В. Курелла и В. Станевич.
- <sup>382</sup> W. Browarny. Opowieści niedyskretne. Op. cit. S. 131.
- <sup>383</sup> K. Uniłowski. Koloniści i koczownicy. Op. cit. S. 185.
- <sup>384</sup> K. Uniłowski. Legenda Pomorza. Op. cit. S. 101.
- <sup>385</sup> J. Klejnocki. Chichot postmodernistyczny. // Polityka-Kultura, 1995, № 12.
- <sup>386</sup> У. Эко. Имя розы. Цит. изд. С. 608.
- <sup>387</sup> Butor. Arc, P., 1969, N39. Цит. по: Западное литературоведение XX века. Цит. изд. С. 165.
- <sup>388</sup> Metafora musi pracować. Rozmowa z Magdaleną Tulli. Op. cit. S. 172.
- <sup>389</sup> J. Błoński. Posłowie. // J. Baczak. Zapiski z nocnych dyżurów. Kraków, 1997. S. 85.



- <sup>390</sup> Oswajanie obcości... Rozmowa ze Zbigniewem Kruszyńskim. Op. cit. S. 186.
- <sup>391</sup> P. Czapliński. Ślady przełomu. Op. cit. S. 119.
- <sup>392</sup> J. Cembrowska. Smak powieści. O «Terminalu» Marka Bieńczyka. // Literatura polska. Op. cit. S. 331–332.
- <sup>393</sup> W. Browarny. Opowieści niedyskretne. Op. cit. S. 63.
- <sup>394</sup> L. Hutcheon. Narcissistic Narrative. // The Metafictional Paradox. New-York-London, 1984. S. 27.
- <sup>395</sup> P. Wauhg. Metafiction. Op. cit. S. 68–69.
- <sup>396</sup> Цит. по: Западное литературоведение XX века. Цит. изд. С. 308.
- <sup>397</sup> W. Browarny. Opowieści niedyskretne. Op. cit. S. 251.
- <sup>398</sup> Ю. М. Лотман. Культура и взрыв. Цит. изд. С. 112, 121.
- <sup>399</sup> И. Ильин. Постмодернизм. Словарь терминов. М., 2001. С. 7.
- <sup>400</sup> A. Zawada. Breslaw. Op. cit. S. 47.
- <sup>401</sup> P. Czapliński. Ślady przełomu. Op. cit. S. 125.
- <sup>402</sup> M. Cieslik. Antyplaton w Tworach. // Polityka, 1999, № 26. S. 56.

# **ГЛАВА IV**

**Герой: на пути к новой  
концепции человека**



## *Между предметом и знаком: предметный мир и психология героя*

---

Значительная часть молодой польской прозы после 1989 года вызывает у читателя ощущение почти физического соприкосновения с предметным миром. Некоторое снижение в этот период — по сравнению с предыдущими — интереса литературы к отражению новой реальности словно бы компенсировалось беспрецедентным для Польши вторжением вещи в художественное пространство.

Первым ярким сигналом этой тенденции явилась «Короткая история одной шутки» Ст. Хвина, первая часть которой называлась: «Краткий курс археологии памяти». Значительные ее фрагменты и даже целые главы (как, например, «Белый кафель, фарфор, никель») посвящены именно предметам — верным хранителям памяти о бывших владельцах. То, что в творчестве этого писателя вещный мир занимает важнейшее место — наравне с человеком, а то и больше, — подтвердили последующие романы Хвина: «Ханеман» и «Гувернантка». (Добавим, что на фоне всеобщего восторженного восприятия первой из этих книг обращает на себя внимание статья П. Петрыха, который подвергает сомнению нравственность подобного «перекоса» применительно именно к военной теме: «Наиболее шокирующим парадоксом романа Хвина является то, что мы узнаем о реакции Ханемана на дело рук господина Шульца [гданьского немца, разгромившего свое жилище, дабы вещи не достались новым, польским жильцам], но в книге ничего не говорится о том, как он относился к делу рук проф. Шпаннера, делавшего из людей мыло»<sup>403</sup>. Подобная позиция напоминает исследователю слова героя «Песенки о фарфоре» Ч. Милоша: «Ничего мне, знаете ли, так не жаль || как фарфора»). Об этом всепоглощающем интересе к предмету свидетельствует уже сами названия глав: «Вещи», «Фланель, полотно, шелк», «Вытачки, шелк, перламутровые пуговицы», «Бритва» («Ханеман»), «Платье из Вены», «Талия петербургских карт», «Красная лента», «Письмо»,

«Луженые ведра», «Книга в красном коленкоровом переплете», «Таз», «Губная помада», «Дальнейшие судьбы людей и вещей» («Гувернантка»). В «Списке блудниц» Е. Пильха есть главка «Вещный рейх». Однако в той или иной степени к «реистической»<sup>404</sup> прозе можно отнести также и творчество А. Юревича, П. Хюлле, О. Токарчук, М. Бенчика и многих других.

Разумеется, само по себе внимание польской прозы к предмету не является изобретением последнего десятилетия XX века Периодически обострявшийся интерес к описанию, перечислению, классифицированию вещей — характерная черта польской послевоенной литературы. И феномен прозы 1990-х годов, о котором идет речь, безусловно был подготовлен долгим процессом осмысления «череды вещей» в человеческой жизни и человеческого существования в этих меняющихся системах быта. Резкие сломы в послевоенной истории Польши мгновенно находили свое отражение в сфере вещного мира, элементы которого легко становились символами системы в целом, отдельных ее этапов, слоев общественной и повседневной жизни. Материальная область человеческой жизни никогда и нигде не оставалась неизменной, особенно в XX столетии, но в коммунистических и посткоммунистических странах этот процесс отличался особой драматичностью. Сложная литературная археология минувших эпох требует владения забытыми кодами, языком политических, экономических, психологических и многих других реалий.

Послевоенный предметный мир польской литературы отличался исключительной многослойностью. Прежде всего, это «довоенные вещи» — бесценные, вызывавшие ностальгию, напоминавшие о «настоящем» мироустройстве, не испорченном послевоенным привкусом временности и фальши. Небольшое количество военных реалий (эрзацы, обувь на деревянной подошве, «аусвайсы», продуктовые карточки и т.д.). Овеянные легендой «пришельцы» с Запада — из посылок, благотворительной помощи, прибывавшие с возвращающимися беженцами. Бывшие немецкие вещи — нередко сильно пострадавшие, но все же достаточно практичные, вызывавшие смешанное чувство презрения, чуждости, враждебности, любопытства, но порой и уважения, и любви. Продукция новой, послевоенной Польши, нередко резавшая глаз убожеством, но все же свидетельствовавшая об экономическом возрождении страны. Разрозненное, таинственное в своей драматической отстраненнос-

ти имущество жертв Холокоста или выселенных новой властью поляков. И, наконец, особый класс неодушевленных «инвалидов войны» — вещи, хранившие следы пуль, осколков, пожаров и т.д.

Эпоха «железного занавеса» позволила занять в польской жизни и литературе особое место самым обычным предметам: коробкам от плеера, бутылкам из-под коньяка. Все это стало использоваться как декоративный элемент, давая иллюзию хотя бы частичного, индивидуального бегства из серой социалистической повседневности в недоступный и мифический мир свободы, красок, комфорта.

Однако после 1956 года при всем своем уродстве и плохом качестве материальная культура периода сталинизма также прочно вошла в литературу — в виде вещей-символов, свидетельств развития бытовой культуры. Каждая последующая политическая эпоха запечатлена в культуре, в том числе и своими предметами-знаками. От периода Гомулки с его идеей развития отечественной промышленности остались автомобили «сирена», мотоциклы «оса», радиоприемники «шаротка». От времени Герека с его попыткой приоткрыть дверь во внешний мир — польские «фиаты», магнитофоны «Грюндиг», крекеры. От военного положения — продуктовые карточки и неожиданное разнообразие благотворительной помощи с Запада.

Все эти психологические и художественные установки в той или иной мере унаследовала проза 1990-х годов — внимание к предметам быта, выработанное их многолетним дефицитом, культ импортных товаров, а главное, привычку вычитывать в вещи наслоения скрытых смыслов. Рассказывая читателю о сложности мироустройства, превратностях истории, абсурде политики, предметный мир прежде всего оказывается памятником, дневником человеческих эмоций.

\* \* \*

Польская проза 1990-х годов активно использует наработанные ранее приемы изображения вещного мира — название, перечисление, описание и пр. Изменения касаются прежде всего мировоззренческого углубления прежних методов.

Отражая интенсивный процесс рефлексии над предметным миром, его вечностью или преходящестью в сравнении с человеческой судьбой, вещь осмысливается как философская категория.

Очевидно, немаловажную роль здесь сыграли возросший интерес к мистике в целом, новое прочтение классика межвоенного двадцатилетия Бруно Шульца, увлечение творчеством Х. Кортасара, Г. Гарсия Маркеса, Х. Л. Борхеса, У. Эко, потребность писателя и читателя в «более емкой», по известному выражению Ч. Милоша, повествовательной форме, способной совместить элементы сюжетного повествования, эссе, философского трактата.

Наиболее ярким примером здесь является «Дукля» А. Стасюка. Вещь в концепции Стасюка не только не автономна, но ее описание и анализ направлены не от общего к частному, а от отдельного предмета к неделимой материи. Предметы не единственны, не уникальны, не имеют индивидуальных значений — это лишь иллюстрация идеи автора. Показывая стремление вещи раствориться в целостной материи, Стасюк лишает ее поверхностной оболочки — имени, категории, функции, контекста. Писатель подчиняет изображение предметного мира мистической гипотезе, что в «правремена» бытие было сплошным, и лишь позже «все невидимые вещи оказались втиснуты в деревянные, каменные, пространственные и живописные формы» [88; 59] (противопоставление современного предметного мира и единой праматерии встречается и в «Золотом пеликане» Хвина: вещи «безболезненно погружались в праматерию мира, из которой были вырваны потомками Эдисона, Эйнштейна и Фауста» [15; 157]). В своей повести-трактате Стасюк стремится достичь этого идеального хаоса с помощью языка, поэтому повествование «Дукли» словно бы движется против временного и языкового течения. Автор пытается доказать, что человек, осознающий свое единство с бытием, вечен, разложение касается лишь случайных форм, а слова являются лишь иллюзорной скрывающей истину оболочкой вещей. Текст строится путем «нанизывания» друг на друга метафор и сравнений, антропоморфизирующих и анимизирующих мир, акцентирующих взаимопроникновение всех форм существования. Повествователь стремится не столько к тому, чтобы этими приемами передать образ мира как единого целого, сколько продемонстрировать, что изображение единства стихий подвластно лишь поэтическому языку. Таким образом, метафора оказывается главным инструментом изображения реальности. Ритм повествования замедляется повторением фраз и их фрагментов, возвращением к прежней точке, а также перечислениями и описаниями. «Мир есть перечисле-

ние» [92; 84], — утверждает Стасюк. Бытие предстает бесконечным набором элементов, не знающим времени настоящим всех прошлых и нынешних состояний. Изображение вещного мира в книге Стасюка служит раскрытию смысла некой архетипической уникальности бытия, символом которой может служить любой предмет.

Рассуждения о замкнутой, закрытой для человека природе вещей можно встретить у О. Токарчук в романе «Правек» («Если приглядеться к вещам повнимательнее, закрыв глаза, чтобы не поддаться видимости, излучаемой предметами, если позволить себе быть недоверчивым, можно на мгновение узреть их истинный облик. Вещи — это бытия, погруженные в иную реальность, где нет ни времени, ни движения. Человеку доступна лишь их поверхность. Значение и смысл каждого материального предмета определяет то, что погружено в тайну» [105; 44–45]) и у С. Хвина (вещи «<...> не хотели ничего видеть и слышать, они принадлежали лишь себе...» [12; 122], «вообще-то они [вещи] были невидимы» [13; 170]).

Стремясь «разгадать» речь предмета, польская проза этого периода осмысляет ее как самостоятельный сюжет. Вещь трактуется как полисемантический текст: бытие предметного мира порождает все новые значения, которые, в свою очередь, оказываются производной перспективы восприятия читателя, причем важно, что эти процессы отрефлексированы самой прозой. Так, по Хвину, вещь является зеркалом, отражающим тайну человеческого опыта: «... вещи оставались собой и чем-то другим, и достаточно было сменить ракурс, чтобы они изменились до неузнаваемости. Но чем являлись они на самом деле?.. Быть может, их рисунок был прочитан неверно, и дело обстоит совершенно иначе, а я никогда об этом не узнаю?» [12; 125]. М. Беньчик в романе «Творки» замечает: «Вот если бы на помощь повествователю пришли вещи... нам могли бы немало поведать бы брезентовый тент грузовика “зауер”, приклад автомата и выбитый зуб в углу зала ожидания на вокзале, зарешеченное окошко вагона, нары в бараке и соломинка, от которой колет в сердце» [6; 64]. Язык предмета внятен читателю, который воспринимает его в соответствующем контексте, ассоциируя с человеком и воспринимая как материальное выражение жизни — общественной и частной, внешней и внутренней. Проза 1990-х годов обращает вещь в текст о существовании социума, частью которого является.



Итак, проблема функций предметного мира в польской прозе последнего десятилетия XX века имеет два измерения — семиотическое (литература занята своего рода археологией вещей, трактуя их как многослойные и многозначные бытия) и миметическое (именно предмет, словно линза, отражает в прозе этого периода реальность).

**Вещь как признак эпохи.** Эти предметы четко прикреплены к определенной точке исторического времени и этим, как правило, уникальны. Так, городской быт Гданьска не может быть изображен без описания причудливых архитектурных деталей или некоей стилистической избыточности: «Больше всего изумляли детали. Подымешь голову — а там, в вышине, на верхушке трубы вращается вместе со струйкой дыма железный петушок. Железные флажки с датой окончания строительства <...> каменные бабочки над входной дверью. <...> цветные стеклышки — темно-синие и красные — в окошке ромбом <...> Была в этом какая-то ненужная избыточность, бессмысленность напрасного труда <...>, но и теплота, ощущение гармонии, неспешности, настойчивости»; «Я посмотрел... на подоконник. Всегда такой обыкновенный, теперь он вдруг раскрыл передо мной целый веер загадок. Во-первых, у самого стекла, между внутренней и внешней рамой — высокая ступенька с глубоким овальным углублением, куда стекает влага, во-вторых, полукруглая ступень с узкой и длинной канавкой, наконец, ниже шла широкая белая доска подоконника с мелкой прямоугольной впадинкой, куда через специальное отверстие в форточке стекали капли» [Хвин, 12, 76]; «зачем <...> богачи строили такие удивительные дома? К чему им были эти непрактичные башенки, эти выкрутасы, завитушки, эти остроконечные крыши, балкончики и баллюстрады?» [Хюлле, 41; 68]. Послевоенную Польшу невозможно себе представить без немецких вещей: «немецкая кровать» [61; 185] у Е. Лимона, «потрескавшиеся плитки с готическими надписями» [53; 46] у Зб. Крушиньского, «синяя немецкая лампочка» [71; 72] в «Тысяче спокойных городов» Е. Пильха, а также шутливая глава в его «Списке блудниц» под названием «Вещный рейх»: «Фотография отца, карандаш, коробка сигарет, старые номера «Малой немецкой мозаики», вырезки из «Нойес Дойчланд», сувениры, привезенные из ГДР, вещный рейх... Третий, четвертый, пятый вещный рейх выплескивается на скатерть <...> Последние немецкие

предметы рассыпаются в прах. И одновременно, как раз оттуда, из-за нахмурившейся западной границы, в очередной раз является очередной вещный рейх. <...> Мы снова ходим в немецких ботинках и рубашках, снова едим немецкие продукты, снова читаем немецкие надписи и инструкции. И, как всегда в таких случаях, в первые же дни новой оккупации зарождается движение сопротивления: “<...> Да я лучше сдохну, чем возьму хоть что-нибудь у немца”» [68; 115].

Подобные вещи одновременно исключительны и типичны, обычно они являются звеном целой цепочки временных признаков: «В первой половине семидесятых женщины носили короткие юбки и туфли на толстых неуклюжих подошвах. Девичьи фигуры были легки и изящны, казалось, что привязанные к ногам абсурдные гири не дают им оторваться от земли... Потом пришло время деревянных сабо и длинных юбок. Женские силуэты отчасти утратили кошачью гибкость, но зато приобрели горделивость движущихся статуй» [Стасюк, 91; 12, 17]; «У некоторых парней были «клеши» с клиньями, обшитыми блестящими золотыми пуговицами. И рубашки в обтяжку с вертикальным узором из радужных зигзагов. А самые модные девушки носили узкие кремовые хлопчатобумажные брюки в мелкую коричневую клеточку. Что еще? Пожалуй, большие цветные ГДР-овские часы... и крупные перстни из прозрачной цветной пластмассы: фиолетовые, желтые, зеленые или белые. На шее прямоугольный медальон: деревяшка, на которую наклеена покрытая лаком фотография группы “АВВА” и тонкий ремешок...» [Стасюк, 92; 36]. Характерно, что главными вещными приметами ПНР 1960–70-х годов оказывается мода. Уместным представляется привести слова П. Вайля и А. Гениса, утверждающих, что «60-е вообще начались с проблем моды. Стиляги были первыми стихийными нонконформистами... Новый стиль неслучайно начинался с одежды. Ядром его было новое отношение к материальному миру»<sup>403</sup>.

Кроме того, ПНР представлена и другими предметами: «гомукловский обтекаемый столик, на котором стоял радиоприемник «Юбилят» [94; 40] в «Девяти» Стасюка; вождеденный новый стол в одноименном рассказе Хюлле, покупку которого «фатум государственного плана» [41; 11] превращает в драматическую эпопею. Это и приметы, отпечатавшиеся в детской памяти: повторяющееся в «Вайзере Давидеке» Хюлле определение «бутылки с лимонадом, которые взрослые на-

зывали почему-то пузырями», «лимонад в бутылках, именуемых взрослыми пузырями», «игрушки» послевоенного поколения детей («старый ржавый автомат фирмы “Шмайсер” сорок третьего года», «вермахтовская каска» и даже «французский бинокль, который его дед добыл под Верденом во время первой войны» [41; 10, 24, 30, 37, 38]). Или вещные приметы социализма, запечатленные в формуле: «Партия — это было первое мая, сосиски и красные полотна газет, которые приносили отцы» [94; 42].

Маркирует эпоху и ее поколения также фотография: «Из-за разницы в возрасте — несколько месяцев — наши первые сознательные детские воспоминания отличаются. Эмилька помнит напечатанную в газете фотографию лежащего в гробу Берута, а я — почтовую марку, на которой окруженный детьми Берут стоит на цветущей лужайке» [Пильх, 68; 66].

В «Тадеке» Ю. Зелёнки возникают вещи тех, кто, собираясь остаться за границей, пытается убедить таможенню, что едет лишь в отпуск: «Мы в Вену. На пару дней. Так, немного развеяться, посмотреть достопримечательности». Видимо, таможеннику это показалось неубедительным, потому что он велел открыть один из чемоданов. <...> там обнаружилось полотенце, под ним утюг, чайник, четырехтомный польско-английский и англо-польский словарь Станиславского, кофейный сервиз, столовые приборы на двенадцать персон и свадебная фотография в позолоченной рамке. — А вот это? — поинтересовался таможенник, указывая на снимок. — Вы без него на экскурсии не ездите?» [126; 28]

Роман П. Хюлле «Касторп» наполнен реалиями начала XX века («пелерина, финский рюкзак с элегантным ивовым станком, а также очки, замшевые перчатки» [45; 159], марки велосипедов, сигары и пр.). Приметами же периода рубежа 1980–90-х и последующего десятилетия оказываются в польской прозе флаги «Солидарности», «президент в синем костюме» на телеэкранах, клетчатые сумки «челноков», а в первую очередь — вездесущая реклама. Не забыты и «русские базары», то есть барахолки: «Газометры, водометры, столовые приборы с выгравированными на них национальными узорами, перец, ошейники, армейские сапоги, шкуры, веревка, косы, серпы <...>» [Стасюк, 89; 84].

Родители героя «Иных блаженств» Е. Пильха одержимы магией коллекционирования упаковок, по которым можно про-

следить уже почти всю историю Польши XX века : «Там громоздились горы немецких картонных коробок <...> с готическими иероглифами, массивные шестиугольники в надписью «ЮНРРА», масса обычных серых коробок, в которые когда-то упаковывали рождественские подарки или передачи для заключенных, коробки, некогда наполненные яблоками или хрупкой посудой, коробки, пропахшие нафталином, серым мылом или табаком. Коробки, и поныне хранящие запах пятидесятих годов, запах первых апельсинов и первых лимонов. Относящиеся к неизвестным эпохам коробки, покрытые пылью и паутиной» [69; 16].

Наплыв вещей-реалий в прозе 1990-х годов связан, вероятно, с традиционным для ситуации перелома поиском некоего, необязательно одушевленного «героя эпохи». Биографии людей сплелись с судьбами предметов, которые начали рассказывать свои собственные истории, не менее причудливые, но до сих пор практически закрытые для литературы. В общественной памяти исторические эпохи (например, послевоенный период или время после перелома 1989 года), экономические формации (социализм, капитализм), социальные процессы, общественные явления имеют свое, закрепившееся в сознании предметное отражение, которое, в свою очередь, отсылает к соответствующей эстетике или ментальности. Повседневные предметы позволяют «читать» прошлое.

**Вещь как знак.** Однако примета времени может быть использована и как символ — явления, эпохи, процесса. Таким образом, здесь мы имеем дело с традиционной для пережившей многие исторические переломы культуры привычкой прочитывать вещь как ассоциативный шифр. Примером здесь может служить цитата из рассказа О. Токарчук «Че Гевара» (сборник «Игра на разных барабанах»): «Стоя на остановке, я мечтала о пуховике, но ничего подобного в этом измерении не существовало. Вещи из космоса, из-за какой-то границы, из того мира, который даже представить себе было невозможно» [108; 173].

То, что на первый взгляд является просто характеристикой времени, на самом деле может прежде всего выполнять символическую роль. Так, в повести К. Варги «Парни не плачут» пейджеры, компьютеры, машины, конечно, — и приметы современности, но, в первую очередь, в данном случае они означают «взрослую», «современную» жизнь, установку на карьеру и

успех: «Мы давно уже не ходим в школу. У нас уже собственные пейджеры, компьютеры, автомобили. Мы покупаем новую мебель, расширяем оперативную память, сужаем сосуды, приобретаем все новые аксессуары... На наших автоответчиках записаны идеи, которые нам никогда не реализовать» [116; 81–82]. Другой пример — подростковое описание социального статуса «через вещь» в «Гувернантке» Ст. Хвина: «Советник Мелерс! Свежий, элегантный, лучшее английское сукно, изумрудная булавка в лацкане, шляпа с маленькими полями, трость с серебряным набалдашником в виде свернувшейся ящерицы...» [14; 51]. Здесь речь идет уже о своеобразном символизме ранга («я могу себе это позволить»): вещи отражают претензии и возможности, не просто определенные реалии быта, но реалии общественного поведения. В «Золотом пеликане» Хвина «хрустящие булочки, датское масло, вишневое варенье на блюдечке из зеленого стекла, яйцо всмятку в серебряной рюмке и ароматное какао, дар <...> ЮНПРА, а кроме того, на белой скатерти с вышитыми рябиновыми листочками — серебряные ложечки с готическими монограммами на ручках слоновой кости и фарфоровый кувшин с <...> темно-красными финиками, а за окном высокое небо и спокойное море» означают для уцелевших в войну родителей героя долгожданную мирную жизнь — «чудо, за которое неизвестно было, кого благодарить» [15; 8]. Неслучайно здесь в одном ряду перечисляются предметы и небо, и море.

В «Мадам» А. Либеры гэдээровские часы «Рууль», разумеется, являются и реалией времени, однако опять-таки в данном контексте (награда в смотре самодеятельных театров) выступают как символ социалистической дешевки и именно в качестве такового смертельно оскорбляют героя. Важно, что он сам осознает «перетекание» реалии в знак: «Чтобы понять, почему это оказалось для меня таким ужасным ударом, следует понимать, что такое были эти часы «Рууль». Ибо часы «Рууль», выпускавшиеся в Восточной Германии <...> были в то время самыми дешевыми и <...> доступными в Польше. Конечно, в самом этом факте еще не было ничего предосудительного. <...> Но своей чудовищной репутацией «Рууль» были обязаны не только кошмарному качеству. Плохих товаров было в те времена много, но не о каждом ведь ходили анекдоты. Дело было в рекламных акциях — наглых и жалких». «Знаковым» восприятием этого предмета — «пресловутого чуда гэдээрешной техники» — подчеркивается и некоторый снобизм героя романа-«портрета

художника в юности»: <...> «Рууль» чаще всего использовались как награда или сувенир на разных плебейских викторинах и соревнованиях». Наконец мальчик совершает ритуал «казни» ни в чем не повинного предмета: «Часы следовало уничтожить, вернуть небытию» [58; 35–37].

В романе же Ю. Зелёнки «Тадек» символом творческих возможностей, неподвластных режиму и провинциальности, оказывается для героя связанный отцом «шарф всех цветов радуги»: «<...> меня распирало от гордости. Вот ведь — с каждой стены, каждого рекламного щита меня соблазняют, подобно сиренам, космическая голубизна, сочная зелень, необыкновенные оттенки розового, пурпурного, фиолетового <...> а тут изысканная венская дама восторгается шарфом Эдварда Щенского из Сулешчиц». Это одновременно и своего рода амулет («Береги себя, — шепнул отец. — Это тебе. — Он надел мне на шею шарф всех цветов радуги»), и знак непохожести героя на других, постоянно привлекающий внимание: «Где ты выискал этот чертов шарфик? Его же за километр видно. Даже зверь испугался!»; «Таможенник уже был в дверях, когда его внимание привлёк радужный шарфик». Эта вещь постоянно вовлекается в действие, порой даже сама оказывается его «двигателем»: Тадек теряет шарфик в венском книжном магазине, благодаря чему имеет место значимый для героя разговор с «изысканной венской дамой»; сосед по купе, грозный боксер, обозленный, что шарфик привлёк к их купе внимание таможенника, уже в Вене, лезет к Тадеку с кулаками («Товарищ х... в пестром шарфике обменивает украденные у рабочих доллары!»); на шарф постоянно обращает внимание девушка кузена, в которую влюблен герой, а затем загадочная дочка хозяйки пансиона («У тебя на шее был такой необыкновенный психоделический шарф» [126; 33, 17, 21, 28, 184]) и т.д.

У А. Стасюка в «Галицийских повестях» шоколадные батончики, косметика, порножурналы, кассеты и прочие атрибуты эпохи «начала капитализма» в польской деревне — в большей степени символ враждебной человеку глобализации, погружающей галицийскую Атлантиду во тьму. Нехитрому, но окрашенному ностальгией «портрету» деревенского киоска времен ПНР («будка выглядела, словно грязный аквариум, в котором топорились пара зубных щеток, а также виднелись три сорта папирос и бледное усталое лицо продавца. “Громада”, “Рольник Польски” утешали и оставляли надежду. “Два автобусных

билета и “Популярные”. “Две пачки “Популярных” и один автобусный билет”. И спички. Масса комбинаций» [90; 13]), противопоставлены алтари современности, и в самом деле потеснившие иконы (см. главу «Между центром и периферией. Пространство польской современности»).

Повторяющийся в «Мадам» А. Либеры «белый фарфоровый довоенный звонок» — опять же, не столько реалия эпохи, сколько символ прекрасного прошлого и мучительного для подростка ощущения, что лучшие времена безвозвратно миновали: «Многие годы меня не покидало чувство, что я родился слишком поздно» [58; 112, 7].

Изобилие символических вещей в польской прозе после 1989 года объясняется, очевидно, поиском новых связей между стремительно меняющейся предметной оболочкой человеческой жизни и ее ценностями. Аллегоризация вещей не стремится к строго документальной точности: превращая вещь в знак, писатель связывает ее с более широким контекстом: предмет обременен теперь не только дополнительными символическими значениями, но и — неизбежно — оценкой. Эта, часто сатирическая, аллегоризация происходит на языковом и метаязыковом уровне, поскольку заключается в одновременном раскрытии значений предмета и осознании знаковой природы вещей. Литература словно напоминает о том, что предмет никогда не бывает лишь самим собой, он имеет не только практическую и знаковую функцию, но и — а быть может, прежде всего — функцию иерархическую.

Это особенно заметно в прозе инициации. В повествовании о принципиально новом опыте, естественном любопытстве, потребности проникновения в тайны бытия вещь оказывается очень выразительным и ярким признаком «чужой жизни» — таинственной ли, враждебной, притягательной, прекрасной или уродливой, но всегда увиденной пристальным, оценивающим, ничего не упускающим и не прощающим взглядом подростка. Поэтому в этих книгах так много специфически подробных описаний значимых для подростков предметов. Зрение юного героя выхватывает мельчайшие детали, вплоть до точных размеров и фирменного знака — вещи единственны, уникальны и этим символически постольку, поскольку связаны только и исключительно с важным для него человеком, являются его частью и одновременно признаком: «Кабинет, тесная каморка (на глаз: три метра на четыре) был под завязку набит

книгами и бумагами, среди которых выделялись пришельцы из другого мира: серебристый ледоруб, костюм защитного цвета, нечто вроде шахтерского фонарика, канаты в синюю крапинку и зеленоватый шлем. Под окном, на полу, стоял огромный радиоприемник с “волшебным” глазом посередине, щеривший в улыбке белые клавиши-зубы; на полках же, перед стопками книг — десятки камней или образцов пород. Из собственно мебели был лишь секретер с выдвижной столешницей, декоративной баллюстрадой (на которой стоял телефон) и рядами ящиков, маленьких ниш и перегородок. Изнутри столешница была обита кожей, а в правом дальнем углу, рядом с планкой и петель располагалось круглое углубление — видимо, для чернильницы. На столешнице, опиравшейся на две выдвижные жердочки, стояла открытая пишущая машинка, в нее были заправлены лист бумаги, копирка и калька. В золотистом свете лампы, которая стояла на полочке, блестели искусно выведенные по черному лаку буквы “ЭРИКА” [Либера, 58; 143]; «Я подходил к пианино и, опершись о крышку с золотой надписью Wilh. Biese Hof. Pianoforte, смотрел, как белые пальцы панны Эстер легко бегают по клавишам <...> » [Хвин, 14; 24].

В романе Ст. Хвина «Гувернантка» появление в семье новой гувернантки совершенно преобразует жизнь молодого повествователя и его младшего брата. Столь традиционный для романа воспитания мотив идеальной юношеской любви (наряду с неизбежной темой физиологического взросления, ненавязчивым указанием на которую становятся разглядываемые бретельки, кружева, пуговицы, бантики, оборки платьев молодой женщины) очень точно выражен с помощью видения девушки через ее вещи — красивые, недоступные, непонятные: «Как же изменился дом с тех пор, как в нем появилась эта красавица с греческим профилем, чьи платья шелестели, будто летний дождь. Казалось бы, все шло привычным чередом, однако мелкие следы чужого присутствия ненавязчиво нарушали покой прежней жизни, хотя ничего особенного и не происходило. Утром в ванной потянувшаяся за гребешком рука натыкалась на перламутровую щетку с торчащей из нее шпилькой. Вечером на стеклянной полочке под зеркалом поблескивала, как потерявшаяся капелька ртути, сережка с аквамарином и острой медной застежкой». Любая повседневная мелочь — знак неведомой и этим необычайно притягательной для юных героев жизни гувернантки: «мне тоже хотелось знать про нее все: что она делает по



утрам, когда уходит из дома, откуда у нее эта длинная шпилька с серебряной лилией <...>, в каком городе она купила это светлое платье с вышивкой английской гладью. Ведь из этого складывались дни ее жизни». Характерно, что после отъезда молодой женщины герои «...в этой живой спокойной мелодии слышали только тишину, какая остается, когда на лестнице отзвучит перестук высоких каблуков» [14; 18, 22, 239].

Столь же притягательны и таинственны для юного героя «Тадека» Ю. Зелёнки вещи любимой, но недоступной девушки: «Поколебавшись мгновение, я выдвинул ящик. На дне лежали...» [126; 167]. Герой «Тысячи спокойных городов» Е. Пильха интересуется, не оставили ли загадочные девицы, снимавшие в доме его родителей комнату на чердаке, «еще что-нибудь, кроме ленточки, зеркальца и напильника», а больше всего мальчика интригует «тайна их плеча — греховного, словно Содом и Гоморра» [71; 50, 9]. Вещи, впервые увиденные в комнате возлюбленной, о много говорят герою «Творок» М. Беньчика: «На столе еще стояла пустая ваза, а разбросанные шпильки обозначали путь в никуда. Кучка красивых мелких розовых камешков в углу стола, а рядом — набросок дома с садом, незаконченный <...>». Рисунок этот еще раз упоминается в романе — герой замечает его среди вещей уже погибшей девушки: «Он вынул «кенкарту», две фотографии <...>, записную книжку и набросок дома с садом» [6; 61, 173].

Вещь как признак присутствия нового персонажа встречается и в «Ханемане» С. Хвина: после появления в доме повествователя украинки Ханны «все изменилось. На крючках рядом с буфетом повисла коса чеснока и букет трав с пепельно-голубыми листочками, а на подоконник легла россыпь бурых семян. Стол, раньше покрытый клеенкой, Ханка застелила скатертью из грубого полотна с вышитыми желтыми цветами на красном стебельке». Это подмечено детским взглядом, ибо взрослый — Ханеман — видит другое и по-другому: «Целый мир женских вещей <...> выплыл из тени и сделался мучительно-видимым» для этого героя Хвина, возвращающегося после всех испытаний к жизни. «За окном Ханка в светлой блузке с засученными рукавами развешивала на веревке свежевystиранное белье. На ветру развевались полотняные ночные рубашки, лифчик, бумажные чулки, платок. Все дразнящее и непристойное — потому что снято с нее» [13; 182, 215]. В «Золотом пеликане» герой «повсюду ищет <...> следы» [15; 229] возлюбленной.

В «Полной амнезии» И. Филипьяк также встречаются вещные признаки романа воспитания. Враждебный, страшный мир взрослых, против которого бунтует девочка, символизируют: ключ, на который запирается кабинет отца, обыкновенная кастрюля («Она догадалась, что однажды ей самой придется наполнить кастрюлю соленой водой, и тогда она заменит ей реальную тоску, неизведанные радости и даже непролитые слезы»), запретная комната старшего брата («присаживаясь на край дивана, она вдыхала воздух, без сомнения отличавшийся по составу от того, что был за стеной, касалась гитары с ее твердыми струнами и многообещающей формой» [20; 35, 67]). Символизирует конфликт с окружающими, стремление оградить тайну своего, отдельного, уникального бытия также дневник, который героиня постоянно прячет от чужих глаз. В то же время другая тетрадь — школьная — знак начала дружбы с появившимся в классе новичком. Надоевший девочке мир одноклассниц видится ей сплошной массой бантиков, заколок, цветных журналов, вышивок.

В «Э. Э.» Ольги Токарчук предметным признаком взрослой жизни оказывается сложное «приспособление» начала века для месячных, которое старшие сестры торжественно передают девочке, словно посвящая ее в новую, «женскую» жизнь: «Держи, это тебе... Ну вот, ты теперь настоящая женщина» [104; 174]. В «Тадеке» Ю. Зелёнки подобную роль играют впервые купленные за границей сигары: «Вы считаете, он случайно выбрал не плебейскую папиросу или мещанскую трубку, а именно аристократическую сигару, сей атрибут великих и символ изысканной чувственности? Ах, сигара! Ее форма ассоциируется с блаженством мужского триумфа» [126; 113].

«Школьное», подростковое измерение романа воспитания А. Либеры «Мадам» символизируют ручка, которую мальчики без конца «роняют», чтобы, нагнувшись якобы за ней, попытаться заглянуть молодой красивой учительнице под юбку, культовая книга Жеромского «Пепел», которая иронически выведена здесь не как знак польского национального духа, а как объект естественного подросткового интереса к соответствующим, весьма лирическим страницам.

Проза инициации, как уже говорилось, предоставляет обширное поле для различных игр с историей или ухода от нее. Соответственно выстраивается и предметный мир.

В «Девочке Никто» Т. Трызны девочка-подросток, попав из деревни в город, оказывается не просто новичком в чужом клас-

се с его устоявшимися отношениями. Трызна, словно «предлагает на выбор» наивной героине две модели современной жизни — богемную и буржуазную. И в том, и в другом случае Марысю очаровывает не только новая, такая красивая, такая чудесная подружка, но и окружающая ее система вещей, ничем не напоминающая собственный опыт и знакомый, но наскучивший родительский быт. Особенно выразительна здесь сцена с каталогом, который рассматривает Марыся: девочка «покупает» сначала вещи, а затем и прочие «элементы» счастливой будущей жизни, например, жениха: «Этот парень станет моим мужем. Нет, вот этот лучше. Нет, только не этот — ну что это за муж — в одних трусах. О, вот этого я беру. Загорелый такой...» [109; 326]. В то же время, собственная одежда Марыси вызывает у новых одноклассников смех: для них это легко прочитываемый, однозначный признак бедности.

Воспитанный в романтически-диссидентских традициях герой «Мадам» Либеры очарован новой директрисой и учительницей французского. Однако характерно, что в первую очередь он улавливает внешнее, вещное измерение ее разительного отличия «от остальных учителей — серых, разочарованных, скучных, в лучшем случае никаких. Элегантно одетая, причем исключительно в одежду западного производства (что было сразу видно), с ухоженными руками, хорошей бижутерией, распространявшая одуряющий аромат хороших французских духов». Мадам кажется ребятам «таинственным сфинксом, обитающим в ином измерении, ином времени и пространстве». Речь идет вовсе не о примитивности мышления — роман написан в жанре «портрета художника в юности», и герой его интеллектуально и эмоционально сильно выделяется из массы одноклассников. Дело в том, что вещь для человека, привыкшего постоянно вычитывать ее скрытые значения, оказывается ярким и внятным символом всех прочих измерений жизни социалистической Польши: «Как может эта изысканная красавица... принадлежать к рабочей партии?... Титаны-монстры с жесткими грубыми лицами, чьи огромные лапы сжимают кирки, молоты или серпы, а ноги-колоды обуты в кошмарные ботинки. И рядом — она? Изящная, тоненькая, в шелковой парижской блузке?» [58; 44, 50, 48].

Нейтральное такси «прочитывается» как знак враждебного мира, тут же перенося мальчика в тревожное измерение политики: «Эта советская эмблема <...> “сделано в СССР” подейст-

вовала на меня не меньше, чем знаменитое пирожное Пруста. Я оказался в другом времени <...> и машина, которая везла меня по темным и пустым центральным улицам столицы, вдруг перестала быть “автоизвозчиком” и на мгновение превратилась в хищную повозку КГБ...». Интерьер же французского посольства, напротив, — для мальчика, в первую очередь, знак недоступной и вожделенной, «иной» жизни: «Здесь все было другим, абсолютно другим — начиная с пола, застеленного пурпурно-синей ковровой дорожкой, снежно-белых стен, хитороумно подсвеченных маленькими лампочками, оттенявших висевшие на них <...> репродукции, парижские фотографии, плакаты, а также мягкие тона и гармоничные формы современной аппаратуры... На чем бы ни останавливался взгляд, он удивленно, словно не узнавая, открывал новую материю, явно с другой планеты». Подобным образом воспринимаются подростком книги в магазине «Логос-Космос», где продаются западные издания [58; 301–302, 232, 197]. В то же время в романе есть и идеологически нейтральные предметы-символы, традиционно, как в «Гувернантке», указывающие на скрытую от взгляда юного героя жизнь «прекрасной дамы»: по-новому обставленная учительская, парижская репродукция в квартире, которую мальчику удастся разглядеть в подзорную трубу через окно соседнего дома, и пр.

Еще один пример изображения детского восприятия чужого (социально и идеологически) слоя можно найти в «Белом вороне» А. Стасюка. Квартира одноклассника, сына партработницы, разительно отличается от того, что ребята видят дома: «мы ступили на сверкающий и скрипучий паркет прихожей, поспешно сбросили ботинки и решили, что попали в какое-то другое измерение. Наши обыкновенные фигуры отражались в огромном, заключенном в резную раму зеркале. На полу стояла черная ваза с сухими травами и цветами...», «На плетеной ковровой дорожке наши мокрые бурые кеды выглядели комьями грязи». Демонстрируется и избирательность детского видения: «Сотня книг в книжном шкафу, два подушкообразных кресла или телефон у кровати не произвели на нас ровным счетом никакого впечатления... Лишь две серебристых коробочки на низкой тумбочке, настоящий “Филипс”, граммофон с усилителем, и две больших колонки у стены». Ответная агрессивная реакция растерянных юных маргиналов также направлена именно на вещный мир: «Его комната рассыпалась на кусочки, предме-

ты обесценивались, вызывали отвращение, словно симптомы какой-нибудь мерзкой болезни... не знаю, чем бы все это закончилось, быть может, мы принялись бы кидаться этими игрушками-сувенирами, божками, амулетами, фарфоровыми слониками... не войди вдруг мать... В одну секунду гармония была восстановлена, нам указали наше место, и мы замерли в разных концах комнаты, что-то смущенно бормоча» [89; 50–51].

В «Вайзере Давидеке» П. Хюлле практически нет подобных социально или/и идеологически маркированных предметов-символов. Вещным элементом, отличающим «другого, непохожего» героя от одноклассников, оказывается скорее загадочная «коллекция» мальчика, пиротехника, с которой тот без конца возится. Мельком, правда, упоминаются ежегодные демонстрации, белые рубашки и темные брюки, 1 мая, транспарант, но все это, в сущности, скорее малозначимые для рассказываемой истории приметы взрослого «отдельного» времени.

В «Тадеке» же Ю. Зелёнки герой просто не оценивает, не комментирует и почти не замечает очевидных для читателя примет ПНР — как, например, в упоминавшейся уже сцене на таможне. Точно так же на Тадека не производит никакого впечатления сцена с человеком, который, держа в руке отвертку, как безумный, осматривает поезд «Варшава–Вена» в поисках... фотографии Желязовой Воли: «Срывающимся голосом незнакомец объяснил, что в одном из купе должно находиться изображение родных мест Шопена, под которой знакомый железнодорожник спрятал его диплом» [126; 31].

Очень четко выстроена система предметной символики в рассказах Р. Грена «Пейзаж с ребенком». Автор основывает ее на сопоставлении взрослого и детского видения. Почти все вещи здесь обладают дополнительным значением, причем если для взрослого это зачастую знак опасности, то для ребенка — лишь традиционный символ неведомого, возможность похвастаться. Тем не менее повествователь показывает, что и у ребенка существует собственное представление о вещной символике того или иного пространства: «Весной 1957 года на нашем столе появился ананас, который отец привез из Советского Союза. Желтовато-зеленый, колючий, с пучком блестящих листьев, он успел наполнить холодильник “Минск” экзотическим запахом, а мои уши — грохотом там-тамов, прежде чем до меня дошло, что его купили в Москве. В мире локомотивов, тракторов, высоких зданий с красной звездой, вспаханных полей и

солдат, выкрикивающих “ура!”, появился вдруг объект не из меди или стали, а мягкий, сладкий и сказочно ароматный, к которому совершенно не подходила моя любимая “Тачанка” с пластинки с песнями в исполнении хора Красной Армии» [31; 5].

Грен подчеркивает потребность ребенка в четкой классификации, которая одновременно демонстрирует и свою «общечеловеческую» детскую природу («<...> карандаши <...> были вроде мелков, что означало дошкольный мир, рисуночное письмо, недостойное школьника, осваивающего таинства таблицы умножения»), и потребность в обживании политизированной реальности с ее взрослыми законами, которые ребенку являются в первую очередь через предметную сферу: «Я недоверчиво ощупывал похожий на черепаший панцирь ананас и требовал все новых рассказов о базаре, где отец приобрел южный фрукт; обзаведясь, наконец, родословной, ананас занял в моей благодарной памяти место рядом с трюфелями — конфетами с начинкой, которыми угощали нас советские солдаты в Свиноустье. Со временем к нему добавился виноград, объединив ананас с миром фруктов» [31; 8–9, 5]).

В этот упорядоченный детский предметный мир вторгаются новые вещи: «Однако апельсины, с которыми мы также впервые познакомились в тот год, никак не поддавались классификации. Они рождались на пороге, с появлением почтальона в синей форме, который <...> носком ботинка пододвигал упакованную в серую бумагу посылку. Под украшенной многочисленными марками и штемпелями бумагой скрывался светлый дощатый ящик, в глубине которого на подстилке из опилок спали, будто маленькие солнышки, оранжевые шарики с фиолетовой надписью “Яффа”»; «Помня опыт с ананасом, я попытался сразу найти им место среди фруктов, но тщетно. <...> Апельсины <...> окутывала таинственная мгла. Об их пути к нам никогда не говорилось — почтальон был всего лишь посредником, последним звеном цепи, начинавшейся неизвестно, где»; «Мелок, карандаш, вставочка со стальным пером, вечное перо — таков был порядок вещей до того дня, когда <...> я обнаружил предмет, нарушивший эту гармонию» [31; 5–6, 10].

Жестко идеологизированный мир взрослых привлекает ребенка видимостью тайны. Так, маленького повествователя Грена интригуют странные, манипуляции родителей, связанные с некоторыми предметами: «Порой почтальон приносил посылки с одеждой — как правило, упакованной в полиэтилен. Пакеты

были цветные, покрытые чудесными рисунками, исчезавшими так же быстро, как и конверты. Отец вырезал их ножницами или стирал наждаком. Дырявые пакеты все равно никуда не годились и в конце концов оказывались в мусорном ведре»; «Мне не разрешалось ни выносить апельсины во двор, ни даже о них рассказывать»; «Отец кромсал не только серую бумагу: та же участь ждала длинные, ослепительно-белые или голубые конверты, украшенные красным узором и надписью "Par Avion". Однажды мама позволила мне минутку подержать такой конверт в руках — до чего же он был гладкий и легкий, до чего же непохожий на грязно-белые и грязно-голубые письма, валявшиеся на кухонном столе! Эти-то мне разрешали разглядывать и даже отклеивать с них марки с буквами СССР или DDR» [31; 7–8].

Таким образом, весь взрослый мир ПНР в глазах ребенка превращается в тайну: «Насколько происхождение ананаса было описано мне с большой тщательностью и искренним удовольствием, настолько все мои вопросы насчет апельсинов натывались на молчание или уклончивые ответы. <...> По этой же самой причине я перестал расспрашивать о судьбе оклеенной маркам упаковки, которая регулярно исчезала при неясных обстоятельствах. В один прекрасный вечер через приоткрытую дверь туалета я увидел, как отец ножиком режет бумагу пополам, потом еще раз, и еще, и еще, затем бросает в унитаз и смывает водой». Мальчик пытается расшифровать происходящее, по-своему интерпретируя те или иные знаки: «Теперь все встало на свои места: таким количеством штемпелей и марок могла быть снабжена лишь секретная бумага, которую следовало беречь от любопытных глаз». Со случайно попавшего в руки сына брелка, на котором выгравировано «Иерусалим», перепуганный отец на следующий же день стирает напильником буквы — «опасные» в мире взрослых, но столь безмятежно-притягательные в детском: «“Иерусалим”, — поучал я <...>, — это египетское заклятие. Скажешь три раза “Иерусалим, Иерусалим, Иерусалим”, — и пирамида отворится» [31; 6, 11].

Вещи у Грена четко делятся на детские и взрослые, причем последние всегда связаны с какой-нибудь сложной процедурой, которую ребенок запоминает во всех подробностях: «Зеленоватое вечное перо отца внушало мне набожное уважение. Долгое время я был уверен, что именно оно владеет искусством нанесения букв на бумагу — роль человека казалась мне второстепен-

ной. Я не раз ассистировал при сложной операции смены чернил...»; «Деревянная вставочка со стальным пером, которой мне приходилось пользоваться на чистописании в первом классе, была лишь далекой и бедной родственницей “паркера”. Водить ею по бумаге приходилось внимательно и с усилием, в то время как отцовское перо буквально летело вперед. Моя чернильница была подобна вставочке: банальная в своей округлости...» [31; 9].

Именно изменения в доступном ребенку предметном мире оказываются признаками перипетий закрытой от него взрослой жизни: «ослепленный новым миром, я не замечал, какие важные события происходят вне моего любимого харцерства. Я даже не понял, что отца выкинули с работы после стольких лет честной службы <...> Зато заметил бытовые изменения: <...> исчезли со стола экзотические фрукты, но, поскольку аскетизм был атрибутом харцерской жизни, я не слишком долго печалился по поводу отсутствия апельсинов со штампом “Яффа” в серебряной корзинке. Вскоре, впрочем, исчезла и сама корзинка, а затем ее судьбу разделили старинные настенные часы» [31; 64].

Предметный мир указывает еврейскому мальчику на различия между ним и польскими соседями, и с его же помощью маленький герой пытается эту разницу себе объяснить: «Некоторые дети носили с собой цветные картинки, изображающие молодого мужчину с бородой и длинными волосами или женщину с ребенком на руках, которая немного напоминала фигуру в костеле. <...> Похожие картинки, только побольше и в рамках, висели в их квартирах. Порой одежды были голубые и сквозь них просвечивали огненно-красные сердечки. В моем доме висели только пейзажи и цветы <...> Особенно меня интриговал длинноволосый мужчина, о котором говорили “Господь Наш” или “Иисус Христос”» [31; 15].

Наконец, практически всегда отличительной чертой детского предметного мира оказывается способность воспринимать его как самодостаточную вселенную: «Мыша обнаружила ящик кухонного стола. В этом ящике было все. Весь мир. Во-первых, здесь держали фотографии. <...> Во-вторых, здесь лежал самый ценный, с точки зрения Мыши, предмет в доме — “лунный камень”, как она его называла. <...> В-третьих, имелся старый термометр с разбитой трубочкой для ртути. <...> Ну, и в-десятых, были там карты для пасьянса. <...> Выдвижной ящик



заключал в себе целый мир» [105; 59–63]. Подобное описание можно найти и в повести О. Токарчук «Э. Э.»: «Они рылись даже в отцовском письменном столе, в ящиках буфета, в шкафах, где хранились старые вещи, в корзинке <...> Оттуда они выуживали вещи, незаметные для других, не замеченные взрослыми из-за их невзрачности или малой ценности: обрывок фотографии с мужскими ботинками, сломанный ключ <...>» [104; 96]. Даже кошмарная помойка на рабочих предместьях Варшавы представляет собой для подростка сказочные, будоражащие фантазию богатства: «Мазовецкие плакучие ивы утопали в горах волшебного мусора. Консервные банки, бумаги, стекло, дерево, гипс, Богоматерь с отбитой головой, полные пауков жестянки от монпансье, бутылки, которые не принимали в стекло-тару, слипшиеся от дождя и жабьей икры газеты, предметы, о смысле и предназначении которых мы спорили целыми часами. В конце концов, откуда нам было знать, как выглядит молокоотсос. <...> Тренировка воображения <...>» [Стасюк, 89; 122]

Вещи-знаки используются и для маркировки других жанровых признаков — например, элементов приключенческого «мужского» романа в прозе А. Стасюка. Это бесконечные сигареты, рюмки, стаканы, бутылки, пистолеты, деньги, а в «Белом вороне» — еще и спальник, жестяная кружка, рюкзаки как вещные приметы странного экзистенциального путешествия в стиле «фильма-дороги», которое предпринимают так и не повзрослевшие тридцатилетние «мальчики». В качестве атрибутов «новых поляков» в романе Стасюка «Девять» возникает традиционная золотая цепь, а маргинальный антураж создают пожелтевшие унитазы, облупившиеся ванны, тарелки с объедками, грязные пепельницы. Характерно, что женщины, как правило, появляются здесь в окружении простыней, дешевой косметики, стойки бара, в интерьере кухни, что отражает их роль в этой прозе (см. главу «Между сознанием и подсознанием: проблемы миро- и самоощущения»).

Кукла может выступать как символ суверенного и открытого воображению детского мира, подвергающегося нападкам взрослого, маркируя «семейное» или даже «феминистское» повествование. Так, в «Полной амнезии» И. Филипяк агрессия отца героини проявляется, в частности, в том, что он ломает, закапывает в саду, посыпает известью и поджигает кукол, собранных на всех окрестных помойках (М. Янион назвала эту акцию «кукольным Холокостом»<sup>406</sup>). Повесть М. Холендер называется

«Кукольная клиника», а взрослая героиня, находящаяся в психиатрической клинике и мучимая болезненным чувством вины, в конце концов впадает в апатию и ощущает себя куклой.

В «Золотом пеликане» построение предметного мира — элемент жанр романа-моралите. Педантичное перечисление фирменных магазинов, где были приобретены вещи главного героя (плащ «купленный у Вайсмана», ботинки «купленные у Янсена» [15; 19]), указывает на его погруженность в бездушную современную цивилизацию и дополнительно «оттеняет» грядущий нравственный кризис и падение.

Это и признаки прозы «малой родины». Так, в рассказе Хюле «Стол» (из сборника «Рассказы на время переезда») «немецкий стол» наполнен для юного повествователя волшебным привкусом какой-то иной жизни, а для матери являет собой не просто символ врага, но живое и наглядное его присутствие: «Как подумаю... что за ним сидел какой-то гестаповец и жрал после работы угря, мне дурно становится». Невинный стол, вовсе не принадлежавший гестаповцу, тем не менее становится незримой преградой, разделяющей родителей: «Я знал, что сейчас начнется ссора. <...> Невидимая граница пробегала теперь через стол <...>, как тогда, в тридцать девятом году, когда страну их [родителей] детства <...> разодрали, словно кусок полотна, на две половинки, между которыми поблескивала серебряная нитка Буга» [42; 6–7]. Точно так же становится для родителей камнем преткновения и интерьер комнаты соседки-немки в рассказе «Переезд».

Вещи, особенно в ностальгической прозе, оказываются красноречивыми, порой достигающими эмоциональной выразительности метафоры знаками: отъезда («... приготовленные в дорогу узлы: отцовская швейная машинка, завернутая в сотканное бабушкой оранжевое льняное покрывало, коричневый чемодан, к которому прислонен образ Матери Божьей Остробрамской, плетеная корзинка, увязанная перина»), пути («У стола, на спинке стула мой дорожный костюмчик — синий, матросский, с большим воротником и белыми полосками, словно нам еще по морю предстоит плыть в эту Польшу» [Юревич, 46; 17, 20]), катастрофы, смерти, разрушения, которые несут исторические катаклизмы («Ветер покати́л по снегу детскую шапочку из кроличьего меха»; «А в квартире Шульцев сквозняк выдувал пух из вспоротых подушек. Кружащиеся перышки. Бесшумный рой снежинок, летящих из разбитого окна. <...> На

стенах комнаты Гюнтера светлели прямоугольники от снятых картинок. В кухонной плите пересыпался пепел сожженных фотографий. Разорванная занавеска колыхалась, как водоросли на дне реки» [Хвин, 13; 60, 67]).

Предметы «прочитываются» героями и как знак движения времени. Даже девочка из «Правека» О. Токарчук хранит «в картонной коробке вещи на память о себе самой, маленькой, а потом побольше — вязанные пинетки, крошечную шапочку, будто бы сшитую на кулачок, а не на детскую головку, полотняную рубашечку, первое платьице. Позже она сравнивала свою шестилетнюю ножку с пинеткой и переживала головокружительные законы времени». Отец же переживает, что обожаемая дочка стремительно становится взрослой. Он ощущает это особенно болезненно, когда наблюдает за тем, как жена с дочерью развешивают белье: «рубашечки, лифчики, нижние юбки, не так уж сильно различавшиеся по размеру <...> До сих пор миниатюрность Мышиных одежек вызывала в нем нежность. Теперь, когда он смотрел на эти веревки с выстиранным бельем, его охватывала злость, что время бежит так быстро. Лучше бы ему не видеть этого белья» [105; 42, 69].

Знаком времени, относительности и драматизма его переживания человеком оказываются многочисленные часы, часики, кукушки: «В последнее время он чаще смотрел на часы. Дома у него было несколько, они висели на стенах, стояли на этажерке и в разных странных местах. <...> Каждые тикали в своем собственном ритме, а голоса их сливались в один монотонный звук, сопровождавший Прадеда с утра до вечера» [Болецкая, 8; 11]; «Две кукушки прокричали со стены. Одна прокуковала дважды и тут же исчезла, другая продолжала кричать, словно за двоих; я давно уже сосчитал до двенадцати, а ее голос все не умолкал. <...> Часы с кукушкой — это была дедушкина страсть, на грани с манией, вредная привычка, прекраснейшая музыка — молитва и забытая колыбельная, частушка и венский вальс <...> Это был особый дедушкин мир, который он заводил и за которым следил, чтобы тот ни на мгновение не останавливался <...> Когда я порой просыпался посреди ночи, часы словно разговаривали, а некоторые отдыхали <...> Остальные часы, словно не ощущая праздничности сегодняшнего дня, отмеряли время, которое не приносило ни чуда, ни обещания, монотонно выстукивали уходящие минуты, не соревнуясь со временем и не пытаясь его остановить <...> Дедушкины часы обезумели. Все кукушки ку-

ковали в приоткрытые дверцы, стрелки вращались <...>» [Юревич, 47; 29–32]; «Когда часы пробили два, все вдруг заспешили» [Юревич, 46; 32]; «Она лежала неподвижно, прислушиваясь к часам в прихожей, которые равномерно делили тишину на мелкие шарики. Эрне вспомнились полки у пекаря, на которых были аккуратно уложены круглые булочки. Так выглядело этой ночью время» [Токарчук, 104; 8]; «Часы на колокольне костела цистерсов пробили семь тридцать, к ним присоединились все часы города, но время, призываемое к порядку строгими ударами курантов, вдруг — не понимая, что случилось — утратило власть над Якубом. Минуты, часы, года вдруг поспешно отодвинулись за линию горизонта <...>»; «И вдруг стрелки на большом циферблате университетских часов застыли. Время в здании юридического факультета остановилось»; «когда часы на колокольне костела цистерсов с равнодушным старанием пробили двенадцать»; «На колокольне зазвонили колокола, но он не смог сосчитать удары. Часы на колокольне цистерсов, стрелки которых всегда так старательно отмеряли от золотой материи дня порции часов и минут, исчезли в тумане, дрожавшем над деревьями по другую сторону пруда, и не было уже ни часов, ни минут» [Хвин, 15; 154, 155, 167, 153]; «<...> мое время подходило к концу. Маленькая красная стрелка, так называемый “флажок” на циферблате моих часов <...> стояла почти в зените и вскоре должна была опуститься вниз» [Либер, 58; 334]; «В углу те же деревянные покрытые черным лаком часы с позолоченным циферблатом, они бы, наверное, еще могли отмерять время, но были оглушены из-за гостей» [Филипак, 21; 41]; часы дарит герой «Творок» своей подруге, а после гибели Сони ее часики «уже не тикали, уже не цыкали, не заведенные и неспешные лежали на белом полотне, словно механическая лилия. Они с бесконечным упрямством показывали пять часов, а в Нью-Йорке, стало быть, кануло в вечность двадцать три часа» [Беньчик, 6; 170]. «Темп работы часов» в «Снах и камнях» М. Тулли с началом распада Города перестает «соответствовать современности» [111; 27]. Сон с множеством часов снится одному из персонажей «Девяти» А. Стасюка и т.д.

В «Золотом пеликане» Хвина давшая название роману дорогая ручка «золотой пеликан» возникает, подобно чеховскому ружью, уже в самом начале книги: «он вынул “золотой пеликан” из черного футляра, проверил на свет, чистое ли перо». Позже повествователь не раз к ней возвращается. При помощи

этого невинного предмета герой совершает якобы грех, «запускающий» сюжет, — утомленный жарой, ставит девушке оценку, которую та считает несправедливой, после чего отказывается выслушать свою «жертву»: «Золотое перо “пеликана” мягко двигалось по бумаге». Мучимый угрызениями совести (до него доходят сведения, что девушка будто бы покончила с собой), он «помогает» другой девушке получить положительную оценку — «вписал в зачетку своим “золотым пеликаном” магическое слово “удовлетворительно”, которое, словно заклятие Мерлина развеяло тучи, сгрудившиеся над молодой головкой». В супермаркете, где герой делает первый заметный шаг в сторону от пути преуспевающего профессора, становясь kleптоманом, он видит «рекламу “Пеликана” (самые новые модели ручек)». Воспоминания о золотом «пеликане» преследуют и ту неудачливую девушку («Перед глазами у нее стояли сцены июльского экзамена на юрфаке. Белый лист с колонкой фамилий. Золотое перо “пеликана”, вписывающее что-то в протокол»), и главного героя (ему снятся сны — как было показано в главе «Между сном и явью: оптика сновидения», тоже откровенно символические). Постепенно символический смысл этого предмета наконец не столько раскрывается — он, разумеется, более чем прозрачен с самого начала, — сколько достаточно банально, согласно законам жанра моралистического романа, к которому очень близок «Золотой пеликан», формулируется: «Но она все не могла отделаться от образа золотого пера, вписывающего что-то в протокол. Да, — стискивала она зубы, — таким же золотыми перышком Риббентроп, небось, преспокойно подписывал пакт с этой сволочью Молотовым, Берия ставил “галочки” против фамилий врагов народа (кто, товарищи, первый к стенке?), Сталин небрежно подмахивал проект границ для “этих бедных поляков”, Эйхман — “окончательное решение” еврейского вопроса, а раскормленный Черчилль с тощим Рузвельтом <...> — “ялтинское соглашение”. Одно движение пера — и тысячи людей отправятся в печь. Одно движение — и они окажутся за полярным кругом. Маленькая ошибка в “списке Шиндлера”: кто-то попадает в газовую камеру, а кто-то другой благополучно возвращается домой. Списки человечества. Бланки. Протоколы. Очки. Тесты. Рейтинги. Компьютерные базы данных. Вселенная документации. Торговля списками студентов, клиентов страховых обществ, пассажиров авиалиний. А над всем этим — рука с золотым перышком. Бесстрастно вписывающая в нужные графы

цифры, крестики и “галочки”. Подсчитывающая очки. Сбрасывающая в пропасть». Кроме того, напрашиваются аллюзии с традиционной символикой — пеликан как знак жертвенности в христианстве и бескорыстного стремления к облагораживанию в алхимии (тем более, что пеликан у Хвина именно «золотой» — впрочем, один из рецензентов иронически назвал его «позолоченным»<sup>407</sup>): «Каждый ведь наверняка уверен, что он — раненый пеликан совести» [15; 29, 31, 116, 121, 235, 240, 267].

В этом же романе свадебные туфельки на высоком каблуке, которые жена героя, покидая навсегда дом, демонстративно приклеила к полу, оказываются для Якуба фетишем эротической мишуры и ханжеской женской сексуальности, а также символом современной цивилизации потребления (хотя Якуб ощущает вину за то, что брак распался, но он считает себя и жертвой супруги, которая, с его точки зрения, превратившись из интеллигентной женщины в мещанку и любительницу глянцевого журналов, сумела также «заразить» и его).

Таким образом, предметы быта, одежда и другие вещи используются как знаки более общего целого, принимая форму метонимии. Практически все предметы-символы отличаются характерной прозрачностью ассоциативных связей, причем эти особенности, как правило, бывают отрефлексированы в рамках самого текста.

**Вещь как хранитель памяти и источник ностальгии.** «Ностальгические» вещи (в том числе и те, что могут служить приметами времени, и предметы символические) — это сохранившиеся фрагменты индивидуального прошлого, имеющие ценность прежде всего для своего владельца: «Порой я достаю его [чемодан]... кладу посреди комнаты, поднимаю крышку и ныряю в его пасть, погружаюсь в свой личный крошечный музей: потрепанный студенческий билет, старые зажигалки и исписанные ручки, гильза от патрона со слезоточивым газом, подобранная на улице во время военного положения, испорченная перьевая ручка «пеликан», служившая мне на протяжении долгих лет, пустая бутылка из-под виски с надписью на память... Частичка личной истории»<sup>408</sup>.

Однако здесь, очевидно, происходит то же, что и с изображением «онирического дома»: каждый писатель, по убеждению Г. Башляра, подсознательно убежден, «что сумеет заинтересовать читателя домом своего детства, любой элемент которого

отсылает к общей сокровищнице снов»<sup>409</sup>. Точно так же и в нашем случае читатель, как правило, способен спроецировать на собственный психологический опыт «чужую» ностальгию.

Это не просто предметы — это всегда нечто большее: воспоминания, реликвии, живые существа. Некоторые «предметные сюжеты» 1990-х оказываются самым верным мостиком к читателю — особенно представителю примерно того же поколения, — вызывая в нем непосредственный эмоциональный отклик. Это относится к воспринимаемым уже со слегка окрашенной иронией ностальгией вещным приметам периода ПНР и немецким вещам, доставшимся в наследство новым жителям западных и северных Кресов (поскольку все это для молодых прозаиков — предметы, неразрывно связанные с детством и юностью). Так, критик и литературовед А. Соболевская признается: «Это “немецкое течение” современной прозы мне особенно близко, поскольку я сама выросла во Вжеще [район Гданьска], в бывшей немецкой квартире, полной “сувениров”, оставшихся нам от чужой семьи, к которым мой дедушка, все имущество которого пропало в гетто, отнесся с уважением и принял как свои, родные. В детстве я восхищалась совершенством немецкой утвари — баночек, чайничков и кухонной вешалки со специальными крючками для полотенец, чашек и столовых приборов. Еще и поэтому меня так обрадовал роман Хвина, в котором повествователь воздаст должное немецким ложкам и сахарницам и даже полотенцам с их чудесным прошлым»<sup>410</sup>.

Вещь порой оказывается единственным реальным напоминанием о прошлом: «"Только это и уцелело", — говорила бабушка, протягивая мне швейцарские часы марки “Докс”, большие, круглые, в серебряном футляре, с выгравированной на крышке охотничьей сценой. <...> Две пары таких часов были в доме на Мокотове — бабушкины и дедушкины — и когда украинцы кричали: “Часы!.. Часы!..”, дедушке пришлось свои отдать. «Они были точь-в-точь, как эти», — бабушка касалась пальцами серебряной крышки» [Хвин, 12; 9–10]. «Фарфорово-майоликовый мир» коллекционировался матерью Ханемана ради того, чтобы «всего только поразить гостей», но теперь эти вещи «напоминали <...> о глупой ребячьей смелости», о собственном прошлом [Хвин, 13; 113].

Такого рода вещи служат своего рода талисманом, защитой от враждебного мира. В повести «Господь глухим не внимлет» Юревич вспоминает, как дедушка покупал часы с кукушкой:

«Быть может, благодаря им, он отгораживался от этого слишком большого для него города <...> может, в их кукуковании пытался услышать предсказание какой-то перемены в жизни, хоть немного к лучшему, немного иллюзий, чтобы жизнь не казалась сплошным смертным приговором. Это была его стена, которую он возводил и за которой жил» [47; 30].

В последнее десятилетие XX века ностальгические вещи хлынули в польскую прозу, прежде всего благодаря бурному развитию так называемой литературы «малой родины», пространство которой, как уже говорилось, стало новой опорой в поиске собственного «я». Если писатели старшего поколения, обращающиеся к теме Кресов (Ч. Милош, Ст. Винценц, Вл. Одовский, Т. Конвицкий и др.), вырабатывали художественный язык для идеи неразрывной связи личности с пространством, в первую очередь пейзажем, то в прозе 1990-х годов его место заняли отдельные предметы. Они насыщены прошлым и представляют «личную историю» (выражение А. Юревича), а не «общую Историю», уничтожившую большинство этих «малых родин» и изгнавшую с привычных мест и евреев, и немцев, и поляков: «Еще долгие годы дедушка хранил под подушкой узелок с белорусской землей. Порой он вынимал его оттуда и, держа в руках, словно молитвенник, произносил вечернюю молитву» [47; 5].

Конкретные вещи из белорусской Лиды, довоенного Вильно, Львова или Варшавы, выступают в роли географических реалий. Роль дома, привычного пространства, куда человек, как правило, стремится вернуться хотя бы мысленно, чтобы обрести ощущение стабильности, играет теперь сундук, чемодан, рюкзак, ящик — небольшой сверток, в который умещается все прошлое (рюкзак в «Ханемане» Хвина, традиционный чемодан у А. Юревича). В рюкзаке, чемодане, сундуке хранится все прошлое героя: «Мама принялась вынимать вещи из рюкзака. Медленно раскладывала их на столе, застеленном белой клеенкой. Толстый свитер, еще с Восстания, лыжные штаны, которые дал ей пан З., когда украинцы входили на Жолибож, алюминиевая кружка от тети Хели с Кошиковой, бутылка с фарфоровой пробкой (остатки холодного чая на дне), две ложки, нож («Герлах» — подарок монахинь из Шиманова), рубашка Отца из ЮНРРА, льняная простыня, голубая ночная сорочка, которую она успела взять с Новоградской, яблоки «ранет», завернутые в бумагу... Отец отвернулся, чтобы не смотреть на это осторожное,



бережное раскладывание на столе вещей, которым посчастливилось уцелеть» [13; 97].

Но даже когда в чемодане не остается ни одного предмета прежних лет, он сам по-прежнему является «машиной времени». Поэтому проза А. Юревича, Ст. Хвина, А. Болецкой, И. Филипак может быть названа еще и прозой «карманной родины» — ее можно взять с собой, она послушно странствует вместе с изгнанниками, переселенцами, эмигрантами, беженцами, воссоздается на новом месте благодаря непрагматичному, сентиментальному отношению к вещам. Ностальгические предметы выполняют функцию своего рода экзистенциальных «зацепок». Они необязательно относятся к прустовской традиции, необязательно воссоздают всю полноту переживания в какой-то момент прошлого, но всегда помогают преодолеть чуждость момента настоящего.

Другой реакцией на отказ от «польскости» как главного жизненного и литературного критерия стала разработка молодой польской прозой фигуры героя неукорененного и свободного. Но хотя проза М. Гретковской, Н. Герке, И. Филипак, З. Рудзкой, М. Беньчика осваивает состояние освобождения от эмоциональной и нравственной привязанности к месту рождения, традициям, религии, обычаям — молодой герой зачастую сознательно выбирает для себя состояние «ниоткуда», самоидентификация представляется ему общественной формой насилия, навязанным долгом, надуманной и неадекватной характеристикой личности — именно применительно к вещи мгновенно раскрывается неизбежность вечной связи человека с однажды освоенным пространством, его несвобода от ностальгических чувств: «Каждая мелочь, медные бокалы, подставки для книг, украшенные еврейскими буквами, позолоченная вазочка и сушеные цветы, разукрашенная старинная лампа, напоминают мне о жизни, которую я бросила» [21; 7], — признается повествовательница «Небесного зверинца» И. Филипак.

Воспоминания и их материальные носители — вещи — противопоставляются преходящести, в результате чего повествователь и читатель вступают с предметами в особый диалог. С одной стороны, долгая жизнь предмета напоминает о быстротечности жизни человеческой, с другой, она же оказывается реальным свидетельством бессмертия. Эта роль ностальгических вещей — утративших функциональность, но хранящих прошлое вопреки естественному ходу времени — придает им метафизи-

ческий характер, направляя мысль к явлениям более вечным, нежели история.

Ностальгический предмет содержит в себе частичку вечности, по которой можно только тосковать, постоянства, удержать которое человек не в силах: «Я чувствовал привкус вечности и ее тайну, в которой машина, я, двор — застыли, словно насекомые в кусочке янтаря. Вечность была на стороне машины, ей предстояла еще долгая жизнь и реализация своего предназначения, а я этого уже не увижу...»<sup>411</sup>. Такое ощущение причастности к вечности современная функциональная цивилизация уже дать неспособна: «Он снова подумал об одноразовых электронных часах, которые почти не обидно потерять и совсем уж не жалко выбросить. Они что-то показывают и отмеряют, но время в них — словно бы похуже, какое-то бракованное, второсортное. Раньше, если тебе дарили часы на первое причастие, то их потом можно было носить до свадьбы и даже дольше. Заводить только не забывай. А теперь? Какие современные часы переживут человека? Может, одни на тысячу, да и то совсем не факт. И что тогда передаст отец сыну? Сраный пластмассовый “Касью” и запас батареек?» [94; 234] Даже фотоаппараты, призванные остановить время и хранить его «вечно», бывают теперь одноразовыми: «Я купил маленький одноразовый аппарат, картонную коробочку, которую, сделав последний снимок, можно выбросить, словно упаковку» [52; 65]. Подобную роль играет для М. Беньчика и простая фотография, нарушающая ход времени и лишаящая человеческую жизнь важнейшего для повествователя «Терминала» измерения — ощущения утраты: «Все вынули свои “кэноны” и “пентаксы”, и мое одиночество, ослепленное сверканием вспышек, фыркнуло. Я-то фотографий не делаю, а чтобы вам было понятнее, еще раз, вот лучше прямо сейчас, откройте свой семейный альбом, взгляните на слайды, сделанные на каникулах или во время похода за грибами. В отличие от вас и тех, с аппаратами, я еще не смирился и не способен смотреть на более вечные, чем мы, холодные пейзажи и здания, на тела, которые кто-то пытался спасти от забвения, а вместо этого обездвигил на блестящей пленке» [5; 20]. Хрупкость существования оказывается уникальным источником переживания и опытом, без которого, в сущности, невозможен человек.

Предметом ностальгии оказывается не только очищенная и возвышенная мифом эстетика межвоенного двадцатилетия, но и нищета, уродство, топорность социалистического периода —

человек тоскует не столько по прекрасному, сколько по любому минувшему. В «Пейзаже с ребенком» Р. Грена, книгах А. Стасюка «Белый ворон», «Как я стал писателем», «Девять» пространство ПНР, как уже говорилось, согрето ностальгической теплотой. Память в данном случае лишает историю непрерывности и аксиологической объективности, поддерживаемая предметным миром ностальгия хранит заключенный в вещах человеческий опыт, переживания, юность, зрелость, чувства.

Для ностальгического воспоминания предмет — потенциально исходная точка целой эпопеи, первый шаг на бесконечном пути ассоциаций. Это и есть способ остановить время. Другая предоставляемая языком возможность сделать то же — перечисление предметных примет эпохи: «Пиво “Крулевске” кануло в Лету, подобно булке с бутылкой кефира, папиросам “Столичные”, вину “Атут”, концертам в “Ремонте” по пятницам, экзаменационным сессиям, общежитиям, старой “Харенда” с тараканами на столах и пани Зосей, у которой можно было приобрести спиртное уже с самого утра» [Стасюк, 93; 55–56]. Ностальгическое перечисление — одно из любимых средств изображения в польской прозе 1990-х годов По словам М. Беньчика, автора эссе о меланхолии и ностальгии, именно перечисление способно дать «иллюзию целого... Перечисляя, мы создаем зеркало, пытающееся уловить вечность и бесконечность вещей в вымышленной бесконечности слов»<sup>412</sup>. Магия ностальгического перечисления заключается в изображении отсутствующего, замене его словесным «аналогом». Ностальгический повествователь словно бы убежден, что название способно «догнать» прошлое: «Порой она просыпалась ночью, садилась на кровати и с закрытыми глазами касалась всего, заново узнавая: вот серый мишка, которому она десять лет тому назад делала уколы пипеткой с синей резинкой, вот маленькая гитара, которую так никто и не смог настроить <...> керамическая ваза, в которую она складывала то, что еще могло пригодиться, или то, что было жалко потерять, так что в ее брюхе накапливались забытые истории, несделанные дела...» [Стасюк, 94; 66].

Однако вещи могут говорить не только с владельцем, они дают и физическое ощущение присутствия чужой жизни, чужого опыта, чужой судьбы. Таковы в особенности «бывшие немецкие» вещи у П. Хюлле и Ст. Хвина. Тайнственность и драматичность скрытого в них «неясного присутствия людей, которые здесь жили» [Хюлле, 43; 41], усиливает детское или псевдо-

детское (в «Ханемане» первое знакомство с немецким домом в Гданьске описано от лица еще не родившегося повествователя) зрение: «Мама, едва вошла в парадное, отделанное синеватым, под мрамор, алебастром, тут же попятилась, сама не зная почему...»; «Маме стало не по себе при виде крюков от детских качелей на притолоке»; «Машинально потянулась к висящему на крючке вылинявшему полотенцу, но, заметив вышитую голубой ниткой букву «В», отдернула мокрую руку. Чуть поколебавшись, сняла полотенце с крючка и сунула в шкафчик. На крючок повесила свое — белое, с зеленой каймой...» [Хвин, 13; 84, 93, 95].

Именно через вещи являет себя специфическое послевоенное пространство-палимпсест. Под «обоями <...> чайного цвета, с турецко-китайско-ассирийским узором: какие-то цветы, похожие на хризантемы, а еще более на мохнатых пекинессов, но это были не собачьи головы, а “ориентальные мотивы” Кенигсберга» обнаруживаются «большие буквы на пожелтевшей бумаге — черные, как смола, обрезанные, изломанные». Это старые немецкие газеты: «Я спал здесь уже несколько лет и понятия не имел, что находилось под обоями! Значит, я спал себе здесь, а под чайными пекинессами из Кенигсберга на стене жил гауляйтер Форстер, танк “Шлезвиг-Гольштайн”» [Хвин, 13; 11, 10, 12].

Став бездомным, герой «Золотого пеликана» Ст. Хвина обнаруживает в заброшенных дотах реальные следы длинной истории Гданьска: «Из-под слоя потрескавшейся штукатурки просвечивали полустертые готические буквы, какие-то дубовые венки, черные орлы, свастики, неразборчивые цифры <...> на бетонном полу <...> лежали пожелтевшие страницы “Трибуны Люду”, обрывки советской “Правды”, фрагменты “Фолькише Беобахтер”, “Нойес Дойчланд”, “Руде Право”. В романе есть и еще один схожий образ истории города, сохраненной в подземье: «<...> обрывки старых газет. “Первый человек на луне”, “Провокация президента США”, “Правительство Чехословакии обращается с просьбой о братской помощи”, “Простои в портах и верфях”, “Создан Военный совет национального спасения”, “Берлинская стена пала!”, “Террористический акт во Всемирном торговом центре”». В затопленных еще во время бомбардировки убежищах плавают в воде «разорванные афиши городской оперы, какие-то полусгнившие бланки казначейства, имперские дипломы с надписью “Technische Hochschule”, пожелтевшие листовки декабря 1970, призывающие к забастовке

на верфи, обращения, подписанные Альбертом Форстером, бланки бизнес-плана на 2000 год. Из-под обгоревшего постера группы "Роллинг-Стоунз" <...> он вытянул плакат вагнеровского театра из Цоппотов и поблекшую фотографию Марлен Дитрих в "Голубом ангеле". Затем он вылавливает из воды вещи социалистического периода — радиоприемник «Пионер», телевизор «Изумруд», граммофон «Бамбино», клавиатуру от компьютера «Атари». Неслучайно подземелье напоминает Якубу «воды Стикса» [15; 181, 191, 210, 211].

Повествовательница «Дома дневного, дома ночного» О. Токарчук говорит о вещах, выкапываемых «каждую весну на огороде», «рожденных землей» — например, «огромной вилке со свастикой» и т.д. Дома также «все охотнее отдавали то, что имели. [107; 224, 228].

Порой прошлое просвечивает почти буквально — полустертыми немецкими надписями на стенах или остове десантной лодки под водой залива, где купаются дети: «немного правее... вот что-то черное просвечивает сквозь волны. <...> Мы стоим, глядя, как дышит море. Ржавое железо то скрывается под водой, то и появляется вновь». Порой его следы обнаруживаются в традиционно «таинственном» пространстве подвала («<...> и по пяти ступенькам спустился под землю. <...> Пахло плесенью. Я перевернул белыми от пыли пальцами тяжелую обложку атласа: швейцарские Альпы зажглись в свете свечи коричнево-золотым отблеском. Покрытая рыжеватыми пятнами нотная тетрадь, в которой кто-то старательно записал зелеными чернилами песенку "Ach, du liebe Augustin", выглянула из-под эбонитовых пластинок с фигурой крылатого сфинкса» [Хвин, 12; 30, 8], в комод, который неслучайно напоминает мальчику «резную плиту надгробия», под землей (где дети обнаруживают кости, бляшку с надписью «Gott mit Uns», немецкий шлем).

Эти зримые и ощутимые напоминания о чужой жизни оттеняют мгновенно, еще почти не зафиксированные предметами следы жизни новой: «Когда Мама, поливая водой эмаль, нагнулась, мутное отражение лица проплыло по кафельным плиткам над ванной»; «Мама приподняла крышку, на запыленном фарфоре <...> остался темный след пальца — будто круглый штемпель на кремовом конверте» (здесь следует обратить внимание и на «почтовую» метафору — вещь и в самом деле оказывается своего рода посланием от одной жизни к другой); «Мама невольно попятилась при виде своего отражения, которое метнулось к

ней из круглого зеркала <...>» (а ранее, во время войны, отражение хозяйки квартиры, «сверкнув, скрылось за ореховой рамой» того же зеркала) [Хвин, 13; 40]. Таким нематериальным, непрочным еще знаком слияния двух судеб в предметном мире оказываются и запахи: сначала Маму пугает «чужой, лавандовый <...> запах, смешанный с запахом выстуженного дома», а затем «два эти <...> запаха: запах простыни из предместья Варшавы и запах пододеяльника с голубой монограммой “В” <...> смешивались, отгоняя сон. Простыня еще пахла дорогой, паровозным дымом, брезентом рюкзака, кисло-сладким ароматом яблок, которые были куплены, пока поезд целый час простоял в Мальборке. А свежевystиранный о пододеяльник с монограммой “В” источал известковый запах пустой квартиры <...>». Старое и новое встречается на импровизированном рынке, где оставшиеся в Гданьске немки пытаются продать хоть что-нибудь: «На развернутый лист “Дзенника балтыцкого” она выложила фарфоровые шкатулочки, лампу с голубым абажуром, вилки со сплетенной из цветов монограммой С; углы газеты придала обломками кирпича» [Хвин, 13; 96–98, 40, 99, 105].

Ностальгические вещи противопоставлены не только современным предметам, на которых время не оставляет следов, но и бездушной продукции супермаркетов (у И. Филипяк), не связанным с конкретным человеком, «свободным» продуктам современности (у А. Юревича). Ностальгические предметы не символизируют овеществления человека в мире предметов, уравнивания с ними, лишения человеческих черт, запутанности в социальных структурах, напротив, они очеловечивают героя. Вещи словно бы впитывают эмоции своих владельцев, сохраняя их для людей: «Несколько вечеров папа сидел за машинкой и шил этот парадный костюм. Он вложил в него немало души и злости; когда у него что-то не получалось, он пел. <...> Сколько песен и интонаций вобрал в себя этот матросский костюмчик для пятилетнего путешественника, а каждая наметка, каждый шов и каждый кантик были обласканы иголкой, утюгом на углях и пением...» Вещи, взятые маленьким героем «Лиды» А. Юревича в дорогу — цветные кубики, подаренные ксендзом, незнакомая монетка «на конфеты», от бабушки — это хранители его чувств, связанных с первым настоящим прощанием, первым серьезным, взрослым горем: «Я сжимал в руках коробочку с кубиками, которые должен забрать с собой, с этой обидой, что здесь мне нельзя в них играть, только там, в

Польше»; «Я крепко-крепко сжал монетку, но не мог себе представить — какие они, эти польские конфеты»; «Я искал в кармане денежку, о которой забыл, пока ехал по улицам Лиды, но не ощутил в ней бабушкиного тепла, и теперь она показалась мне тяжелым и ненужным грузом» [46; 21, 30, 44, 64]. Подобным образом в следующей повести Юревича «Господь глухим не внемлет» повзрослевшему уже мальчику на прощание на вокзале в Лодзи дед отдает пакет, «на котором остались следы его вспотевших рук»: «под бумагой я почувствовал тихое биее сердца деревянной кукушки» [47; 90]. В то же время остающуюся в старом доме свою старую одежду маленький герой «Лиды» воспринимает как часть себя, переживая совсем недетское ощущение раздвоенности: «На полу лежали мои старые латанные штанишки, свернутые, штопанные-перештопанные бабушкой гольфы, сандалии; это оставалось здесь, словно старая кожа, а в новой, которую на меня натягивали, мне предстояло ехать Туда и забыть об этой, прежней, побитой здешним солнцем, дождями, здешним снегом, камнями, о которые я разбивал колени, заборами, о которые я рвал штаны, все это оставалось здесь, уже ненужное, лишнее, не заслуживающее того, чтобы о нем помнили» [46; 32].

«Прирастая» к человеку, вещь становится почти членом семьи: «Я касаюсь его потрепанных краев, когда касаюсь распоротой внутри обивки, чувствую словно бы сохраненное им тепло, и в его пятнах, потертостях, в ржавчине на замках, потершихся окантовках есть что-то живое. Этот чемодан — словно близкий, родной человек»<sup>413</sup>.

Зачастую повествователь прослеживает историю вещи, не разменявшей хозяев (шкафчик, купленный поляками у соседа, который, в свою очередь, купил его у немки, не покинувшей Гданьск [Хвин, 12; 21]; отданные поляком знакомому немцу, «с последним поездом уезжавшему на запад, в Германию», солдатские сапоги, «которые он когда-то выторговал у советского сержанта в обмен на старые часы» [Хюлле, 42; 5]). Нередко предмет способен хранить память об окружающем его пространстве. Кофейная мельница, найденная во время войны «далеко на востоке», «как и любая вещь, впитывала весь хаос мира: обстреливаемые поезда, ленивые струйки крови, брошенные дома, в окнах которых каждый год играл новый ветер. Она вбирала в себя тепло остывавших человеческих тел и отчаяние расставания с привычной жизнью. Ее касались руки, и в каждом поглаживании

была масса чувств и мыслей. Мельница принимала их, такова уж особенность любой материи — сохранять мимолетное и преходящее» [Токарчук, 105; 44]. Подобный образ возникает и в «Белом вороне» А. Стасюка: «<...> грустные куклы, измученный чаем, слезно-серый фаянс <...> на всем лежала печать дождя и мороза, этого проклятого пространства, которое можно свернуть, но которое не имеет конца и поглощает все <...>» [89; 84]

**Вещь одушевленная.** В польской прозе последнего десятилетия XX века отношение к вещам оказывается мерой человечности, и, как уже говорилось, не человек подвергается «овеществлению», но вещь — одушевлению. Она становится существом чувствующим, живым, близким: «Швейные машинки имеют не только душу, у них есть и своя биография, как и у одежды, форточек, скатертей, очков»<sup>14</sup>, — утверждает А. Юревич.

Это следующая закономерная ступень постепенной гуманизации предмета. Такие вещи близки ностальгическим, разница же заключается в том, что очеловечиванию в этом случае подвергаются все предметы, не только «свои», вне зависимости от того, кому они принадлежат, какое у них прошлое и что они напоминают посвященному. Такие сосуществующие с человеком предметы встречались у М. Бялошевского, Зб. Херберта, В. Шимборской, М. Барановской, а в последнее десятилетие — в прозе Ст. Хвина, О. Токарчук, М. Беньчика, А. Юревича и др. В этих книгах вещи стали полноправными героями — изображенными не ради философии, аксиологии, истории или личных воспоминаний, но ради них самих.

Одушевленные, «сплетенные» вещи возлюбленных в «Творках» М. Беньчика более свободны, чем хозяева: «Здесь, прямо на полу, у белой рубашки было сердце из вишневого берета, ботинки Юрека примостились на платье <...> розовый лифчик одиноко выгибался в углу. Поспешно брошенная сумочка раскрылась под стулом, словно сокровищница в свободном мире вещей. Ступайте осторожно, не нарушайте их фигуры, их порядок. Вот, подвернув под себя стеклышко, улеглось зеркальце <...>» [6; 135]. В «Признаниях создателя потаенной эротической литературы» Е. Пильха одушевлена книга — «Этот единственный живой том в его библиотеке, казалось, приобретал черты вегетативности, какие-то элементы кожи, молекулы перхоти, элементарные частицы дыхания стремились поселиться в нем навсегда» [67; 11].



В прозе Ст. Хвина вещи способны общаться друг с другом внутри своего достаточно замкнутого мира: «В комнатах и закутках Старой Оливы удобные мелочи делились друг с другом ощущением общей судьбы, мягко ложились в ладонь и по-кошачьи мурлыкали под пальцами...» [12; 122]; «А вещи? Вещи занимались тем, чем всегда. Посматривали вокруг с полок, этажерок, столов, подоконников, но в наши дела не вникали. Никому не выказывали предпочтения» [13; 170]. У Юревича поют дуэтом швейная машинка и ее хозяин: «и тогда он еще сильнее жал на педали своего “Зингера”, и то был хор на два голоса, что сливались воедино, словно две сплетенные руки, что не в силах распрощаться, словно пара влюбленных скворцов в кустах жасмина, словно любовь и смерть. <...> Они пели вместе — папа и его швейная машинка<...> эта машинка, вторящая отцу, словно гармошка или балалайка в воскресный вечер, когда мужчины собирались в саду» [46; 20]. Пиджак, брошенный на стул, сползает с него, «словно в обмороке». Дедовы ходики по ночам «словно вели беседы, а некоторые отдыхали», а только что купленная новая «кукушка» «лежала на кровати, словно усталый путник, вернувшийся домой» [Юревич, 47; 32, 30–31]. Немецкий стол, из-за которого ссорятся родители повествователя рассказа Хюлле «Стол», «подобен постороннему домочадцу, который ужасно всем мешает, но выгнать которого никак нельзя» [42; 9]. Икона точно так же, как и маленький герой «Лиды», предпочла бы остаться дома, чем ехать в чужие края: «Эта, всегда грустная Матерь Божья Остробрамская, словно еще погрузневшая, словно и она не спешила в эту Польшу; ведь ей и здесь было так, как было: хорошо и плохо <...> а теперь она стоит, прислоненная к чемодану, и ждет знака “пора”, и шагу не может сделать в сторону, смотрит на белесый прямоугольник на стене <...> на которой еще осталась тень ее таинственной улыбки, словно она уже знает обо всем, что нас ждет и что с нам произойдет <...> тебя тоже везут и не спрашивают, хочешь ты ехать или нет?» [46; 17–18]. В то же время готический шрифт кажется маленькому повествователю Хвина не просто чужим и вражеским — буквы представляются мальчику «<...> ранеными. Невидимыми. Притаившимися» [12; 37].

Одушевленная вещь уникальна, не поддается воссозданию. Однако, парадоксальным образом, тем более обретает и воссоздает ее литература — с помощью эмпатического повествования. Этот прием одушевляет не столько саму вещь, сколько отноше-

ния между нею и человеком, вовлекает ее в систему человеческого общения. В «Гувернантке» для вещей прекрасная гувернантка столь же притягательна, как и для мальчиков: «Вещи кружили вокруг нее, искали подступ к ее пальцам, старались попасться ей на глаза» [14; 38]. Вещи переживают вместе с человеком: «Белые клеенчатые фартуки с металлическими застежками уже ждали на вешалки у двери, стол подъезжал под круглый колпак с пятью лампочками, в жестяных кюветах у окна дремали никелированные инструменты <...>» [Хвин, 13; 29–30]; «Вещи, которые его окружали — до сих пор старательно вымывавшиеся, вытиравшиеся, полировавшиеся, начищавшиеся женскими руками, — теперь могли вздохнуть спокойно. Наконец-то! Их больше не заставляли (как и его самого) сиять чистотой, обольщать блеском» [Хвин, 15; 157]. Во время войны они стремятся спастись вместе с людьми: «Вещи <...> уже собирались в путь. Уже сейчас в окутывающей город тишине вершился страшный суд — отсюда и стремление занять местечко получше, ненароком подвернуться под руку, чтобы постоянно быть на виду, вовремя оказаться замеченными. Вещи, без которых нельзя жить, отмежевывались от тех, которые обречены на гибель. Белые кувшинчики и вазы в форме лебедей и пеликанов, изящные серебряные сахарницы в форме диких уток с бирюзовыми глазками, вазы-лодочки для грушевого варенья — все эти предметы, сокрушаясь по поводу своей затейливой и неудобной формы, завидовали строгой простоте подносов, которые ничего не стоит засунуть под половицы <...> Они еще кичились игрой отблесков <...> еще шутливо позвякивали, встречаясь с серебряной ложечкой, и, уже где-то на самом дне, словно темную патину, лелеяли надежду, что они — маленькие саркофаги. Лизелотта Пельц ворсистой тряпочкой терла спинку кофейника, которому по ночам снилось, что он сосуд смерти. <...> Только мелкие предметы, которые легко прихватить с собой в минуту бегства, набирались презрительной самоуверенности» [13; 33–36]. Вещи у Хвина стремятся к комфорту («Ночью бумаги, которые он старательно укладывал на полки, с легким шелестом сползали на пол, в поисках более удобного ночлега» [15; 157]), видят сны, переживают, издеваются друг над другом, «стыдливо увядают в углу», «просыпаются в своем убежище, уверенные, что уцелеют», «сохраняют подлинное спокойствие», «знают, что их спасет <...>», «дремлют <...> уверенные, что, когда придет время <...>». Они могут быть «равнодушны,

холодно отрешенны», они «спят мертвым сном <...> готовые покорно маршировать», «скрипуче позвякивая, издеваются», «отвечают на оскорбления высокомерным сверканием золота и кобальта» [13; 36–38].

Вещи более прозорливы, чем их обладатели («Кто бы из нас летним днем, наполненным солнцем, криком чаек и щебетаньем ласточек, мог подумать <...>»; «Никто из нас не чувствовал, что город медленно движется навстречу яркому зареву, навстречу шипящему огню, навстречу дыму от горящей смолы, навстречу пыли от раскрошенных кирпичей, навстречу обломкам расколотого камня, клочкам обуглившегося полотна, полусгоревшего шелка, изорванной бумаги, навстречу растрескивающемуся дереву, рассыпающемуся мрамору, плавящейся меди»), они точнее предчувствуют свою судьбу: «Канделябры <...> еще распускали чванливо острые лучики свечей, но под их красноватой, цвета карбункула, позолотой тоже таилась неколебимая уверенность, что не за горами то время, когда они, расплавившись в огне, превратятся в толстые сосульки остывающей меди. Семисвечники из синагоги <...> уже направляли свои серебряные отблески в сторону Эрфурта, готовясь украсить благородным металлом парадную саблю штурмбаннфюрера Гройце. <...>»; «каждое переплетение нитей тонюсенького полотна, вышитого мережкой, уже рвалось к пламени, которому назначено было запорошить седым пеплом свежесть оборочек и кружев»; «Вечное перо <...> плыло в огнедышащий зев вместе с зеркалом в позолоченной раме, шкафом красного дерева и бордовыми портьерами» [Хвин, 13; 36, 38, 34–35].

Это предчувствие предметами своего будущего ощутимо реально, физически: «Веер <...> уже обжигал пальцы, когда госпожа Коль <...> легкими взмахами охлаждала шею и плечи»; «стекло отзывалось на каждое движение его руки издевательскими солнечными бликами, поскольку знало уже, что недалеко то время, когда прозрачная гладь брызнет во все стороны тысячами искр, будто хрупкий лед» [Хвин, 13; 35–36].

Предмет близок человеку хрупкостью своего существования: «Шкафы у Мицнеров, Яблоновских, Хазенвеллеров, набитые бельем, лежащим на полках точно окаменелые слои миоцена, дубовые, с резными спинками кровати у Гройцев, Шульцев, Ростковских, столы у Кляйнов, Гольдштайнов, Розенкранцев, дремлющие под покровом вязаных скатертей в звездчатые узоры, кирпичи стен на Подвалье, лепные украшения в парад-

ных <...> железные решетки <...> порталы с позолотой <...> гранитные шары у ступенек <...> медные водосточные трубы, оконные переплеты, дверные рамы, статуи, черепица — все это плыло в огонь, легкое, как пух одуванчика». Бумажную розу, которая «всегда стояла» на столе из темного ореха, за которым прежняя хозяйка квартиры принимала гостей, новая жительница кладет на шкаф, где той, забытой, лишенной человеческой привязанности, «придавленной чемоданами и свертками <...> предстояло пролежать много лет — за это время она лишилась лепестков и листочков, а от обернутого тонкой зеленой бумагой стебля остались только почерневшие прутики». Вещи в чужих, неродных руках портятся: «А хирение, позорное унижение льна и дерева, латуни и эмали? В кухне по утрам наш взгляд радовала синяя надпись на языке Гете: “Здравствуй, Новый День. Принеси Счастье Родным и Соседям”, вышитая готическими буквами по белому полю, — но время метило белизну ржавыми пятнышками яблочного и морковного сока, а однажды белая салфетка соскользнула на зеленый линолеум; с тех пор ею мыли пол. И <...> только слова “Новый”, “Счастье”, “Соседям”, исковерканные и смятые, просвечивали сквозь мыльную пену темной синевой. А <...> ночные падения черепиц, которые потом доживали свой век на цементном дне фонтана? <...> И пожелтение ванн. И ржавые потеки на фарфоровых раковинах. Медленное умирание садов <...> Оконные рамы красили только изнутри. <...> Под окнами на растянутых между стеной дома и стволом ели веревках хлопало постельное белье с синей монограммой Вальманов, но нитки уже порвались и буковки похудели»; «И исчезновения. Неуловимые. Когда оставшиеся от немцев стулья исчезли из дома 17 по улице Гротгера? <...> Вещи умирали незаметно, как дворовые коты, не оставляя следа. <...> стоило отвернуться, как серебряная сахарница лишилась крышки, точно ее уносило ветром. Стоило заглядеться в окно, как на этажерке, где загостилась хрустальная солонка, оставалась пустота. <...> куда разбежались хороводы ложек? Куда пропадали шеренги столовых и кухонных ножей? И все бесследно. О, если б можно было проследить за их зыбкими путями, ведущими в небытие, увидеть их хотя бы в ностальгических снах». Память о них хранят «пустоты, которые память ничем не могла заполнить», память пальцев, «в которых упорно оживали давние ощущения» [Хвин, 13; 34, 41, 98, 175–177, 172–174, 178]. Подобный пассаж, хотя и в ироничес-

ком преломлении, возникает у Е. Пильха в «Списке блудниц»: «Линзы в немецких биноклях затягивают бельма» [68; 115].

Хвин подробно описывает послевоенное *поведение* — именно сознательные действия — «выживших» предметов, «которым посчастливилось уцелеть»: «Вещи <...> покорно отдавались в наши руки. Идеально укладывались в ладонь или, выскользнув из пальцев, с криком падали на бетонный пол» [13; 97, 170]. Подобным образом вещи в рассказе О. Токарчук «Шотландский месяц» (сборник «Игра на разных барабанах») «терпеливо искали себе место и, найдя его, наконец свили себе гнезда. Сколько времени требуется китайской нефритовой фигурке дракона, чтобы оказаться там, где она должна быть? Сто лет, двести? Безделушки на пианино, словно приросшие к черной лакированной поверхности инструмента. Картины на стенах — настолько прижившиеся, что уже почти незаметные. Ковер, совершенно слившийся с деревянным полом, превратившийся под ногами в чистую эссенцию мягкости; латунные викторианские лампы, укрывшиеся за собственным светом» [108; 47–48].

Но если одни вещи словно бы стремятся исчезнуть, обиженные невниманием или просто не принимая новых владельцев, то другие, напротив, льнут к новым хозяевам. Гданьские дома в романах Ст. Хвина «Ханеман» и «Гувернантка» будто жаждут обрести новых хозяев: «Но напрасно дом, перед которым они остановились, выставлял на солнышко гипсовую лепнину, кокетливо похвываясь головками алебастровых ангелов, радовал глаз игрой разноцветных стеклышек в круглом окне» [13; 83]; «Под вечер закрытые ставни на втором этаже, теребимые морским ветром, постукивали по оконным переплетам, казалось призывая кого-то издалека — чью-то руку, которой давно уже следовало бы повернуть щеколды и отодвинуть засовы, чтобы впустить внутрь немного дневного света» [14; 291].

Пройдя через смерть возлюбленной, разрушение города, пережив крушение, осознав, что человек, в сущности, хрупок и бездомен, Ханеман лицом к лицу сталкивается и с преходящестем вещей: «Но то, что он увидел... Дверь Шульцев, глубоко расщепленная возле самого косяка, черные следы ударов, полуоторванная ручка <...> Стоя теперь на пороге кухни, он смотрел на покрытый клеенкой стол, прямоугольный кухонный стол, застеленный зеленовато-коричневой клеенкой, порвавшейся, когда ее пытались резко сдернуть. Клеенчатые лохмотья свисали до пола, усыпанного белыми черепками тарелок,

чашек, блюдецек, блюд, салатниц...» Сущность отношения героя к вещному миру раскрывают слова «рана» и «рассказывала» — Ханеман вслушивается в него эмпатически, очеловечивая и одушевляя предметы: «Ханеман стоял на пороге, глядя на поцарапанную мебель, на изрезанные обои, и каждая рана рассказывала ему, что произошло в квартире несколько часов назад: кортик сметал ряды рюмок с буфетной полки, Эрих Шульц открывал шкафчик под окном, выкидывал на пол тарелочки и салатницы, каблуком давил хрупкий фаянс <...>». Вид дома, поруганного самими хозяевами, не пожелавшими оставить свои вещи будущим жильцам, не менее страшен для него, чем виденная уже человеческая смерть, чувства, испытываемые к виновникам случившегося, не менее остры: «его переполняли отвращение и ненависть к тем, кто высаживал дверь, вытаскивал из шкафов белье, перетряхивал постели, вспарывал обивку мебели в поисках припрятанного золота». Точно так же отец повествователя впадает в ярость и бросается защищать Ханемана именно в тот момент, когда видит, как один из мародеров «<...> взял в руки серую чашку с золотой каемкой, поднес к лицу Ханемана и раздавил в пальцах, как пустое пасхальное яйцо. Треск. Фарфоровые осколки посыпались на ковер. И когда Отец это увидел, когда он увидел, как белеет лицо Ханемана, он вошел в раздвижную дверь» [13; 63–66, 88].

Трепетное отношение к предмету может, словно тайный пароль, объединить чужих, казалось бы, людей (как это происходит в описанной сцене с Ханеманом и отцом повествователя), но может и разорвать такую связь (как в случае с Шульцами, наотрез отказавшимися хотя бы таким опосредованным образом объединиться с будущими польскими переселенцами — новыми жителями их города).

Сперва вещи кажутся герою метафорами хрупкости (вспомним, что одна из глав романа носит именно такое название — «Хрупкое»). Это предметы, которые в мирное время человек воспринимает сквозь призму эстетики, а в минуты опасности — исключительно, с точки зрения их практичности. Сцена подготовки к эвакуации напоминает у Хвина последний суд, вершинный над живыми существами: «Вещи, без которых нельзя жить, отмежевывались от тех, которые обречены на гибель». Вещи, которым грозит опасность, ведут себя, как домашние животные: «стремление занять местечко получше, ненароком подвернуться под руку, чтобы постоянно быть на виду, вовремя

оказаться замеченными» [13; 33]. Их беспокойство, разумеется, отражает человеческую тревогу. Судьба вещи зависит от человека, от его способности очеловечить мир, а потому весь материальный мир оказывается метафорой мира в целом, будущее которого определяется критерием прагматики. Ощутить тревогу вещей может лишь тот, кто также ее чувствует, это особый опыт познания мира, где хрупкость вещей оборачивается метафорой экзистенциального мужества. Если сначала вещи открывали Ханеману то, что он видел повсюду — смирение с судьбой, хрупкость бытия, — то эмпатическое прочтение предметного мира помогает в конце концов герою выстоять и вернуться к жизни, несмотря на всю осознанную ее преходящность.

Пространство и вещи сами по себе порой более толерантны, чем человек, — маленький герой «Короткой истории одной шутки» Хвина видит, как высоко на сводах собора «латинская антиква сияет бок о бок с латунными арабскими цифрами, а еврейские буквы горят <...> рядом с готическими. <...> Значит, невозможное все же возможно? Значит, в этом белом нефе знаки половины мира, которые каким-то чудом пережили худшее, по-прежнему соседствуют под готическим сводом?» И именно вещи, их бесконечный и вечный палимпсест учит человека толерантности, предоставляющей истинную внутреннюю свободу: «И когда я в тот день смотрел на готический свод огромного нефа, <...> свобода, которой я от себя не ожидал, еще хрупкая, едва вырисовывающаяся, наполняла мое сердце покоем» [12; 44].

Мальчик размышляет над прекрасным немецким атласом ручной работы, на котором обнаруживает пометки бывшего владельца — школьника времен фашистской Германии, запечатлевавшего новые границы Третьего Рейха («Сначала линия захватила Польшу. Потом Францию, Бельгию. Британские острова были окружены пунктиром, означавшим, что вопрос пока не решен»). Так что же такое — эти чудесные карты, если они, пусть и опосредованно, но оказались связаны со злом? «Выражали ли они ласковое стремление пробудить детскую фантазию или же скрывали желание, чтобы этот ребенок, как только немного подрастет, поджег бабушкин дом на Мокотове?» Мальчик не может понять, как сочетаются прелестные, столь продуманные детали немецких интерьеров, немецкой архитектуры, немецкого быта с танками и концлагерями? Но постепенно он узнает, что кроме доктора Геббельса существовал и доктор

Фауст, злополучный атлас был на самом деле сделан «ради того, чтобы женщина, сидя с ребенком за столом, освещенным фарфоровой лампой, могла водить пальцем по цветным островам, нанесенным на голубое море, и ласково рассказывать сыну или дочке о прекрасных далеких странах, ощущая под ладонью нежную гладкость меловых страниц... Вот ради чего это делалось...»; «Значит, дома вокруг Собора, гномы и коричнево-золотистые острова не имели ничего общего с огнем, газом, черным мундиром, то были лишь зеркала, отражавшие хрупкую тайну выживания?» [12; 62, 116]

Живое, хоть и словно бы спящее присутствие чужих судеб, которое ощущается в предмете, помогает преодолеть чувство одиночества и чуждости, поскольку позволяет увидеть в очередных владельцах звенья бесконечной цепи бытия. Переходя из рук в руки, из поколения в поколение, с места на место, предметы объединяют людей незримой сетью связей, организующей человеческий мир и словно бы направляющей время. Таков урок вещей по Стефану Хвину — урок хрупкости и вечности бытия, чуждости и эмпатии, преходящести жизни отдельного человека и непрерывности жизни поколений. Отношение к предметному миру оказывается для писателя своего рода лакмусовой бумажкой человечности, поскольку вещь — это «эманация всего лучшего, что есть в человеке»<sup>415</sup>.

\* \* \*

Язык вещи, таким образом, может быть прочитан с точки зрения философской (как текст о материальной культуре), социологической (через дискурс человеческих ценностей), биографической (как следы частной биографии). Материальная вещь оказывается здесь идеальной, метафизической частичкой человека, в том числе и самого читателя.

Откуда же такое количество предметов, а главное, столь отчетливая их речь в польской прозе 1990-х годов?

Очевидно, это явление отчасти вызвано к жизни резким историческим переломом, не только в очередной раз наглядно показавшим, что новая эпоха уносит одни вещи и порождает другие (это бывало и раньше), но в общей атмосфере цивилизации конца XX века сделавшим человека более чутким к этим зыбким системам предметов-спутников человека, и его в них месту, отнюдь не всегда центральному.



Кроме того, разработка языка предметного мира связана с расцветом прозы «малой родины»: потомки изгнанников заглядывают на чердаки, в архивы собственной памяти, извлекая оттуда предметы детства — единственные напоминания о корнях, предках — своих и чужих.

И, наконец, расцвет реалистической литературы может быть связан с ощущением переломности момента, литературного «промежутка», когда идет активная психологическая и художественная адаптация к новым понятиям и представлениям.

1990-е годы польская проза переживает увлечение возрождением фабулы, поэтически-эссеистской моделью прозы, прозой инициации, ностальгически-автобиографическим повествованием. Прежние «главные» темы польской литературы с трудом уступают художественное пространство новым проблемам, а реальный или иллюзорный конфликт между «текстом о дереве» и «текстом о тексте о дереве» (как определил это состояние литературы Ч. Милош) заставляет писателей искать все новые решения. В этой ситуации вещь естественно возвращает литературе реалистическое измерение, а реальности читателя — литературное, свидетельствуя об изобразительной силе слова и давая возможность развивать ее. Она возвращает интерес к окружению человека, материальным свидетелям и соучастникам его жизни — человек перестает существовать в вакууме. Вместе с вещью в прозу неизбежно, но по-новому, чем в эпоху ПНР, возвращается история — общественная и политическая, материальная и духовная, эстетическая и этическая. В польской прозе 1990-х годов вещь служит возрождению повествования как такового, а инновация заключается не столько в новых приемах, сколько в новой роли предмета: он призван свидетельствовать о себе, о своей уникальности, но одновременно и о целостности человеческого опыта.

<sup>403</sup> P. Pietrych. Powieść o porcelanie. Inne spojrzenie na «Hanemanna» Chwina. // Literatura polska. Op. cit. S. 282.

<sup>404</sup> Впервые этот термин использовал сам С. Хвин в одном из интервью со С. Хвином: Uroki wykorzenienia. O narracji reistycznej, grach z losem i kilku innych pokusach. Ze Stefanem Chwinem rozmawia Wojciech Werochowski. // Tytuł, 1996, № 3.

- <sup>405</sup> П. Вайль. А. Генис. 60-е. Мир советского человека. М., 1998. С. 65.
- <sup>406</sup> M. Janion. Kobiety i duch inności. Op. cit. S. 328.
- <sup>407</sup> M. Zaleski. Połączany pelikan. // Res Publica Nowa, 2003, № 4.
- <sup>408</sup> A. Jurewicz. Życie i liryka. Op. cit. S. 26–27.
- <sup>409</sup> Bachelard G. Fenomenologia maski. // Maski. Gdańsk. 1986, t. II. S. 306.
- <sup>410</sup> A. Sobolewska. Proza pamięci i wyobraźni. // Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej. Op. cit. S. 348.
- <sup>411</sup> A. Jurewicz. Życie i liryka. Op. cit. S. 116.
- <sup>412</sup> M. Bieńczyk. Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty. Warszawa, 1998. S. 39–40.
- <sup>413</sup> A. Jurewicz. Życie i liryka. Op. cit. S. 27.
- <sup>414</sup> Ibid. Op. cit. S. 115.
- <sup>415</sup> Uroki wykorzenia. Op. cit. S. 70.

## *Между сознанием и подсознанием: проблемы миро- и самоощущения*

---

**Н**а сознание как высшую форму отражения действительности в психике человека, присущую ему как существу общественно-историческому, испокон века опирались человеческий разум и здравый смысл, а также наука и искусство (во всяком случае, искусство слова) как интеллектуальные языки, изобретенные человечеством для самосохранения. Подсознание же как сфера проявлений психической жизни, плохо осознаваемых, лежащих за порогом актуального сознания или вообще ему недоступных, было замечено и названо в XVIII в., в конце XIX этот термин распространился уже достаточно широко. На рубеже XIX и XX веков он было заменен Фрейдом — применительно к психоанализу — на понятие «бессознательного». Именно благодаря психоанализу, оно закрепилось в обыденном языке и как метафора, собирательное понятие, покрывающее область проявления самых разных — неосознаваемых, табуированных — сторон поведения. Опыт XX века наглядно продемонстрировал место подсознания в исторической судьбе человечества и частной жизни индивидуума, а опыт его искусства, раздвинув позможности восприятия, поставил к концу столетия под сомнение, по сути, саму реальность и четкость границ между этими сторонами психической жизни.

Самоощущение молодой прозы периода перелома всей логикой этого процесса и должно было начать с «оживления» пространства «между» — сдвигая или ставя под сомнение целый ряд доставшихся ей от прошлого представлений, традиционно сознанием цензурированных.

**Человек принципиально частный.** Герой молодой польской прозы после 1989 года — как правило, ровесник авторов или же ребенок, подросток, каким тот был недавно. В большинстве случаев для него характерно юношеское, во многом инфантильное сознание с максимальной сосредоточенностью на проблемах самоощущения и неизбежными из-за этого аберрациями. Для

подобного персонажа переживание частной биографии одухотворяется тем, что это именно *его* переживания.

Еще совсем недавно существование жителя ПНР или «тонуло» в социалистической действительности, «притираясь» к ее абсурду, и давало литературе материал для замаскированной критики этой действительности в форме гротеска, или же осмыслялось как долг сопротивления тоталитаризму и способствовало созданию героической биографии борца с режимом. Таким образом, по словам П. Чаплинского, у писателя тогда «оставалось лишь два пути: создание частной биографии, лишенной возвышенности, или возвышенной, но вписанной в один из вариантов судьбы социума»<sup>416</sup>.

В прозе 1990-х годов выстраивается другая модель биографии — *негероическая, частная* и одновременно *возвышенная*. «Так мог бы начинаться какой-нибудь эпос или элегия. Но здесь не будет ни воспевания, ни пафоса, ни героических подвигов, ни сверхчеловеческих усилий. Быть может, это окажется лишь прикосновением к чьей-то судьбе — не счастливой и не трагической, хотя кто знает, какой она была — возможно, и такой, и такой...» [45; 14], — говорит повествователь автобиографической «Лиды» А. Юревича о судьбе своего героя — и своей собственной.

Если молодая проза после 1989 года обращается к военному материалу<sup>417</sup>, — то героями, как, например, в «Творках» М. Беньчика, оказываются обыкновенные молодые ребята, которые во время оккупации Варшавы устраиваются на работу в загородную психиатрическую больницу — парадоксальным образом представляющую из себя единственное нормальное место посреди кошмара оккупации («Творковский рай» [6; 178]). Там они живут обыкновенной жизнью — влюбляются, пишут любовные письма и стихи, устраивают вечеринки, обсуждают прочитанные книги, думают, взрослеют и т.д. Война, конечно, дает о себе знать, трагедия не минует персонажей Беньчика, трое из которых окажутся скрывающимися евреями, однако читатель не встретит даже намека на героизм. Так же и в центре «Eine kleine» А. Д. Лисковацкого — люди, вовсе не стремящиеся к величию, мечтающие лишь о нормальной жизни, в которую постоянно врывается водоворот истории. И в «Ханемане» Ст. Хвина главный герой — обыкновенный немец, житель Данцига-Гданьска. Неслучайно, как пишет Е.З.Цыбенко, он, в отличие от других персонажей, называется только по фамилии, что «придает главному герою черты универсальности, типичности»<sup>418</sup>.

Если речь идет об исторических эксцессах социалистического периода истории Польши — таких, как, например, репатриация, — то и здесь на первый план выходит рядовая биография. Повествователь «Ханемана», «Короткой истории одной шутки», «Золотого пеликана» Ст. Хвина — мальчик, родившийся у переселенцев, пытающихся укорениться на новом месте. Как и повествователь «Лиды» и «Господь глухим не внемлет» А. Юревича — один из многих маленьких репатриантов: «Этот мальчик был одним из тысяч детей, которых, судорожно сжимая за руку, вели на вокзалы; не в первый и не в последний раз детский плач и беспомощные крики наполнили вокзалы, поезда, случайные станции, и эти вокзалы, и эти поезда, и беспомощный плач не покинут их до самой смерти» [46; 49].

Во время военного положения студентка-психолог, не слишком интересующаяся политикой, просто работает с несколькими шизофрениками, как работала и раньше (рассказ «Че Гевара» О. Токарчук из сборника «Игра на разных барабанах»), а персонажи «Исторических заметок» Зб. Крушиньского настолько обычны, что даже не названы по имени.

При этом большинство героев молодой польской прозы после 1989 года объективно и по самоощущению — жертвы. Времени, истории, воспитания. И единственный для них способ справиться с травмой — это описать ее, найдя адекватный язык, и таким образом освободиться от гнета невысказанного прошлого.

История воспринимается героями прозы 1990-х как набор частных тропок, мелких, семейных ветвей генеалогического древа страны. Индивидуальная же жизнь, отдельная биография представляются одной из многих равноправных и равноценных версий истории нации. Это не программно «маленькие» люди, выброшенные историческими ветрами на арену жизни: каждый из них — самодостаточная индивидуальность. Речь же идет только о том, что они стремятся к нормальной жизни, а не к героике, к выработке адекватного своему личному опыту языка, а не к привычной пафосной декларации, которая совсем недавно была языком их литературных «отцов», но оказывается теперь неприемлемой для «детей».

**Случайность в вероятностном мире.** Человеческая судьба сложно детерминируется хаосом мира внешнего и внутреннего, и это открытие переживается как очень важное и значимое и школьницей начала XX века («Эрна поняла, что все события

связаны друг с другом хотя и хаотично, но без исключений» [Токарчук, 100; 57]), и студенткой восьмидесятых годов того же столетия, которая выводит подобный опыт, в первую очередь, уже из прочитанных текстов («я в очередной раз читала “Игру в классики”, на этот раз согласно другому ключу, начиная с другой страницы. Открытие, что ход событий может быть любым, что может быть так же, как в жизни — события тасуются на глазах и складываются в случайные конфигурации, — потрясло меня» [Токарчук, 104; 180]). Отсюда столь частый в прозе 1990-х годов мотив случайности — случайности, например, знакомств, встреч, а затем и вытекающей отсюда случайности судеб в мире многих вероятностей, вариантов, выборов.

Ст. Хвин говорит: «Исходный пункт “Короткой истории” — судьба моего отца и судьба моего дяди. Вторую мировую войну они провели в окрестностях Вильно. Когда появилась Красная Армия, они выбрались оттуда, в сущности, чудом. <...> Отец по дороге из Вильно на запад до последней минуты не знал, где выйдет из поезда. Что-то его толкнуло, он выскочил на станции Данциг — в результате я появился на свет именно там. Так что в определенном смысле я — один из “внуков” Сталина. Это ведь его рука бросила отца в объятия мамы, прибывшей в Гданьск после Варшавского восстания с волной беженцев. Поистине история-сваха. А ведь достаточно было этой руке перебросить отца <...> к устью Вислы, направить его на белые просторы Сибири — и никогда бы, к примеру, не родился роман под названием “Ханеман”»<sup>419</sup>. В «Короткой истории одной шутки» появляется та же мысль, тот же образ: «Немного позже я узнал, что все могло быть иначе: то есть, и место, и я. Меня это ужаснуло. Оказалось, что я вовсе не говорил бы по-польски, если бы отец с дядей не успели “в последний момент”». [12; 151].

Сама история, таким образом, представляется почти бесконечным набором возможных вариантов одной судьбы: «А ведь все могло случиться иначе, ведь и в самом деле ничто не было определено заранее» [Хвин, 13; 251]. Об этом размышляет и взрослый повествователь «Лиды» Юревича, обращающийся к себе же маленькому: «Твой поезд мог поехать в противоположную сторону<...>» [46; 39–40]. «[Прадед] не мог знать, что, окажись он маленьким еврейским мальчиком <...> — и его будущий внук, мой отец, обратился бы в частичку пепла <...>» [8; 57], — понимает повествовательница «Белого камня» А. Болецкой. Брат героини «Полной амнезии» И. Филипяк «не верил, ему казалось

удивительным, что его жизнь, которая до сих пор могла развиваться в бесчисленном количестве вариантов, вдруг застыла в конкретной форме под названием “молодой супруг”» [21; 62]. Авторские вечера напоминают главному герою рассказа О. Токкарчук «Субъект» (сборник «Игра на разных барабанах»), писателю, о том, что «он — это всегда он, и никем другим стать уже не может, тогда как перед другими, вот, например, перед этими молодыми людьми с рюкзаками, простирается целое море возможностей, множество ролей на выбор, гигантская корзина “киндер-сюрпризов”, они еще могут стать кем угодно. А он — уже нет. Он уже определен. Он даже подумал “завершен”» [108; 63].

В «Ханемане» Ст. Хвина мотив разницы между реальностью и возможностью возникает трижды. Сначала Ханеман винит себя в том, что мог предупредить гибель возлюбленной, утонувшей на прогулочном пароходике: «Теперь оставалось только винить себя. Ведь они могли уехать в Кёнигсберг позавчера. Все уже было готово. <...> Но она настаивала, чтобы они отложили отъезд на воскресенье: мать неважно себя чувствует, подождем, всего-то пару дней... Стоило произнести одно твердое слово». Затем, остановленный каким-то неясным чувством, герой не садится на корабль, эвакуирующий немецких жителей Гданьска, — и корабль этот вместе с его друзьями тонет. Ханеман, узнав об этом из письма уцелевшего приятеля, на мгновение чувствует себя виноватым. «Корил себя: можно ведь было удержать их на пристани; сделай он это, не случилось бы того, что случилось. Но тут же покачал головой: глупости, кто мог знать, что все так кончится. У них было гораздо больше шансов, чем у тех, кто остался». Ханеман, оставшись, как будто бы выбрал смерть, но выжил, остальные же, пытаясь спастись — погибли. В какой-то момент ему кажется, что «черный борт с надписью “Бернхоф” нависает над ним, как стена рушащегося дома, он заслоняет голову, потому что сверху, с горящей палубы, прыгают дочери госпожи Вальман, камнем уходят под воду, широкое огненное пятно расползается вдоль борта, дым, пламя, чья-то вытянутая рука, взгляд, чей-то крик, плач, а он стоит в лодчонке, в которой может уместиться только один человек». Однако «что если <...> они поступили гораздо умней его, отправившись той ночью на невидимый в темноте пароход?» — размышляет Ханеман. И в третий раз тема «если бы» возникает, возвращая читателя к началу романа, когда пан Ю. после войны рассказы-

вает, как много лет назад оказался свидетелем гибели пароходика «Штерн», на котором собирался покатать одну «милую даму из Кракова, которая еще никогда не видела моря» — и лишь ее головокружение (а может, предчувствие) заставили их сойти на берег. «Он понимал, что только благодаря впечатлительной пани Р., которая прибыла в Гданьск на съезд Педагогического общества и, глядя на воду около пристани Вайхзельмюнде, почувствовала дурноту, сошел тогда, около восьми утра, с борта «Штерна». Он не винил себя — да и за что было винить?» [13; 20–21, 122, 219, 122, 161, 169].

В «Снах и камнях» М. Тулли также говорится о мучительной склонности человека сравнивать «доставшийся» ему вариант реальности с гипотетическим: город «существует как воплощение одной-единственной возможности из целого списка возможных. У него одно название, которое значится на всех вокзалах, одна река, один зоопарк. Всем на память известны оттенки туч на небе и штукатурки на стенах. Все остается таким, каким родилось на свет. И жителей поэтому мучает ощущение обделенности. <...> Они начинают наперебой, словно в горячке, строить гипотезы — чем бы еще мог быть их город. Например, если медлительная река широко раскинулась меж песчаных берегов, они непременно потребуют другой, какой им не досталось — глубокой и стремительной, с обрывистыми зелеными берегами» [111; 6].

Повествование «Короткой истории одной шутки» Ст. Хвина вращается вокруг случайности/закономерности/совпадения «названий, мест и слов» [12; 170]: названия улиц постоянно напоминают членам семьи повествователя о прошлом — их собственном и их предков (см. главу «Между детством и зрелостью. Феномен инициации»).

Осмыслиется роль случайности и в других произведениях: «Это одна из тех случайностей, которые незаметно формируют нашу жизнь» [Прашиньский, 75; 5]; «<...> я уже допускал, что то была не случайность. А если даже и случайность, то не такая уж простая. Если бы не этот “рыбный суп”, нам бы никогда не пришлось в голову выслеживать Вайзера, никогда не двинулись бы мы по его следам через Буковую горку и старое стрельбище и никогда бы он не впустил нас в свою жизнь»; «я тут же подумал, что если б не Элька, то никогда дело не дошло бы до нашего знакомства с Вайзером»; «Никто из нас не связал бы тогда “рыбный суп” с облачком дыма, выпущенным ксендзом Дуда-



ком в праздник Тела Господня <...> никто не подумал бы даже, что засуха в тот год не была обычной засухой, и никто не допускал, что взрывы Вайзера <...> имели какую-то связь с тем, что он вытворял в подвале бездействующего кирпичного завода, или со сверкающим корпусом "Ил-14"» [Хюлле, 41; 17, 29, 47]; «Когда случайно (Боже мой, что такое случай?) <...>» [Токарчук, 108; 139]; «мы случайно учились на одном курсе, ты случайно, едва очутившись в городе, встретил покойницу и случайно исчез» [Карпиньский, 48; 80]; «мог, но мог и не <...>» [Пильх, 69; 15]; «случайный выбор, который неизменно оказывается предназначением» [Филипак, 21; 110] и т.д.

Е. Пильх в «Песнях пьющих» предлагает лирически-гротескную версию размышлений о возможной, но не состоявшейся судьбе: «О господи, подумал я, если б все было по-старому, если бы коммунизм не пал, если бы не было свободного рынка, если бы в этой части Европы, где я родился, не произошли радикальные перемены, у нас сейчас не было бы банкоматов, а не будь у нас банкоматов, все между мной и темноволосой красавицей в желтом платье сложилось бы как надо. Никто, однако, даже Святой Дух не повернет хода истории, никто и ничто не повернет брюнетку <...>»; «Если бы Ася Катастрофа клала ключи на место, я бы ее любил, она была бы любовью всей моей жизни, любовью до гроба, мы всегда были бы вместе» [72; 9, 30].

**Проблема альтернативной судьбы и мотив двойника.** Современная методология истории перестала с недоверием относиться к словам «если бы». Альтернативная история привлекает сегодня внимание даже профессионалов, а для «бытового», «любительского» сознания она оказывается своеобразным катализатором рефлексии. На ее допущении неслучайно строятся столь популярные во всем мире военные компьютерные игры. Отсюда и литературные попытки польской прозы изобразить гипотетический путь истории или воспользоваться возможностью альтернативы «если бы» как приемом. С этим мы сталкиваемся в упоминавшемся «Городке с человеческим лицом» М. Сеправского, а также у писателей старшего поколения — Э. Редлинского («Кровотечение», 1999), М. Лукашевича («Варшавская Атлантида», 1996) и пр.

А. Болецкая в «Любимом Франце» вводит в эпистолярный апокриф Кафки новый сюжет (отцовство писателя, до сих пор якобы скрывавшееся), что открывает путь для построения дру-

гой биографии, начинающейся с «если бы». Это обнаруживает-ся лишь в финале, открывая новую интерпретационную перспективу — реальной судьбы и романа о ней (на первый план вдруг выходит фигура женщины, до сих пор бывшей «посредником» чувств Франца к другим возлюбленным, рассказывает-ся об их совместной жизни, их сыне). Гипотеза «если бы он об этом знал» создает целый новый мир возможного и к биографии писателя дописывает сослагательное наклонение — нереализованную ветвь судьбы. Или — материал для отдельного, нереализованного романа.

В связи с этим используется и мотив двойника в его детски-инфантильном варианте. «В детстве и юности человек делится на две части: на конкретно существующего, временного человека и на настоящего человека, пока существующего только предположительно. Первый думает о втором, как дети думают об обещанном госте: жадно, фантастически, недоверчиво и противоречиво. <...> Юность — время романтических взаимоотношений с собственным, еще не найденным двойником»<sup>420</sup>, — пишет Л. Я. Гинзбург. «Проблема двойника — проблема бессмертия души», — говорится в том же «Любимом Франце». Раздвоение при этом обещает существование другого «я» и другой судьбы (предположительно лучших) «я». Двойник-соперник постоянно сопутствует Францу, за которым, как уже говорилось, так или иначе стоит Кафка, в творчестве которого просматривается буквально одержимость alter ego. Присутствие двойника давит, заставляет бежать и одновременно притягивает. Это предмет многих снов Франца и дискуссий персонажей книги Болецкой: «Мне велят взвалить кого-то на спину и нести. <...> я склоняюсь над ним. <...> Да это же я сам!»; «Из моего рта начинает появляться кто-то новый; сперва голова, затем шея, плечи <...> Теперь нас двое — совершенно одинаковых. Я абсолютно спокойно воспринял тот факт, что у меня имеется двойник. <...> Мы вдруг сцепились не на жизнь, а на смерть. <...> Открыв глаза, я увидел перед собой уже не одного, а нескольких новых, похожих друг на друга как две капли воды, и все они приближались ко мне, готовые драться. <...> Хотя вокруг было много «меня», я все же знал, что я — один и одинок»; «других моих снах, в которых братья-близнецы, мрачные двойники множились, а увидев друг друга, кидались в драку» [9; 135, 48, 50–51, 179].

Двойник преследует героя рассказа О. Тоқарчук «Субъект» (из сборника «Игра на разных барабанах») — известного,

сложившегося прозаика, которого мучило ощущение нереализованности другого, гипотетического, жизненного пути: «Ему порой казалось, что на лбу у него медная табличка: “Станислав Самборский, писатель”». И вот однажды перед дверью собственной квартиры он сталкивается с человеком, «на первый взгляд, вроде, знакомым, даже более того — было в нем нечто двойническое, отвратительное и мерзкое». Он открывает дверь своим ключом и первым входит в дом. Игнорируя «настоящего» Самборского, он «удваивает» его жизнь — ходит в то же кафе, сидит за тем же письменным столом, отвечает на телефонные звонки, но ведет себя чуть иначе, реализуя многие несбыточные мечты самого писателя, вызывая одновременно зависть и отвращение: не курит, много пьет («Писатель Самборский почти никогда не пил водки, не потому, что не хотел — напротив, занятие это ему нравилось чрезвычайно, — просто физиология не позволяла. <...> “Пьяница”, — буркнул он себе под нос, но, в сущности, проглотил с этим словом горький привкус восхищения»), носит гвоздику в бутоньерке («что показалось Самборскому верхом претенциозности. Омерзительный тип, фанфарон»), ведет себя как уверенный в себе великий писатель («Спустя мгновение он произнес: “Литература — это вызов. Лишь она в состоянии определить границы человеческого бытия и, с другой стороны, придать ему трансцендентальное измерение”»; «Самборский увидел его как-то утром в своем кафе, тот сидел <...> за его столиком, окруженный молодыми людьми, что смотрели ему в рот»; «Не глядя на Самборского, он взял трубку и позвонил кому-то, чтобы выразить свой протест против недостаточного инвестирования университетов. Потом сделал еще один звонок, чтобы выразить кому-то поддержку»). «Шика тебе не хватает, Самборчик. Может, поешь ты и неплохо, но шика в тебе нет», — снисходительно объясняет двойник писателю разницу между ними. Это стереотипный образ «идеального» писателя: «Загляни кто-нибудь в окошко, сразу бы понял: вот писатель за работой. Размышляет о каких-то важных проблемах. Плетет в своей писательской голове очередную повесть о мире и смысле. Разум его прозревает бесконечные перспективы». В финале двойник полностью вытесняет писателя из его мира, а тот вдруг «ощущает неожиданное облегчение» [108; 64–67, 70].

Двойники и «тройники» появляются в «Я, как другие» Д. Карпиньского — как символ неразрывной связи всех событий

и времен, оплетающей приехавшего в родной город героя загадочной сетью совпадений. В «Каролине» К. Варги двойником самого автора, его возможной маской оказывается главная героиня.

В «Секретиках» Г. Струмыка инфантильный герой фактически оказывается двойником одновременно своего умершего отца и маленького сына, которых он боится, с которыми соперничает, к которым ревнует (см. главу «Между детством и зрелостью. Феномен инициации»). Подобное «двойничество» рождается от незрелости, неспособности и нежелания взять на себя ответственность, от стремления спрятаться в собственном-чужом детстве, от неуверенности, в которую превращено собственное существование. Но одновременно само это душевное состояние на грани сознания и подсознания, запутавшееся в страхах, выводится рассказанной историей в поле сознания и анализа.

**«Я» и «другой»/«чужой»: феномен инакости как проблема современного сознания.** В центре польской прозы в 1990-е годы нередко оказывается персонаж, чуждый окружению.

Чуждость эта может быть обусловлена *национальностью*. Маленького репатрианта из Лиды («Лида» А. Юревича) дразнят «на родине», в Польше, «кацапом». Рядом с мальчиком в маленьком польском приморском городке есть и иные «другие» — украинцы, чужие и для поляков, и для белорусской диаспоры (однако для последней — все же чуть менее, чем местные жители). Увиденному в Польше немецкому кладбищу, неухоженному, с разбитыми памятниками, «соответствует» польское кладбище в Лиде, к которому точно так же относились белорусы. Юревич упоминает об этом универсальном вандализме словно бы мельком, без какого бы то ни было морализаторства, однако такая параллель оказывается важным элементом книги, выходящим за рамки исторической и социологической рефлексии над советизацией пространства Кресов. Герои «Пейзажа с ребенком» Р. Грена и «Вайзера Давидека» П. Хюлле испытывают на себе антисемитизм (см. главу «Между памятью и временем: ностальгическая проза»). Однако Вайзер Давидек — не просто еврейский мальчик, который не ходит в костел и не посещает уроки закона божьего, он обладает еще и некоей другой, трудноопределимой, притягательной «инакостью»: ведет какую-то таинственную жизнь, в которую не спешит пускать сверстников и тем более взрослых, обладает парансихологическими способностями и пр.

«Иной» и Прадед в «Белом камне» А. Болецкой: «Он был другим, и его отличие бросалось в глаза. Он был из других краев, и у него не было собственной семьи. Поэтому к нему присматривались, не принимая пока в свой круг. <...> Благословенна была эта инакость Прадеда, пусть и доставлявшая ему столько огорчений. Быть другим означало для него с трудом преодолевать сопротивление окружающего мира. <...> Он не знал, что эта так досаждавшая ему в детстве чуждость была на самом деле его силой. Он стоял вне колеса, в котором однообразно и монотонно вертелись судьбы жителей Куроменк» [8; 30].

«Другие» играют значимую роль и в рассказах П. Хюлле: немцы — бывший владелец стола, господин Поляске («Стол»), бывший владелец квартиры («Серебряный дождь»), соседка, госпожа Грета («Переезд») — в сборнике «Рассказы на время переезда»; еврей, бежавший из концлагеря и оказавшийся у мексиканцев («Мимезис») — в сборнике «Первая любовь и другие рассказы». «Другие» — немцы — занимают, как уже говорилось, сознание юного повествователя в «Короткой истории одной шутки» и «Ханемана» Ст. Хвина.

Франц в «Любимом Франце» А. Болецкой видит себя человеком, выброшенным за пределы социума: «Что у меня общего с евреями? У меня с самим собой едва ли есть что-то общее» [9; 145]. Свое еврейство он считает навязанной ему чуждостью, делающей невозможной идентификацию с пражской средой. Зб. Беньковский, а за ним и Болецкая утверждают, что в случае Кафки следует говорить о парадоксальном сионизме, трактующем еврейство как *форму изгнания*.

«Другой» — поначалу почти всегда только «чужой», т.е. враждебный, угрожающий покою, стабильности представлений, устойчивости сложившихся стереотипов. Но в современном мире, где технологии и техника необыкновенно сжали пространство, сделав человеческую «диффузию» почти будничным явлением, проблема «я» и «другого» / «чужого», как своего и не-своего пространства, и адаптации к нему стоит не просто остро, но оказывается ключевой как в жизни отдельного сознания, так и в судьбе целых социумов. С этой точки зрения рассматриваются мотивированные историей XX века сюжеты массовых миграций, а в них — самоощущение отдельного человека, попавшего под ее колеса. Человек, конечно, живет в социуме, зависит от него, но свою частную жизнь переживает и осмысляет наедине с собой. Поэтому проблема «я и другой» — это всегда и прежде

всего проблема личного сознания, которое пытается найти для себя приемлемое объяснение причин и следствий.

Инакость человека может быть связана и с *провинциальностью*. Так, Марыся, героиня «Девочки Никто» Т. Трызны, переезжает с родителями из деревни в «большой город» Валбжих и оказывается для новых одноклассниц одновременно и смешной, наивной, и тем самым притягательной. Это и инакость, обусловленная *парапсихологическими способностями* человека и его другим в силу этого видением и мироощущением в «Вайзере Давидеке» П. Хюлле, «Э. Э.» и «Доме дневном, доме ночном» О. Токарчук: «— Почему Такой-то видит духов, а я нет? — спросила я как-то Марту. Марта сказала, это потому, что он внутри пустой. Я тогда подумала, что она говорит о бессмысленности и примитивности. Человек “внутри полный” казался мне более ценным, чем пустой. Потом я <...> вдруг поняла, что хотела сказать Марту. Такой-то — один из тех людей, которые представляют себе Бога так, словно он стоит там, а они здесь. Такой-то все видит вне себя, даже себя видит вне себя, будто фотографию рассматривает. <...> Думать о самом себе ему неинтересно» [108; 17]. Героиня «Э. Э.» О. Токарчук подростком на некоторое время обретает парапсихологические способности. Это и инакость *эмигранта* (см. главу «Между польским и непольским»). Персонаж может быть отделен от окружающего мира и других людей своей *иной сексуальностью* (транссексуалы в прозе И. Филиппак, О. Токарчук — см. раздел «Между биологическим и социальным»), своим *безумием*: в «Парижском таро» М. Гретковской и «Этим летом в Завротье» Х. Ковалевской встречаются персонажи, именуемые попросту Чокнутыми, героиня «Че Гевары» О. Токарчук (из сборника «Игра на разных барабанах») опекает шизофреников. Действие «Терапии» Я. Глембского, «Творок» М. Беньчика и «Кукольной клиники» М. Холендер происходит в психиатрической больнице. Наконец, А. Стасюк и Я. Глембский в качестве «других» героев вводят *преступников* («Стены Хеврона» и «Преступник»).

По словам М. Залеского, это поколение писателей привлекает «тревожное обаяние судьбы избранного»<sup>421</sup>. Точнее было бы сказать — не избранного, а *другого*, не похожего, причем внимание повествования сосредоточено не только, а порой и не столько на его самоощущении (за исключением прозы об эмиграции), сколько на восприятии его инакости окружением: «Он видит себя только глазами других» [Токарчук, 107; 17]. В мире,

который при увеличивающемся разнообразии стремится к унификации и стереотипизации, такое зрение, видимо, оказывается чем-то вроде защитной реакции сознания, противостоящего нивелированию.

В центре произведений молодой прозы, как правило, — «необычный» персонаж, однако самыми важными оказываются реакции персонажей «обычных». Так, ось романа Хюлле — так и не разгаданная тайна Давидека. Речь же идет не столько о самом загадочном мальчишке, сколько о том, как видели его окружающие: «мы почувствовали к нему обыкновенную неприязнь, перерастающую в ненависть, за то, что никогда он не был с нами, нашим, одним из нас, никогда не принадлежал нам, а также за взгляд темных, слегка навывкате глаз, который наводил на простую мысль, что это мы отличаемся от него, а не он от нас»; «играл он вовсе не из-за мяча Петра и тем более вовсе не для того, чтобы спасти нашу честь. Он играл, чтобы показать нам, что может делать это лучше и что во всем он лучше нас. И было это не простое бахвальство, нечто вроде вызова <...>»; «мы были кучкой профанов, допущенных в полную реторт, тиглей и пылающих горелок мастерскую алхимика»; «и вдруг оказалось, что Вайзер — сначала Давидек, над которым насмехались, потом немного странный заклинатель животных и гениальный футболист, вроде бы тот самый Вайзер, — уже не был, однако, тем самым Вайзером». Ощущение, что Давидек одновременно «он и не он», пугает и завораживает ребят: «Но кем он становился, когда наступала та минута, в которую он переставал быть собою? А может, вообще не было такой особой минуты, может, он все время только притворялся обыкновенным мальчишкой? И откуда мы могли все это знать, если даже сегодня я не могу распутать эту головоломку?» Неслучайно Элька, очнувшись, утверждает, «что она — мальчик и фамилия ее Вайзер» [41; 13, 74, 98, 132, 242]. Это одна из тайн, приоткрывающихся детям, — что можно быть *другим*, — и именно она оказывается самой значимой в жизни повествователя. Показательно, что этот ракурс выходит на первый план сегодня, когда граница свой/чужой превратилась в одну из главных исторических, политических, человеческих проблем.

Это касается и других книг Хюлле, а также романов Ст. Хвина: господин Поляске в рассказе «Стол», госпожа Грета в рассказе «Переезд» (сборник «Рассказы на время переезда») также значимы не сами по себе, они увиденны глазами повествователя-

ребенка, и внимание сосредоточено именно на его размышлениях: «Зачем ему было нам мстить? — задумывался я порой. — Мы ведь не сделали ему ничего плохого. Мы даже не занимали его дом, там жил теперь какой-то высокопоставленный партийный чиновник. Неужели он не любил нас только потому, что мы поляки? На этот вопрос я не находил готового ответа»; «Образ этой старой женщины, изъяснявшейся длинными фразами на незнакомом мне языке, образ госпожи Греты, <...> был столь необычен, что я был не в силах уйти оттуда, просто глаз не мог от нее отвести» [42; 9, 65]. Немецкие «следы» в Гданьске — главный опыт юного героя «Короткой истории одной шутки», через предметы рассказывается история знакомства мальчика со злом. Предметы говорят ему больше, чем родители. Прошлые уцелевших домов и останков быта старой Оливы заставляет мальчика рисовать иной образ немцев, чем тот, что вырисовывается по тенденциозным фильмам. Это тяжкий душевный — каждодневный — труд, который берет на себя юный повествователь Хвина: «Уж не скрывал ли чего-то кинотеатр «Дельфин», когда взволнованным (быть может, слишком взволнованным) голосом Анджее Лапицкого громил железные отряды, маршировавшие по мазовецким и украинским полям под грохот бомб и музыку Бетховена? Принимал ли кинотеатр во внимание, что они могли так маршировать затем, в частности, чтобы создать чистый, словно идеальная немецкая ванная, мир <...> может быть, они убивали, желая любой ценой добиться, чтобы все города Европы и Азии стали столь же прекрасны, как Старая Олива? Ерунда. Мысль терялась и запутывалась» [12; 96].

Безусловно, «только в поколении писателей, родившихся после войны, могла появиться такая книга, как «Ханеман» Стефана Хвина. <...> Знак времени, что польский писатель, родившийся в Гданьске, в который его отец приехал на репатриантском поезде из Вильно в середине сороковых, написал роман о Гданьском немце-не-враге»<sup>422</sup>. Это касается и немецких персонажей «Рассказов на время переезда» и «Первой любви и других рассказов» П. Хюлле.

Хотя повесть О. Токарчук «Э. Э.» и называется по имени главной героини Эрны Эльтцнер, но акцент сделан на восприятии ее необычных способностей окружением — семьей, врачом, друзьями родителей. Благодаря неожиданному дару девочка для них словно выходит из небытия: «Ему пришлось увидеть ее заново»; «Присутствие необычной сестры возбуждало вообра-



жение девочек. <...> Они завидовали ее положению. Мама сама одевала ее перед сеансом, приходили гости, справлялись о ее здоровье. <...> Близнецы относились к ней немножко, как к принцессе, а немножко — как к святой. Отдали ей свои сладости и орехи, которые получили на Рождество. Они пытались приручить ее, переманить на свою сторону, будто какого-нибудь божка» [104; 31, 101]. Характерно, что в названии используется не полное имя, а инициалы — так обозначает «случай» Эрны наблюдающий ее молодой доктор. Неслучайно и то, что книга разбита на главы, названные именами героев: в центре каждой — свое видение ситуации тем или иным персонажем.

Даже в тех произведениях, которые написаны от лица «другого», страдающего, например, от антисемитизма и от какого-то иного унижения (как в «Пейзаже с ребенком» Р. Грена или «Девочке Никто» Т. Трызны), большее внимание уделено попыткам юных героев понять, кто же такие эти «иные» рядом с ними, которые воспринимают их самих как чужих, «непохожих». Герой Грена пытается разобраться, сравнивая свой и чужой предметный мир (см. главу «Между предметом и знаком: предметный мир и психология героя»). Героиня Трызны с энтузиазмом, восторгом и одновременно опаской знакомится с образом жизни, характером, особенностями новых одноклассниц, на которых она так не похожа. В центре — ее удивление тому, что все от нее отличаются: что кто-то может «вообще не ходить в костел» [109; 191] и т.д.

В центре рассказа О. Токарчук «Че Гевара» (сборник «Игра на разных барабанах»), как уже говорилось, — обыкновенная студентка, наблюдающая шизофреников.

Чувство чуждости и чужести не только и не столько миру вообще, сколько тому конкретному, кто рядом, и потребность его освоить, «обжить», приблизить, которой пронизана эта проза, является, очевидно, следствием переживания, что такой модели жизнеустройства и сознания, которая позволяла бы упорядочить хаос человеческого существования, в современной культуре не существует.

**Человек подглядывающий и рассказывающий.** Само же это «оживление» осуществляется по-разному. Одна из форм его, свойственная обычно детям и комплексующим подросткам, — подглядывание как способ узнавания: «Я прижался лбом к стеклу. <...> Удовлетворив первое любопытство, я ждал теперь, пока

появится госпожа Грета <...>»; «Я подумал, что никогда уже этого не узнаю. И не узнаю, с кем разговаривала госпожа Грета Хоффман в *Geburtstag*, когда я подглядывал за ней через стеклянные двери Большой Комнаты» [Хюлле, 42; 64, 74]; «Моя квартира была не единственной, в которой висели пейзажи и натюрморты. <...> но я подозревал и почти был уверен, что они висели как-то по-другому. <...> Иногда меня приглашали к Йолке на полдник — и меня подмывало сантиметром измерить расстояния: и не только между картинами и крестом, но и между крестом и тарелочками <...>» [Грен, 31; 16]; «Я гляжу <...> гляжу и не могу наглядеться. У нас дома нет таких больших зеркал. <...> Ой, какая огромная комната. <...> [Трызна, 109; 52]; Откуда ты знаешь? <...> Ты за ней подсматриваешь? <...> Теперь я хотел знать о ней все»; «Почему они такие, только когда одни? <...> И я стоял молча <...> и радовался, что вижу то, что не было предназначено для чужих глаз» [Хвин, 14; 21, 32], «Прижавшись носом к матовому стеклу, я старался не упустить ни одного движения пальцев <...>», «Назавтра <...> я попытался заглянуть в чемодан, который Ханка держала под кроватью в своей комнате <...>» [Хвин, 13; 180, 185]; «мы уже с виадука следили за Вайзером и Элькой <...>»; «А теперь посмотрим, чего они там ищут»; «выследим, чем они занимаются, куда ходят, а также почему избегают нашей компании»; «мы решили подстеречь его у старой насыпи <...>»; «мы крались за ними» [Хюлле, 41; 39, 109, 113, 120]. Герой «Истории одной шутки» Ст. Хвина «подглядывает» за немцами через фотографии, вещи, фильмы и пр.: «Война — это была какая-то непонятная расточительность стали, меди, латуни, никеля, алюминия <...>»; «А “плохие буквы”, <...> следы? Поблекшие вывески с названиями дюссельдорфских и бременских фирм <...>»; Весь атлас был исчеркан гданьским школьником, швабским ублюдком <...> который нетвердой рукой отмечал расширение территории Рейха»; «А фонари? <...> фирменный знак “Георг Вебстер” <...> А вокзал? <...> будочка в прусско-нюрнбергском стиле <...>» [12; 34, 36, 62, 73].

Отсюда же — из потребности «освоить», приблизить к себе мир другого, хотя бы через его историю или возможность найти в нем слушателя своей — огромный интерес одних персонажей к рассказам других, а также потребность рассказывать самим. В сущности, все человеческие истории существуют постольку, поскольку они рассказаны — себе или кому-то, обыденным языком или художественным — и тем самым выделены из хаоса

са жизни. Рассказ истории, как-то ее структурирующий и обозначающий смысл, и есть способ преодоления хаоса. Можно смело утверждать, что герой польской прозы 1990-х — человек, испытывающий потребность или необходимость выговориться: «Чего, собственно, он ждал? Человека или, скорее, уха, которое бы выслушало его собственные страхи и устремления?» [Сеневич, 82; 78].

Свое желание рассказывать не скрывает и сам повествователь: «Я вам кое-что расскажу, затем и живу <...> а вы затем, быть может, и купили эту книгу, чтобы узнать, что слышно у других, и это замечательно»; «Мне бы хотелось кое-что вам рассказать <...>» [Беньчик, 5; 5, 126]; «Рассказывать дальше? Что ж, это еще не конец. Итак, я продолжаю» [Либера, 58; 373]; «И это первая глава книги о Вайзере <...>» [Хюлле, 41; 20].

В перспективе такого рассказа-воспоминания, а не рассказа-изображения написаны «Короткая история одной шутки» Ст. Хвина, рассказы П. Хюлле, «Тадек» Ю. Зелёнки. Рассказ из «Стен Хеврона» А. Стасюка так и называется «Повесть одной ночи» и весь состоит из монолога матерого уголовника, рассказывающего свою жизнь «новичку». Сюжет «Смертности» К. Варги, по словам повествователя, был «услышан им в одной из гнусных прокуренных забегаловок <...>» [119; 20].

Наперебой рассказывают свои «истории» и персонажи — во многих романах мы находим их обширные монологи-исповеди. В «Мадам» А. Либеры это рассказы «старших» друзей-наставников. В «Тадеке» Ю. Зелёнки — более или менее длинные истории жизни эмигрантов. Один из них, в частности, вспоминает о том, как способность рассказывать отчасти выручила его в ГБ: «Я же тянул свою повесть, словно Шехерезада, добавлял множество придуманных деталей <...> Никогда ни до, ни после я не проявил подобного Lust zu fabulieren. Сколько же это продолжалось?!» [126; 189].

Не умолкают персонажи Е. Пильха. Отец юного героя «Тысячи спокойных городов» «имел привычку награждать наиболее искусные фразы пана Тромбы рюмочкой кизиловой настойки», сам упомянутый пан Тромба, автор множества «повестей», впадает в «повествовательный транс», первая любовь юного Ежика «говорила беспрерывно», она «рассказывала историю своей жизни, эпизоды из жизни близких и далеких знакомых <...>», отец с паном Тромбой рассказывают друг другу «любовные истории», «грустную, а может, веселую повесть», герои «отчаянно

кидаются в омут повествования» [71; 7, 11, 25, 34, 39, 136, 143]. Герою «Списка блудниц» постоянно «хочется рассказывать» обо всем подряд, он бесконечно «продолжает свою повесть», «не ожидая ответа, принимается за повествование», упоминает «герметичное повествование мужчины, <...> невыразимую бутылочную эпиду, <...> повести о фляжках... Bottle stories... истории о подвалах и чердаках» [68; 36, 5, 80, 47–48] и т.д. Постоянно рассказывает герой «Иных блаженств»: «Она никогда там раньше не была, но по рассказам Когоутека прекрасно знала <...>»; у Когоутека была «невыносимо сентиментальная привычка рассказывать <...>»; он «плел рассказ о <...>»; «рассказывал о <...>»; «рассказывал ей все»; «Женщины охотно слушали рассказы <...>»; «повествовательные навыки» Когоутека; «жаждал рассказать о том, о чем прежде всего хотел рассказать. Он жаждал рассказать о <...> Он рассказывал о <...>» [69; 6, 16, 28, 60–61]. Рассказывает свою историю повествователь «Песен пьющих», но охотно говорят и прочие персонажи романа: «принялся в сто первый раз рассказывать про свою прошлогоднюю рождественскую белую горячку» [72; 95] и пр.

Жаждут рассказывать и персонажи «Небесного зверинца» И. Филипяк: «Хочешь, я тебе расскажу обо всех моих животных <...> Мне кажется, ты уже рассказывала <...>»; «Я рассказываю тебе, что <...>»; «Я рассказываю тебе о <...>» [21; 42, 81, 122].

Постоянно «говорят» персонажи «Польско-русской войны под красно-белыми знаменами» Д. Масловской — текст весь соткан из этих «сначала она мне сказала, что <...> Это она мне сказала, что <...> Я говорю <...> Так я говорю <...> Тогда она <...> мне сказала, что <...> сказала <...>», выслушивания очередной «повести» [66; 5, 127] и т.д. В первую очередь, это монолог — бесконечный словесный поток — главного героя-повествователя. Он неупорядочен, хаотичен и выражает, по словам критика, «состояние ментальности современного поляка, у которого в голове все перепуталось — евреи, русские, Макдональдс, Воячек, сатанизм, экология, правые и левые»<sup>423</sup>.

Постоянно рассказывают герои «Я, как другие» Д. Карпиньского — вплоть до того, что как только герой приезжает после долгого отсутствия в родной город, на Рынке к нему подходит какая-то женщина и предлагает: «Рассказать что-нибудь? — Впервые кто-то предлагал ему подобную услугу»; «Она начала говорить, спрашивать, а затем строить на этих вопросах

повесть»; «вдруг ее рассказ показался ему чрезвычайно важным знаком» [48; 16, 17, 40].

Не молчат и герои «Творок» М. Беньчика: «Я бы так хотел обо всем, обо всем сразу поговорить, о стольких вещах рассказать»; «А я так прямо ни о чем не рассказываю»; «а потом выдала ему повесть о <...>»; «расскажите, пан бухгалтер» [6; 35, 48, 58, 180].

Одна из героинь «Дома дневного, дома ночного» О. Токарчук не любит рассказывать о себе, «словно у нее не было никакой истории», но зато постоянно рассказывает о других: «И, что удивительно, мне вспоминалась скорее не сама история, а именно рассказывающая Марта». Рассказывает и другой персонаж — Такой-то, — забывая, «что уже рассказывал, и начиная все сначала» [107; 11, 13].

Рассказывают истории своей жизни все персонажи повести П. Хюлле «Мерседес-бенц. Из писем Грабалу» — прежде всего сам герой-повествователь, но и, кроме него, все, кого он встречается по сюжету — автоинструкторы и их знакомые.

Сама эта потребность рассказывать свои истории ислушать чужие становится и темой рефлексии повествователя. Она оценивается как самый короткий путь к другому, другим, без которых, оказывается, невозможно жить: «Поэтому мы спешим к людям. У нас что-то для них есть, что-то, чем мы хотим поделиться. Какой-нибудь рассказ. О том, что произошло по дороге» [Струмык, 100; 99]; «Когда слушаешь и когда рассказываешь, это вроде как и не тюрюга вокруг тебя. Достаточно закрыть глаза и, если у кого прилично язык подвешен, это прямо как кино»; «Это было прямо живое кино! Или радио, если хочешь. <...> Как он языком трепал! Целыми ночами. За что ни брался, такие у него истории выходили, что и в книжке не прочтешь. Обо всем. О себе, о жизни, о фильмах, об этом своем вольнодумстве. Все умел рассказать. Как гасили свет, так все топали к нему на койку. Даже фраера поближе подходили, и никто их не гнал, все слушали. А он ничего, только языком молол. Любил он это дело. <...> Мы чуть ли не график сделали, когда студенту трепаться и о чем. <...> Он и в другие камеры ходил. Попки его пускали, чтобы другим потрепал. Сами стояли ночью у дверей и слушали, хотя знали, что никаких сенсаций не будет. Ради удовольствия слушали. <...> Такой, как он, попадаетеся раз в сто лет» [Стасюк, 88, 169–170]. Герой «Тысячи спокойных городов» Е. Пильха понимает, что пока возлюбленная рассказы-

вает, она «властвует» [71; 42] над ним и миром. «Что еще можно сделать для человека, который хочет вам что-то рассказать?» — благодарит герой рассказа О. Токарчук «Остров» (сборник «Игра на разных барабанах») за присланный ему диктофон: «<...> спасибо за диктофон <...> Я бесконечно Вам благодарен за этот жест доверия». «Время без рассказа мертво» [108; 71, 111], — замечает герой рассказа «Бардо. Ясли» из того же сборника О. Токарчук. Одна из героинь «Кукольной клиники» М. Холлендер «соблазняла с помощью своей истории» [40; 36]. Герой «Белого ворона» А. Стасюка говорит о товарище: «он рассказывал что-то еще, но я не слушал. Впрочем, не думаю, что он на это рассчитывал. Заглядевшись в огонь, щуря покрасневшие глаза, он рассказывал эту историю, вероятно затем, чтобы убедить самого себя, что все же находится в каком-то конкретном месте» [89; 13]. Герой повести П. Хюлле «Мерседес-бенц. Из писем Грабалу» говорит о рассказывании как о даре: «вот кому удалось воплотить платоновскую идею уз, связующих педагога и ученика и заключающихся не в простом натаскивании, банальном контроле, заурядном обучении, но в одаривании друг друга чудесными рассказами, в этом словесном причастии, что объединяет людей вне зависимости от пола, политических взглядов и происхождения» [44; 10]. Как дар воспринимается рассказ и в «Терминале» М. Беньчика: «Большое спасибо за слово» [5; 98], — говорит героиня.

**Между биологическим и социальным.** Традиционно закрепленное в культуре переживание любви как высокого созидющего чувства в прозе 1990-х годов достаточно умозрительно разделяется на секс как биологически детерминированную потребность, как инстинкт, и чувство.

Сексуальность как таковая, несмотря на опыты «Молодой Польши» (в лице Пшибышевского) или межвоенной прозы (в лице Эмиля Зегадловича), практически оставалась в польской литературе темой табуированной по инерции традиций и представлений, сложившихся в этике XIX в. и возведенных при социализме чуть ли не в закон, «отменяющий» секс как проявление человеческой биологической сущности. Однако в 1990-е годы молодые писатели охотно стали обращаться и к ней.

М. Гретковская, особенно в «Метафизическом кабаре», которое в первую очередь и создало ей репутацию скандальной писательницы, эпатировала публику вульгарными сравнениями,

порнографией, ироническими высказываниями на темы физиологии: героиня повести — «женщина с двумя клиторами, благодаря которой вы увидите и услышите оргазм стерео!»; «у мужчины один вход в лабиринт — анус. Женщина, наделенная анусом и вагиной, символизирует лабиринт с двумя входами, изображавшийся на плитах средневековых соборов редко»; «Почему же, вместо того чтобы сказать попросту: “вдова х...я Джойса”, претенциозно говорят: “вдова Джеймса Джойса”?»; «Ты не внес в наш союз ничего, кроме спермы!»; «Мало того, что чувак всего с одним рогом, так еще и с обрезанным» [34; 105, 106, 110, 121, 122] и пр.

Эпатаж, с одной стороны, способствовал известности Гретковской, с другой — неоднократно вызывал нарекания критиков («Удивителен этой пристальный интерес Гретковской к малосимпатичным приятным сторонам человеческой физиологии — для нее человек — это прежде всего химический перерабатывающий агрегат»<sup>424</sup>; «Метафизическое кабаре» было названо «величайшей победой писательницы над хорошим вкусом»<sup>425</sup>). По тому же пути пошли Р. Прашинский, З. Рудзская, Я. Собчак.

Однако речь должна идти не об одном только сексуальном эпатаже. Биологическое, инстинкты, сексуальность интересуют молодое поколение как конкретное проявление индивидуального, обособленного, глубоко личного существования, как скрытая мотивировка поведения. Тело воспринимается молодыми прозаиками как «беспокойное пограничье между “я” и “не-я”, и предмет среди других предметов, зачастую независимое от нашей воли, форма существования личности в мире»<sup>426</sup>, а опыт собственного тела — как досоциальный и доязыковой. Неслучайно именно опыт детства — как периода истинного познания тайны бытия — так часто оказывается предметом исследования польской молодой прозы.

Здесь следует еще раз вспомнить о наделении особой ролью в жизни девочки, ее взросления момента появления первой менструации как начала нового жизненного витка, и вообще обращении к детской сексуальности (см. главу «Между детством и зрелостью. Феномен инициации»).

В «Любимом Франце» А. Болецкой сексуальность вообще оказывается одной из важнейших тем — с описаниями страстных любовных сцен, немало удививших читателя, поскольку стоящий за фигурой главного героя Франц Кафка никогда не пользовался репутацией мужчины, «одержимого» подобными

проявлениями своей мужской сути. Однако эта книга, как утверждает писательница, — не о сексе, а о насилии и всей мрачной сфере, с которой для героя неразрывно связана эротика.

Обращаясь к темам, о которых до недавнего времени не принято было говорить публично, молодая проза, в сущности, протестует против закрепляемого культурой представления о некоем универсальном человеке, чуждающемся или стесняющемся физиологического опыта — представления, в той или иной мере бытовавшего в польской литературе до нее. И это так или иначе сближает ее с феминизмом, который стал проникать в Польшу на рубеже 1980–90-х годов, меняя диапазон ее тематики и сами критерии, в том числе, кстати, и через страницы упоминавшегося журнала “бруЛьон”. <...> ранее постоянная символически-общественная идентификация как “женское” или “мужское” становится все более неопределенной. Увлечение транссексуальностью, в последнее время так жадно используемое массовой культурой, является знаком эпохи, в которой глубокий кризис переживает бинарность категории пола (представительница поп-арт, Мадонна, выразила это наиболее парадоксально, заявив, что она лесбиянка, заключенная в мужское тело). И действительно, порой трудно разобраться сразу, кто есть кто или, во всяком случае, кто кем себя чувствует и как жонглирует так называемыми мужскими и женскими чертами, чтобы добиться желаемого. Под женским обликом может скрываться мужская сущность, которая, как потом окажется, вовсе не является сущностью, а всего лишь очередной маской, под которой может обнаружиться что-то еще<sup>427</sup>. Разделение идет не столько на «мужское» и «женское», сколько на интегральное «мужское и женское» — и отсутствие однозначной половой идентификации («Все зависит от того, кто ты и что тебе необходимо» [Филипак, 19; 73]).

В рассказе И. Филипак «Обними меня» (из сборника «Смерть и спираль») изображается мрачная атмосфера нью-йоркского публичного дома для транссексуалов: персонажи кажутся бесполоыми. Повествователь жалуется, что не является ни женщиной, ни мужчиной, и ему поэтому приходится быть и тем, и другим одновременно. Все персонажи страдают от этой сексуальной мистификации — ненавидят роли, приписанные им от природы (биологическую и культурную), и играют в угоду клиентам. Стилизованные тела служат исполнению эротических фантазий клиентов.



Проблемы транссексуальности (в историческом костюме — в эпоху крестовых походов и два века спустя) касается и О. Токкарчук в «Доме дневном, доме ночном». Апокриф о жизни св. Куммернис начинается, согласно законам жанра агиографии, с момента появления ее на свет, однако вместо чудес, сопровождающих рождение, читатель обнаруживает здесь разочарование отца по поводу обретения шестой наследницы. Девочку, затем девушку пытаются сломить, навязать свою волю (в частности, выдать замуж). Похищенная, она чудом избегает насилия — только потому, что ее лицо становится подобным мужскому, превращаясь в лик Христа. Много лет спустя следы этой легенды анализирует монах Пасхалис по заданию настоятельницы бенедиктинского ордена, добивающейся канонизации Куммернис. Причем Пасхалис стремится к тому же, что испытала монахиня — освобождению от собственного тела, потому что «сколько он себя помнил, ему было в себе плохо, словно он ошибся при рождении и выбрал не то тело». Поручение настоятельницы помогает Пасхалису реализовать скрытые мечты. Он читает записки Куммернис и подражает ей, поскольку святой ведь удалось отыскать в себе образ Другого: «Куммернис писала: “Я видела себя инкрустированной шкатулкой. Открываю крышку, а там еще одна шкатулка, коралловая, а в ней еще одна, перламутровая. Вот так нетерпеливо я и раскрывала себя, не зная еще, к чему это ведет, пока в самой маленькой шкатулке, в самой маленькой коробочке, на самом дне, не увидела Твой лик, живой и многоцветный. Тогда я сразу захлопнула все замки, чтобы не выпустить Тебя из себя, и с тех пор обрела согласие с собой, и даже полюбила себя, ибо ношу в себе Тебя”» [107; 74, 75, 115]. Пасхалис не останавливается на мистике, он переодевается в женщину. Монах страдает, борясь с «ошибкой» природы, печатью «инакости», его одиночество не скрашивает даже понимание и эмпатия со стороны настоятельницы. Монах — фигура трагическая, ни положительная, ни отрицательная, он лишь вынужден выбирать между светом и тьмой, духовностью и телесностью, благословением и грехом. Гармония тела и духа здесь невозможна.

Есть и третий персонаж — Агни, призрак-андрогин, мужчина-женщина, злой гений, разрушительный дух для безымянной (что придает ей элемент универсальности) супружеской пары. Агни соблазняет сначала жену, затем мужа: ничего не подозревая, независимо друг от друга, они влюбляются в это двойст-

венное существо, предстающее то юношей с длинными волосами, облаченным в кожаную куртку, то девушкой с решительными, но нежными чертами лица. Агни исчезает неожиданно, так же, как и появилась, оставляя их в мучительном ощущении нереализованности. Подобный двойственный персонаж является и героям «Пансионата Баратария» К. Липки: матери — прекрасный юноша, сыну — юная красавица.

Двойственность полов у Токарчук имеет разные измерения. В случае Куммернис она служит святости, в случае Пасхалиса это стихия, его тело оказывается местом столкновения *sacrum* с *profanum*, в случае Агни андрогинность представляется злым демоном, творящим зло. Однако все эти фигуры объединяет убежденность в «неоднозначности существования, его многомерности, скрытых смыслах, которые порой берут слово <...>»<sup>428</sup>.

Любовь — вечная тема литературы и вечная проблема ее героя — в молодой прозе 1990-х предстает как срез современного сознания и быта, в котором эротические связи человека четко и последовательно отделены от его эмоциональной сферы.

Героиня «Этим летом в Завротье» Х. Ковалевской так описывает позицию своего приятеля: «Прежде всего, он разделяет секс и любовь. Секс для него — потребность столь же обычная и естественная, как еда и физиологические отправления. В сущности, ему все равно, с кем спать, главное, чтобы связь была гигиеничной, здоровой и приносила удовлетворение» [51; 83]. Подобным образом богатые стокгольмские дамы из рассказа М. Гретковской «Latin lover» (сборник «Страстописание») оплачивают сексуальные услуги чувственного мексиканца (мужа приятельницы): на профессиональный секс, как любой профессионализм, считают они, можно и раскошелиться. Женщины не испытывают ревности, четко разграничивая для себя эротическое удовольствие и «серьезные» чувства. Повествователь «Стен Хеврона» А. Стасюка рассказывает, как обеспеченная дама-врач пользовалась им, в то время больничным истопником, словно платным агрегатом для получения сексуального удовольствия: «Я даже не заметил, как эта идиотка оказалась у меня на коленях, а она, небось, не заметила, как оказалась подо мной. На тахте» [88; 45]. В «Девяти» Стасюка описывается молоденькая содержанка пожилого мафиози. Отделение физических связей от чувств — стиль жизни героини рассказа И. Филипак «Першинг» (сборник «Небесный зверинец»). Ее приятель «принес в дар свое тело, гладкое и сияющее, будто

позолоченная статуэтка <...> В нем не было любви, только желание, восхищение, вызванное доступностью другого тела и помноженное на дикий, безудержный нарциссизм» [21; 100]. Случайные связи на фоне бесконечных вечеринок — атмосфера прозы К. Варги. «Парни» (не только в повести «Парни не плачут») знакомятся с девушками обычно на дискотеках, за пивом, на каникулах. Определенные ими для себя правила игры — четкие и жесткие: алкоголь, наркотики, музыка в панк-рок-клубе, секс — и никаких чувств.

Партнеры постоянно бросают, беспощадно обманывают друг друга — это обычное поведение мужчин в прозе А. Стасюка, К. Варги, И. Филипак, Х. Ковалевской и др. В описании эротических связей преобладают жестокие сцены. В «Стенах Хеврона» А. Стасюка, например, описывается изнасилование сыном собственной матери-проститутки.

Фон, на котором осуществляются подобные «деловые» сексуальные отношения, — прежде всего заброшенные дома, лифты, исправительные колонии, больницы, т.е. то, что заведомо наполнено отрицательными эмоциями. Очень охотно также используется машина — здесь явное подражание так называемым фильмам дороги, героям которых путешествие-приключение дает ощущение изоляции и независимости от обыденного поведения в социуме, в частности, «лишних», романтических любовных ритуалов. В отцовском «БМВ» у К. Варги «какая-то девушка во время секса с Шаманом <...> выбила ногой переднее стекло, что явно говорит в пользу Шамановых достоинств <...> а Шаман, даром что возбужден, выскочил из машины — вали отсюда, б..., — и вытаскивает ее за волосы, — чтобы я тебя тут больше не видел, ты что, офигела — машину мне портить» [116; 81]. В автомобиле занимаются любовью герои упомянутого рассказа А. Стасюка и «Пиршеств и голода» З. Рудзкой.

Шокированная критика писала о «программном мизогинизме»<sup>429</sup> (т.е. навязчивом, патологическом отвращении мужчины к женщинам) мужской прозы после 1989 года. Она отмечала, что героини К. Варги и А. Стасюка «появляются в стереотипных ситуациях: готовят, обслуживают, подают, лежат рядом в постели <...> А по мере развития сюжета возникают сцены, все более унижительные для женщин: их насилюют, отвергают, убивают»<sup>430</sup>. И. Ивасюк пишет, что для фабулы произведений Стасюка «женские тела» — «не более чем навоз»<sup>431</sup>. Мужчины изображают из себя мачо. В сборнике рассказов А. Стасюка «Через

реку» сексуальность носит компенсаторный характер — физическая связь переходит в настоящую борьбу, агрессию, жестокость: «Она вцепилась в мою грудь <...>. Сильная такая. Мы довольно долго боролись, пока мне не удалось выломать ей пальцы одной руки, а вторую как-то от себя отодрать. Я уж думал, мне крышка. Держал ее за руки, боялся отпустить. Потом ударил» [90; 57–58]. Когда повествователю удастся уйти из квартиры любовницы, он чувствует себя измученным физически, у него болит все тело и даже надорваны уши. Жестокая сексуальность героев рассказа «Путешествие» из того же сборника непосредственно связана с их жизненной «импотенцией», безучастностью, бессилием, своего рода летаргией: «Я был согласен на все и одновременно ни в чем не желал принимать участия» [91; 54], — признается повествователь, а его приятель страдает депрессией. Как утверждает Э. Фромм, компенсаторное насилие облегчает страдания человека от собственной бездеятельности и общего бессилия. «Человек, который не может создавать, хочет разрушать»<sup>432</sup>. Молодая польская проза практически иллюстрирует это тезис.

Женские образы в этой мужской прозе функциональны и «бумажны», словно фантомы. «Товар», — говорит о «бабах» один из героев повести К. Варги «Парни не плачут». Здесь нет женских портретов, упоминаются только отдельные физические черты, вызвавшие в героях возбуждение (бюст, ноги, прическа, иногда элементы одежды). У Стасюка, за двумя исключениями (Надя в одноименном рассказе из сборника «Через реку» и Сильвия в романе «Девять»), женщины бесцветны, их образы ограничиваются несколькими внешними атрибутами. Это лишь некий размытый фон мужского бытия. Девочек «снимают» и «идут с ними в койку» [Варга, 116; 14, 45], после чего забывают: «Как бы тут половчее перетрахать всех окрестных девиц на выданьи, после чего незаметно смыться» [Варга, 118; 85]. Используются даже «кулинарные» сравнения: «б... — это те, что не желают отдаться, во всяком случае в первую же ночь, зато те, что сразу лезут в мясорубку, словно мясо с булкой на котлетный фарш — самое то» [Варга, 116; 16]; «Я хотел прижаться к ее спине, но почувствовал отвращение. Она лежала, словно остывшее, растерзанное блюдо, словно куриные кости на тарелке» [Стасюк, 91; 109]. Однако это потребительское отношение, как было показано, — черта не только мужской прозы, но и части прозы, принадлежащей перу женщин-писатель-

ниц. А своеобразным противовесом «антиженской» прозе может служить хотя бы сборник М. Гретковской «Страстописание», в котором встречаются следующие «максимы»: «Мужик — это самое простое обслуживающее устройство: всего один рычаг»; «Хотела бы я увидеть косметику с надписью: «Не тестировано на животных. Тестировано на мужчинах» [36; 9, 16].

В целом и герои-мужчины, и женщины покорно и спокойно принимают навязываемые им или избранные ими самими роли. Интимные связи лишены чувств, чисто сексуальное или чисто материальное удовлетворение они проецируют на другие сферы жизни. Относясь «инструментально» к своим партнерам, они не замечают, что становятся их жертвами. Такое поведение, как правило, не вызывает стыда. Персонажи охотно и откровенно рассказывают о каждом пережитом физическом удовольствии. Известный киносценарист, К. Песевич, работавший с К. Кесьлевским, заметил, что «распродажа наготы» нашего времени привела к пороговому сдвигу в ощущении стыда. Парадоксальным образом человек перестал стесняться собственной наготы, более того, он теперь стесняется ее прикрывать («стыд стыда»<sup>433</sup>). Потребитель массовой культуры привык к виду наготы, к тому же соответствующим образом технически препарированной (в рекламе).

Один из неожиданных и частотных поворотов темы любви в прозе 1990-х годов — постоянная готовность ее героев расстаться (проза Хюлле, Беньчика, Ковалевской, Филипак и др.). Более того, разрыв при этом воспринимается как факт, облегчающий жизнь: «<...> она вышла за Партсекретаря, потому что знала, что его смерть сможет принять безболезненно, а может, даже с облегчением» [Филипак, 20; 74]. Героини Филипак приходят к выводу, что единственный позитивный вариант отношений, предполагающий не только сексуальное, но и эмоциональное удовлетворение, — гомосексуальность (рассказ «Музей» из «Небесного зверинца»). Склонность к гомосексуальным связям проявляет и одна из героинь «Кукольной клиники» М. Холендер, а также «Девочки Никто» Т. Трызны.

Поспешный секс в эпизодах любви объединяет стихии Эроса и Танатоса (в истории культуры, как известно, сексуальный акт многократно связывался с приношением жертвы и одновременно обновлением, новым биологическим циклом). У Струмыка в «Секретиках» медсестру «заводит сладкий запах смертельного пота» [99; 112]. Видение смерти возбуждает и юную Марианну

из «Полной амнезии» И. Филипяк. Девочка в сочинении о собственном будущем записывает эротические фантазмагии: «я знакомлюсь в парнем, который говорит, что его отец был комендантом лагеря во время последней большой войны. Это известие возбуждает меня настолько, что я решаю его окрутить. Достигаю оргазма, представляя себе, как стою обнаженная, с бритой головой перед дверью газовой камеры» [20; 181]. Эротические фантазии Марианны питаются сближением со смертью, насилием. И у Стасюка в сборнике «Через реку» «атмосфера смерти» окружает героев «всегда, после каждой любовной ночи»: «Со страхом и отвращением я втягивал воздух. Трупный запах» [91; 109], — признается повествователь. Секс здесь не объединяет, не созидает, но разъединяет и уничтожает, а женщина для повествователя одновременно отвратительна и привлекательна.

В какой-то мере противостоит всем этим тенденциям проза М. Беньчика. В «Терминале» речь идет о самом «настоящем» чувстве, однако здесь оно фактически ограничивается интеллектуально-духовной, психологической связью, а физиология сводится к совместному принятию пищи (подобным образом в повести П. Хюлле «Мерседес-бенц. Из писем Грабалу» возникшие чувства героев выплескиваются лишь в интенсивный обмен историями и общую любовь к творчеству Грабала: «и ни о чем больше не думал, дорогой пан Богумил, кроме вас и панны Цивле: Где-то теперь моя инструкторша, что давала брату читать ваши рассказы и романы, смотрит ли она телевизор, а может, узнала о вашей смерти по радио, наверняка огорчилась и, подобно мне, подумала об этой тьме, в которую вы шагнули <...> да, думаю, мы с панной Цивле поняли бы друг друга без слов»; «и если бы мы с панной Цивле сидели теперь, — подумал я, — здесь, “У ирландца”, или у нее, в дачном сарайчике, если бы служили вдвоем эту траурную мессу, эту панихиду, эти бело-русские “дзяды”, то, вероятно <...> молчаливо и неспешно покурили бы травку, и это стало бы нашей молитвой за вас» [44; 134, 135]). Переживают настоящее, хотя еще и юношеское чувство герои «Творок» Беньчика. И именно любовь, в частности, делает Творки самым нормальным местом в ненормальной действительности войны и оккупации. Любовь, наконец, — «про какую не написано ни в одном стихотворении, ни в одном романе», спасает повествователя «Песен пьющих»: «ты появилась в ту минуту, когда я поставил на своей жизни крест»; «Меня не

пугает будущая неделя, потому что я знаю: через неделю я снова увижу ее, бегущую по перрону; меня не пугает будущая жизнь, потому что я знаю: до конца жизни она будет со мной» [72; 105, 165].

Однако в любом случае — книг о «настоящей» любви взрослых людей, переживших то великое душевное напряжение, которое она вызывает, и его особую значимость, в этой прозе очень мало. Может быть, потому, что в силу каких-то социальных причин снижена способность к такому напряжению и частично утрачен сам язык чувств. Показательно и то, что когда все же рассказывается в новой польской прозе история любви, то будущее расставание любящих, порой даже до какой бы то ни было кульминации, словно бы изначально вписано в сюжет и ощущается читателем с первых же страниц книг П. Хюлле и М. Беньчика. Повествователь к тому же постоянно прикрывает или снижает неизбежный романтический пафос рассказа о любви иронией, гротеском, языковыми играми и пр. И все же «Песни пьющих» заканчиваются надеждой: «Я здесь <...> и ты со мной. Вечером на веранде, откуда открывается бескрайний вид, мы будем пить чай» [72; 165]. Светлая сцена, в которой, словно в каком-то другом измерении, вновь соединяются герой с погибшей возлюбленной, — финал «Творок». А в конце «Терминала» напрямую звучат те самые вечные и незаменяемые слова, которые, как утверждал повествователь, в нашу постмодернистскую эпоху произносить становится все труднее: «Я тебя люблю» [5; 182]. И это обнадеживает.

**Между потребностью в доме и бездомностью.** Как уже говорилось, после 1989 года «польскость» для большинства литературных персонажей перестала быть понятием, полностью определяющим их облик, роль, сознание. Если раньше литературный герой был «или подпольщиком, или жертвой, или Валленродом, или пособником власти, был кем-то определенным, поскольку существовали критерии этой определенности»<sup>434</sup>, то теперь, по определению П. Чаплинского, самоидентификация оказалась «задачей сугубо индивидуальной»<sup>435</sup>. По словам А. Васько, «в 1980-е годы выросло поколение», «оторванное от корней национальной культуры, равнодушное по отношению к польской исторической и литературной классике, протестующее против традиционных ценностей»<sup>436</sup>. Хотя эта оценка чрезмерно радикальна, но доля правды в ней есть. Объясняется эта

позиция молодого поколения, очевидно, в первую очередь, исчерпанностью стереотипов и клише, в которых закрепились в обществе представления об истории, литературной классике, системе ценностей и пр. В условиях жизни Польши после 1989 года, ее реальной репутации в мире возникла потребность эти сомнения назвать словом, представить в виде литературных персонажей и таким образом «виртуально» проверить их жизненность.

Это заставило литературу по-новому обратиться к проблеме Дома (а значит, и бездомности) — Дома как корней и корней как Дома, Дома как точки отсчета в пространстве и времени, системе ценностей, жизненных выборах, судьбе. На самом деле к этому польскую прозу — задолго до 1989 года — готовили и философия экзистенциализма, и направление польской «эмиграции воображения»<sup>437</sup>, и польская ностальгическая проза, которая не только разрабатывала поэтику укоренения в пространстве, но и говорила о таинственной связи между процессом самоидентификации и толерантностью к «иному», а также закрепляла в сознании читателя мысль о неоднородности польского общества.

Взаимопроникновение (а не противоборство) ощущений — свободы и несвободы, укорененности и неукорененности — одна из главных и интереснейших черт художественного сознания новой польской прозы. Ощущение чуждости оказывается свойственным не только эмигранту или переселенцу (т.е. эмигранту внутреннему): «В собственном доме мы были эмигрантами, словно лишены собственной земли» [Филипак, 20; 209]. А эти последние, в свою очередь, далеко не всегда чувствуют себя чужаками в чужом как будто бы пространстве. Переживание чуждости — эмиграционной ли, геополитической, экзистенциальной — может объясняться не только неспособностью укорениться на новом месте, но и тем, что сам герой ощущает себя явившимся «ниоткуда» или же потомков тех, что прибыли туда, где он родился, «издалека». Проза, таким образом, обращается к детству и отрочеству, проведенным или не в том пространстве, где родился герой, или в месте, куда родители героя прибыли перед самым его рождением («рождение словно сразу-после-прибытия-на-место»<sup>438</sup>). Позднейшее осознание себя как человека, не до конца укорененного, оказывается элементом коллизий семейных отношений, в частности, важным фактором отношений между родителями и детьми. Детство проходит



в пространстве, «сдвинутом с места», словно в результате землетрясения. Это скорее даже два места и движение между ними. Детство *во время* переезда. Разорванное между прошлым и настоящим, на фоне временного, в попытке укорениться или неприятия пространства. Соблазняемое духом нового места, открывающегося, в первую очередь, ребенку»<sup>439</sup>.

Родным пространством, неким метафизическим домом, где может укрыться человек, экзистенциальной нишей может стать и собственная память, и память предков (необязательно лично знакомых герою), и отчаяние, и, наконец, прорастивание в своем сознании ощущения свободы «принципиальной» неукорененности. Это новое явление в польской прозе не в последнюю очередь связано с постмодернистским мировосприятием.

Потребность героев польской прозы последних полутора десятилетий освободиться от польского и вообще какого бы то ни было хронотопа может быть вызвана и реакцией на несвободу и насаждение патриотизма в тоталитарном государстве, и издержками современной цивилизации в целом, и опытом жизни в новой Польше с ее усиленной «европеизацией» общего сознания, и одновременно ощущением «переходности» периода (ср. название книги П. Хюлле «Рассказы на время переезда» и реплику персонажа «Парижского таро»: «Все какое-то временное, словно Европа только начинается» [33; 82]).

Кроме того, это герой, получивший опыт реальной, естественной свободы — не знающей уже ни политических, ни экономических, ни даже биологических границ, свободы, заново осмысленной. Это герой, открывший, что он в любой момент своей жизни может быть любым, и воспринимающий нормы и ценности общественной жизни как возможные, но никогда как обязательные или абсолютные. Свобода переживается как тревожный и экстатический опыт, дающий шанс на самостоятельное формирование собственной идентичности, но нередко при этом вступающий в конфликт с системой нравственных ценностей, которые все еще продолжают определять культурные запреты. Это необязательно свобода, обусловленная бегством из несвободной страны в свободную («никогда не вернусь в этот бардак. <...> Весь мир перед нами открыт: Австралия, Азия, Африка!» [Зелёнка, 126; 50]). Необязательно свобода в освобожденной Польше («мы живем в свободной стране» [Хюлле, 44; 109]). Это прежде всего свобода примерять на себя различные обличья («Что за облегчение хоть на мгновение

стать кем-то другим. <...> Заснуть никем и проснуться никем. Бесконечно длинные пересекающиеся тропки, почему бы, собственно, людям не поменяться? Выходишь из дома под именем А., а возвращаться в качестве В., уже в другой дом. <...> В этом нет ничего сложного. Я выуживала этих других людей из себя, словно кроликов из шляпы. Не придумывала их, не притворялась» [Токарчук, 108; 340–341]), формы непринадлежности, нежелание идентифицировать себя с какой-либо общностью. Героя Стасюка приводит в восторг как раз окончательность отъезда: «Он не признавал компромиссов. Когда решил смыться, то уж не в какую-нибудь сраную Германию или там <...> Америку, а прямо в Австралию. Вот это я понимаю. Серьезный шаг. Дальше — только зеленая Новая Зеландия, маори и вечная белизна Антарктиды. Оттуда не возвращаются. Из Америки всегда можно вернуться и порассказать небывлиц про ботинки из змеиной кожи и лимоны, которые в три раза кислее наших. С Австралией такой номер не пройдет» [93; 34]. Один из персонажей Гретковской вызывающе обретает родину, так сказать, в пространстве общекультурном: «Хватит с меня Польши. Мой дом — любой готический собор. Моя родина — готика, барокко» [32; 123]. Это также мечта героини рассказа Филипяк: «Рассказы Клаудии о путешествиях заставляли меня вздрагивать от восторга — так небрежно она очерчивала горизонты. Родившись в итальянской семье в Касабланке, ходила во французскую школу, вышла за испанского инженера, который увез ее в Мексику <...> а оттуда в Чикаго <...> Потом перебрались в Нью-Йорк <...> Многие ли могут, подобно ей, утверждать, что не принадлежат ни к одному народу, ни к одной стране?» [19; 126]

Персонажи пытаются описать свою потребность освободиться от материального отягощающего тело и дух пространства дома: «Я устроила [дом] так, чтобы его не жалко было бросить в любой момент»; «такой как-бы-дом, который всегда под рукой» [Ковалевская, 51; 97–98]; «Мой дом — это всегда пять минут, ровно столько, сколько необходимо, чтобы сложить большой рюкзак» [Гретковская, 32; 85]; «Все места были хороши, потому что я мог покинуть их без жалости» [Стасюк, 97; 11].

В молодой прозе 1990-х годов родной дом часто оказывается источником физического и психического насилия, рождающего желание убежать. Героине «Полной амнезии» И. Филипяк дом кажется капканом, тюрьмой: буквально (над забором

протянута колючая проволока — «Это Партсекретарь [отец], — объяснила Марианна. — Воспоминания о лагере. Он не может с ними расстаться») и в переносном смысле («<...> она решила, что примет дом таким, какой он есть, не протестуя, не раздумывая и не оценивая, а со временем, утратив всякий смысл, он станет для нее прозрачным»). В своих литературных фантазиях героиня пишет: «Я бы хотела спросить, есть ли какая-либо возможность поместить меня в детский дом. Я хочу в приют, потому что здесь уже не могу больше выдержать» [20; 49, 29]. В финале девочка и в самом деле покидает родной дом. У героинь «Небесного зверинца» И. Филипак, потерянных и одиноких, нет места, куда можно вернуться — их не тянет в дом детства, они лишь бегут от травматических воспоминаний, касающихся этого периода. Повествователь «Антологии постнатального творчества. D. G. J. L. O. S. W.» Ц. Кендера вспоминает, что «не мог выдержать дома» [49; 100] и старался подольше задержаться во дворе. Одна из героинь «Тадека» Ю. Зелёнки «сколько себя помнила, чувствовала себя в родном доме плохо, хотя родители без конца находили для нее какие-то занятия, ей всегда было скучно: ей с детства казалось, что она — кто-то другой и ее место не здесь». Место, в котором находится дом, кажется ей тюрьмой: «она терпеть не могла эту долину, окруженную горами, словно тюремной стеной» [126; 186].

В то же время некоторые персонажи одержимы болезненным поиском дома, инстинктивно чувствуя, что его обретение — путь к внутреннему покою и гармонии с внешним видом. Отсюда и построение утопического пространства (см. главу «Между утопией и антиутопией»). Повествовательница рассказа И. Филипак «Вероника: портрет с котом» («Небесный зверинец») с завистью думает о доме своих знакомых, от которого «исходит волна тепла», она скучает по его уюту, а не по людям, там живущим. Героиня рассказа «Корни» (и из того же сборника), которую тянет к семье приятеля, говорит, что «позволила себе затосковать по семье» [21; 143, 127]

**Между страхом как душевным состоянием и бытом как экологической нишей для него.** Вместе с тем, сама такая свобода окрашена большей или меньшей неприязнью к окружающему пространству современности, страхом перед ним и той или иной идеализацией спасительного якобы прошлого (см. главы «Между центром и периферией: пространство польской современнос-

ти», «Между памятью и временем: ностальгическая проза», «Между утопией и антиутопией»).

Одним из путей выхода из-под власти травм и комплексов оказывается потребность выстроить собственную жизнь как литературный сюжет. Как было показано в главе «Между детством и зрелостью. Феномен инициации», юные герои «Мадам» А. Либеры и «Тадека» Ю. Зелёнки предпринимают «новую попытку создания магической действительности» [58; 18]; непрерывно во что-то играют, воспринимая жизнь «через искусство». Парадоксальным образом именно в этом вымышленном мире герою оказывается легче быть самим собой, настоящим. «Первая сцена должна была выглядеть так: с чемоданами я иду по посыпанной щебенкой дорожке, звоню в дверь, мне открывает служанка, одетая в черное. Так обычно начинаются фильмы и рассказы, и так я себе это вообразила в самолете. Собственно, мир я знаю только по фильмам и книжкам» [108; 46], — представляет себе героиня О. Токарчук.

В «Дукле» и «Галицийских повестях» А. Стасюка ощущается неприятие героем действительности, в которой полустерты границы между *sacrum* и *profanum*, набожностью и атеизмом, духовностью и материализмом (см. главу «Между текстом и метатекстом»). Отсутствие этической и эстетической однозначности ведет к распаду, а затем к исчезновению реального мира и замещению его языковыми обозначениями: «Мир стареет и вещи теряют неотчетливость и чистоту форм. Скоро они станут неразличимы, и наступит конец. Останутся одни обозначения»; «Печальный запах человечества» [92; 79]. Жизнь, по мнению повествовательницы «Кукольной клиники» М. Холендер, «течет, будто бы на руинах некой цивилизации, где все дышит поражением, даже временная весть о благополучии» [40; 38]. «Видишь ли, мы живем во времена хаоса» [107; 56], — утверждает персонаж «Дома дневного, дома ночного» О. Токарчук. Повествователи К. Варги называют свою эпоху «временем затемнения», противопоставляя его апокалиптической катастрофе и замечая, что «все кончается», но это случится «еще не раз», т.е. придерживаются концепции цикличности истории. Отсюда в рассказе К. Варги «Нежеланное путешествие» (из сборника «45 идей для романа») образ «тридцатых, к примеру, годов» как еще одного, подобного сегодняшнему, «конца»: «развлекались, как и положено метрополии, на всю катушку. Изображали гедонизм, хотя подспудно их мучило предчувствие, что они пере-

живают закат, не первый и не последний, но все же конец сего мира. Все кончится, так, как кончалось двадцатью годами ранее, как кончится еще не раз. Но эти наверняка были уверены, что именно они — самые последние. Неон истерически сиял, будто предчувствуя скорое затемнение» [118; 62, 65]. Героиня «Этим летом в Завротье» Х. Ковалевской критикует «мусорную цивилизацию»: «Человек, подчиненный вещам, всегда казался мне жалким — рабом утопии под названием ЦИВИЛИЗАЦИЯ. Чтобы ее построить, пришлось здорово потрудиться. Чтобы ее поддерживать, приходится трудиться еще больше, к тому же впустую, ибо давно уже производится лишь гигантская, увеличивающаяся куча мусора. Мне не хочется в этом участвовать. <...> Я не испытываю потребности в больших пространствах, чтобы заполнять их будущим мусором» [51; 115]. В конце концов героиня отдает унаследованный от бабушки загородный дом кузену и, отказываясь от «большого пространства», возвращается к себе в крошечную городскую квартиру.

Склонность общества придавать особое значение круглым или символическим датам вызывает скепсис повествователя «45 идей для романа» К. Варги. Рассказ «Забытые фильмы» начинается с иронического пассажа: «Магические дни приближаются, так ведь записано в книгах, так предрекли телевизионные программы, так проорали харизматические религиозные лидеры и прошептали морщинистые губы гадалок, что дают объявления в газетах, так сообщили в вечерних новостях по радио» [118; 69]. Мотивы «миллениума» используются К. Варгой не только в «45 идеях для романа», но и в повести «Парни не плачут», заканчивающийся фразой «Новый год, последний на этой планете» [116; 143]. Герой М. Цегельского рассуждает о «предмиллениумном напряжении», а пережив долгожданную полночь «со множеством нулей», облегченно констатирует: «Вот видите, самолеты не падают, и конец света не наступает» [11; 11, 95].

За страхом и преувеличенной тайной символики рубежа веков и тысячелетий скрывается и стремление вписать индивидуальный страх и фрустрацию в коллективные, превращающиеся в психоз, подпитываемый кино и СМИ. Атмосфера упадка, конца, ужас грядущей катастрофы (ядерной, экологической, техногенной и пр.), постоянное напряжение в ожидании опасности (физической или экономической) провоцируют катастрофизм как некое общее состояние, по отношению к которому критиче-

ски настроен повествователь Варги. Он также чаще других описывает современность как канун конца света: «Следует в конце концов смириться с тем, что мы неотвратно движемся к краю и <...> выжить не удастся никому. И хотя нас, конечно, нельзя приравнивать к тем, кто поднимается на эшафот или усаживается на электрический стул, мы все же находимся в коллективной смертной камере. Но смотрим еще упрямо, держимся молодцом, не расклеиваемся и даже отказываемся от услуг капеллана. Нас не спасут последние достижения медицины, лучевая терапия, лазероскопия больных клеток, маленькие, удобные пилюли <...> Нам не помогут ни языческие травы, ни химикалии лабораторий будущего, ни гомеопатия, ни акупунктура. <...> Лучше смириться, нежели питать иллюзии <...> ставить свечки, разоряться на благотворительность, клясться себе, Богу и всем вокруг исправиться, измениться, вернуться к истокам, к корням, начать все сначала» [118; 102–103].

Молодой герой рассказа Варги «Everyday is Like Sunday» (сборник «45 идей для романа») размышляет, что необходимо, чтобы сделать культовый фильм. В нем, как уверен будущий сценарист, непременно должна содержаться «картина очередного потерянного поколения на фоне общественно-политических перемен. Страх нового конца века, ядерная угроза, постепенно вырисовывающиеся, если не реальные, то вполне правдоподобные картины приближающейся катастрофы, глобального голода и безработицы. Фрустрация молодых, входящих в жизнь без будущего, в мир, где даже секс не является убежищем» [118; 115]. Молодой человек прекрасно понимает, что именно на подобных футурологических сценариях и можно отлично заработать.

Явление конца света рисует перед героем «Избранного» Н. Герке (из сборника «Прощание с плазмой») гадалка: «Земля умирала от холода. Ибо хотя температура росла, пустыни покрылись инеем, а из цветов уцелели лишь виртуальные. Книги сожжены, Буддам поотрубали носы, на развалинах монастырей воздвигли атомные реакторы. Увидав все это, нордические расы поблекли еще больше и ослепли от ужаса» [29; 73–74].

Многokrатно повторяющиеся в прозе молодых писателей констатации неизбежности грядущей катастрофы, цивилизационного слома и подкрепляются не менее мрачными диагнозами состояния современного общества. Они выполняют в повествовании функцию социального контекста, порой мотивируя

выбор героя или позволяя ему изложить свои взгляды. Такого рода пессимизм в той или иной степени свойственен, как уже было показано, и повествователям-эмигрантам — на материале «чужой» действительности, всегда видимой особенно четко, хотя и более примитивно, — и героям, находящимся «дома».

Героиня-повествовательница «Корней» из «Небесного звонца» И. Филипьяк размышляет о ставших обыденным явлением демонстрациях, лишь усиливающих анархию и парализующих жизнь мегаполисов, демонстрациях как суррогате демократии и способе приглушить в себе чувство ответственности и вины за происходящее: краковские студенты протестуют против дискриминации индейцев, нью-йоркцы озабочены судьбой Руанды и жертвуют в пользу посаженного Сараева. Однако они же равнодушно проходят мимо «лежащих на тротуарах нищих» в собственном городе. Абстрактное сочувствие, в сущности, фальшиво, — считает повествовательница, ибо истинная его мотивация — не столько удовлетворение потребностей страждущих, сколько стремление простейшим способом заглушить чувство вины. Однако, — полагает она, — «быть может, лучше уж думать о Руанде, если живешь в Америке, или переживать за судьбу американских индейцев, если сидишь в Польше? Какое я имею право упрекать их за подобные полумеры?» [21; 154, 155]. Рассуждает об абсурде современности и К. Варга. Повествователь его повести «Парни не плачут», иронизируя над молодой писательницей, рассказывающей с телеэкрана о своих пятидневных голодовках, ехидно спрашивает: «И какова реакция голодающей Африки?» Он высмеивает и тенденцию гиперболизировать любую идею: «Всемирный день психических больных! Вы все прозевали всемирный день психических больных! <...> вас возбуждает всемирный день борьбы с кариесом, всемирный день без сигареты, всемирный день рефлексии над жизнью, день экологии, всемирный день борьбы за то, что модно в данный момент» [116; 57, 51].

Встречается и ирония над эпохой «помоги себе сам» — все теперь знают, как преодолеть душевный кризис: «Он стал невыносимым. Друзья убеждали его, что это всего лишь “кризис среднего возраста”, с которым можно справиться, если завести любовницу, купить новую машину или написать книгу. “Возьми Данте. Не смог добыть красный “порш” — вот и написал “Божественную”!» [Карпиньский, 48; 26]; «Возьми себя в руки<...> Принимай прозак и магний! <...> Виновата депрессия,

а не ты! Повысь уровень серотонина! Не читай “Бесплодную землю” Элиота и “В ожидании Годо”! Забудь об Освальде Шпенглере, крути педали! Поверь Фукуяме, ешь мюсли на завтрак! Все счастливые семьи посещают “Мультикино”! <...> Читай “Гарри Поттера”, избегая Шопенгауэра!» [Хвин, 15; 156].

Упоминаются в ряду угроз для современного человека и болезни, достаточно вычурное определение которых также свидетельствует о страхе перед реальностью: «аристократизм сифилиса, модернизм туберкулеза, постмодернизм СПИДа, вневременной характер астмы» [Варга, 116; 28]. «Тридцать до Альцгеймера и в любой момент — СПИД» [36; 10], — утверждает героиня «Сандры К.» (сборник «Страстописание») М. Гретковской. В этом рассказе описывается и такое явление современной жизни, как анорексия. Все это не столько реалии времени, сколько метафоры, так или иначе выдающие страх перед миром, в котором нет твердых устоев, объяснимой логики причинно-следственных связей, миром с его возрастающей агрессивностью и непредсказуемостью.

Наконец, современная цивилизация осмысливается как «галактика Билла Гейтса» [Варга, 116; 20] (парафраз «галактики Гуттенберга») и «глобальная деревушка» (парафраз «глобального города»). Интересно, что поколение, о котором идет речь, осваивало компьютеры еще в школе или чуть позже, и скепсис молодых прозаиков по отношению к электронному прогрессу умерен — в отличие от старшего и среднего поколения. Для них это реалия повседневного быта, привычка, удобный инструмент (уместно вспомнить в этой связи слова писателя старшего поколения Р. Капуцинского: «Электронная революция — техническая возможность наладить общение, установить связь, вопрос лишь в том, каково будет ее содержание, чем мы заполним эти оплетающие планету каналы и провода»<sup>440</sup>). Так, О. Токарчук в «Доме дневном, доме ночном» мечтает о том, что с помощью компьютера можно было бы собрать воедино пространство снов или облаков и так прочитать их неведомое послание: «Можно будет <...> наложить одно небо на другое с помощью компьютерной программы. <...> И тогда мы все узнаем» [Токарчук, 107; 277]. В «Я, как другие» Д. Карпиньского эпистемологические поиски героя опираются на математические расчеты, компьютерные программы и пр. Мышление архитектора словно бы само становится двоичным: «Он подумал о ней в двоичной системе, потому что ее сильные ноги на шпильках и



короткая юбка обрамляли фрагмент Рынка (0) или перерезали его, когда она поворачивалась боком (1)» [48; 17]. Герой увлечен огромными возможностями, открываемыми его программой, но тут не обходится без мотива таинственных изменений, происходящих в компьютере без участия человека.

О. Токарчук вводит в повествование «Дома дневного, дома ночного» Интернет как естественную ступень развития коммуникации: «В прошлом году я дала объявление [в газету], что собираю сны <...> нашла сайт в Интернете, где люди записывают свои сны, задаром. Каждое утро там появляются новые фрагменты, на разных языках»; «в Интернете я находила странные вещи. Например, разные виды гаданий: аэромантия — гадание по воздуху, алектриомантия — гадание при помощи петуха <...>» [107; 27–28, 152].

Ноутбук — как прежде блокнот, перо, письменный стол — является «экологической нишей» писателя: «Единственной моей собственной вещью был в те дни компьютер, который добродушно светился на столе, словно переносной алтарь» [108; 50].

В повести П. Хюлле «Мерседес-бенц. Из писем Грабалу» рассказывается о предприятии двух персонажей, создавших «на своем сервере <...> уникальную конструкцию, каркас, универсальную схему проповеди, из которой даже самый привередливый священник мог тем или иным способом составить любой вариант шедевра гомилетики» [44; 104].

В то же время в рассказе О. Токарчук «Deus ex» (сборник «Шкаф») компьютер позволяет играть в опасные игры, прячась от действительности. Герой Д. верит в реальность создаваемых им виртуальных городов, он все больше чувствует себя богом экранных метрополий, в своем собственном сознании постепенно занимая место бога и реальной жизни, смешивая виртуальность с действительностью. Героиня И. Филипак, напротив, видит свою реальную жизнь как виртуальность: «словно окно было монитором компьютера, а мы — героями какой-то сложной игры. Порой я жалела, что нас нельзя попросту выключить» [21; 186].

Реже, чем можно было ожидать, упоминаются СМИ. В повести П. Хюлле «Мерседес-бенц. Из писем Грабалу» телевизор в финале «собирает воедино» судьбы персонажей и «адресата» повествования: «я сидел тогда в пабе <...> мы болтали о том, о сем, и вдруг все замолчали, услышав: “Он кормил голубей и,

высунувшись из окна ортопедического отделения, упал во двор с шестого этажа», — это звучало словно максима, и все поняли, что именно теперь и лишь теперь закончилась эпоха»; «когда краем глаза заметил на экране хорошо знакомое лицо»; «в тот день, дорогой пан Богумил, на нашем телевидении, видно, просыпался мешок с новостями, потому что спустя несколько минут <...> на экране телевизора возникли Физик и Штиблет» [44; 129, 132, 133]. Подобным образом — как возможность узнать нечто судьбоносное для собственной судьбы — воспринимается телевидение в «Тадеке» Ю. Зелёнки: «<...> и включил телевизор. <...> Я с трудом встал и уже хотел было выйти, когда раздалось слово “Канада” и сразу вслед за этим “Торонто”. <...> И тогда случилось нечто неожиданное, нечто на грани чуда. <...> Я понял, что должен во что бы то ни стало поехать туда. Понял, что тот повторявшийся сон был, словно свет моряка, каждый раз указывавший мне мой путь, мое предназначение» [126; 198–199].

Это и сопутствующее жизни современного человека бесконечное мелькание кадров, в котором теряется их смысл и значимость: герой Хюлле видит на экране Валенсу и тут же — фрагмент американского вестерна, затем «переключает канал, и на экране появляется русский вертолет. <...> Следующий кадр показал обугленные и скрючившиеся тела <...> Вертолеты МИ-28 снова поднимались над горами в лучах заходящего солнца, варшавский биржевой индекс в тот день был так себе, погоду обещали переменную, с прояснениями, переходящими в кратковременные осадки, а может, наоборот, а русская армия, которая ушла из Польши всего несколько лет назад, переживала моральный кризис и проблемы со снабжением» [Хюлле, 43; 227].

Комментариев на тему реального состояния цивилизации и зависимого от нее человека в прозе 1990-х появляется немало, но социологические наблюдения и размышления прозаиков, как правило, оказываются здесь вспомогательным элементом, подчиненным фабуле, и имеют форму коротких комментариев, отступлений и пр., и почти всегда обнаруживают стереотипное мировосприятие. Характерно, по мнению У. Гленск, что источник их — не собственный опыт, собственное видение, а «распространенные суждения и мнения, являющиеся эхом <...> книг, обращающихся к конфликту между личностью и цивилизацией в наше время»<sup>411</sup>, т.е. опять культурных интерпретаций. Это широко дискутировавшиеся тексты Д. Белла, Ф. Фукуямы,

З. Баумана, А. Тоффлера и пр., которые появились на польском книжном рынке в 1990-е годы и, безусловно, могли, хотя бы опосредованно, формировать мировоззрение молодых писателей<sup>442</sup>. «Нельзя игнорировать эти литературные констатации роста моральной дискриминации и насилия, истощения традиционных ценностей, отсутствия новых авторитетов, потребительской распушенности неограниченного в своих потребностях человека <...> Это одно из мнений в дискуссии над кризисом культуры»<sup>443</sup>.

Между «свободой от» и «свободой для». Свобода — состояние, к которому во все времена стремится любой социум и отдельный человек. В прозе 1990-х она переживается как свобода от перенасыщенности современной жизни самыми разными по масштабу обязательствами. Так парадоксально ощущает свое пребывание в тюрьме — как свободу от ответственности — герой «Стен Хеврона» А. Стасюка, в сущности, бежавший из «обычного» мира в тюремный: «Я принес сюда все, что у меня было, и я есть, все еще есть. Я самодостаточен». Тюрьму он воспринимает как дом: «Когда отмеренное мне время истечет, меня погонят вон. Не знаю, почему. Не вижу никаких причин. Меня заставят покинуть это место, в которое я уже успел врасти. Я ведь узнал каждый угол, каждую царапину на стенах, и даже крысы меня не боятся. <...> Но все это придется оставить» [88; 5, 7]. Оказываясь на свободе, герой начинает мечтать о возвращении за решетку.

Сама сущность свободы оказывается словно вывернутой наизнанку: свободы больше в тюрьме, чем на воле, или, во всяком случае, они не слишком различаются: «Здесь или там. Я не могу тебе это объяснить, как надо, но это как будто никакой разницы нет. Никакой. Люди на свободе думают, что мир разделен пополам. Здесь тюрьма, там свобода. Хрень это все. В тюрьму идешь только раз. Первый. Потом уже нет тюрьмы. И свободы тоже нет. Все одинаково. Понимаешь? Ясное дело, не понимаешь. Как ты можешь понять, если еще ни разу не выходил на свободу. Потом поймешь» [Стасюк, 88; 172]). Дом далеко не всегда представляет собой «крепость», порой больше напоминая как раз тюремное заключение. Отсюда распространенный мотив бегства — в тюрьму, воспоминания, одиночество и пр., ведущего к осознанию экзистенциальной бездомности в мире.

Проза обращается и к парадоксальному, хотя и не новому мотиву свободы бездомности. Бездомен герой «Слез»

Г. Струмыка: «Проходит сорок лет, а мне негде жить, еще сорок лет пройдет, и ничего не изменится. Мне негде жить, понимаешь? Негде. <...> Строят новые дома, а мне жить негде. И так будет всегда»; «Мне не нужен дом, разве ты не видишь?» [100; 33, 102] Бездомным становится преуспевающий герой «Золотого пеликана» С. Хвина. Однако падение героя, который (во всяком случае, в собственных глазах) совершил нравственное преступление и, согласно законам жанра романа-моралите, должен пройти путь искупления, сопровождается неожиданным переживанием почти детского ощущения свободы: «он чувствовал себя, словно мальчик, убежавший из дому». Упорядоченный быт соседей и своя собственная прежняя жизнь кажутся ему кошмаром: «они жили в каждодневном страхе заболеть, оказаться брошенным, потерять работу; это чувства, хоть и низкие, зато эффективно поддерживающие человечество на плаву»; «к тому же ему каждый день приходится затягивать во круг <...> шеи безжалостную петлю галстука, нарушая кровообращение. Культура как источник страданий!» Впервые не поехав в университет и провалявшись целый день в постели, этот университетский профессор понимает, что «мог бы так пролежать всю жизнь. Да, это было умное и прекрасное решение!» Испытанное в отрочестве ощущение бездомности («Однажды <...> он тайком выбрался из дома <...>, сел в трамвай и по пустым улицам поехал на вокзал. Бездомность, какую он пережил, входя в здание вокзала, переполнила его счастьем») переключается с чувством свободы, которое дает герою неожиданно ставшее его уделом существование бездомного бродяги: «Мгновение он даже наслаждался свободой, которую дает стигмат изоляции»; «А город <...> открылся ему, словно материнские объятия, приветствуя блудного сына после долгой тягостной для них обоих разлуки; «Только теперь он осознал, что я и в самом деле начал новую жизнь»; «Такая жизнь, пусть мерзкая и неприятная, все же заключала в себе странную сладость, которой он наслаждался теперь, словно грубым наркотиком. Ему не приходилось бояться, что он потеряет работу. Что должники не переведут деньги на счет. Что упадет курс евро. Что доллар подскочит. Пробиваться. «Бывать». Устраивать. Притворяться. Доказывать. Покупать машину, непременно лучше, чем у соседа. Отпустила железная хватка обязательств»; «Репутация? Ерунда. После всего, что случилось на Земле? Сколько же народу <...> прикручивало к своим дверям латунные

таблички с выгравированными на них именем и фамилией. Миллионы визиток на глянцевой бумаге. Миллионы свадебных фотографий. Миллионы фотографий, сделанных во время отпуска. Миллионы подписей в паспортах. И чем все кончилось? Трубами крематория и ветром». Одним из аргументов в пользу этой реплики героя о тщете нашей суетливой цивилизации оказывается память тысячелетнего города, который все уже видел: бездомные — «живая память города, которому уже не раз доводилось видеть подобных бродяг, когда его в очередной раз уничтожали» [15; 197, 144, 146, 156, 198, 168, 169, 185, 182, 170].

Героя парадоксальным образом привлекает анонимность, которую ему может предоставить мегаполис («я шел на ярко освещенный бульвар, почитывал что-нибудь за чашкой кофе, время от времени поглядывая на проезжающие машины, на прохожих, и тот факт, что я никого не знал и не узнавал, благоприятно влиял на мое самочувствие» [Беньчик, 5; 47]) или же экзотическая страна («Поездка в Азию оставалась символом свободы» [Цегельский, 11; 89]). Это характерно и для бездомного в романе Хвина «Золотой пеликан»: «Он погружался в жестокую анонимность, которой — он в какой-то момент это осознал — всегда ему не хватало»; «Он, собственно, был невидим»; «Впервые в жизни он оказался совсем один, сидел посреди ночи на деревянной скамейке среди незнакомых людей <...>». Эта анонимность даже способна породить иллюзорное «ощущение человеческого братства» (впрочем, объединенного лишь тем, что предназначение их — «таинственный путь в никуда» [15; 182, 187, 198]).

Это и попытка освободить свои сознание от гнета времени: «Время, когда его нам не хватает, мешает видеть окружающее, но теперь, вырванный из его тюрьмы, он мог все увидеть как оно есть»; «Вне времени, освобожденный от страха <...>»; «Существование вне времени — дар, к которому человечество тщетно стремится на протяжении столетий» [Хвин, 15; 173–174, 197–198]; «Да ведь время существует только для того, кто чего-то ждет. А я уж больше ничего не ждал. Подобно умершим, я существовал вне времени. <...> я даже не запомнил день, когда рабочие верфи подписали наконец соглашение с правительством. Для приговоренного к смерти, исключенного из времени историческое измерение совершенно утрачивает значение и вскоре перестает существовать» [Зелёнка, 126; 197]; «На свободе думать некогда. А когда сидишь в тюрьме, то думаешь о свободе и имеешь сразу и тюрьму, и свободу, все вместе» [88; 169].

Это своего рода протест против необходимости находиться в постоянном движении, которое отличает героя новой польской прозы, являясь и внутренней потребностью, и привычкой, и навязанным современной цивилизацией ритмом: «Я в движении. Я есть движение. Стоит мне остановиться, исчезну, растворюсь» [Филипак, 19; 55]; «Вставай-вставай, пятнадцать минут на сборы, быстрее, черт возьми, поехали. Мы выскакиваем из комнаты, бегом спускаемся по лестнице, словно десантники, поднятые по тревоге, быстрее, быстрее» [Варга, 116; 8]; «он хотел уехать <...> сбежать, надеясь, что, сменив место пребывания, решит все проблемы» [Цегельский, 11; 89]. Герои постоянно перемещаются: «Я спускалась вниз, вставала в очередь к телефонному автомату, чтобы тут же ее покинуть и отправиться в буфет, а оттуда снова в очередь, и еще раз в том же порядке. А потом снова к своему столу, в уборную, в аудиторию, к телефону, к столу, в буфет... Потом мне уже казалось, что все так делают, экспериментируют с порядком и хаосом — отсюда это беспокойное движение <...>» [Токарчук, 108; 180]; «надо ехать. На море. Да-да, поехали на море! <...> Может, поедem в Гданьск... <...> «Мы могли бы поехать в Демберки. <...> Мы никуда не поедem, говорит Ипполит, и через десять минут мы уже едем по старой мощеной дороге, проезжаем... съезжаем...»; «Можно бы махнуть в...»; «Так куда мы идем?» Даже объявления — о том же: «Мы здесь, будем там, жди нас, ищи нас на пляже, найдешь нас в кафе, мы приедем сюда через месяц». Все это ради того, чтобы воскликнуть: «Да где же я, черт возьми?» [Варга, 116; 10, 18, 94, 11, 12] Герой «Золотого пеликана» Хвина воспринимает это бесконечное движение жителей мегаполиса как «таинственный путь в никуда» [15; 198]. «Автомобили едут, я иду, собака бежит, и ничего больше», — заканчивается рассказ В. Баволека «*Delectatio morosa*» [4; 103].

Стремление же укорениться (в том числе в пространстве ПНР) в ностальгической прозе связано, как правило, с осознанием *genius loci*, причем подобные процессы происходят обычно в памяти героев о детстве и (или) юности — своих или своих предков — нередко в противовес современности. Это, возможно, и реакция на попытки объявить перелом 1989 года абсолютным и окончательным концом ПНР, а всю послевоенную историю Польши — процессом искоренения общества. Мифологизация пространства детства заключается здесь не в бегстве от

реальности или истории, а в наделении места мифической полнотой значений и опыта. Пространство позволяет герою ощутить себя элементом мира и словно бы заново выстроить свою биографию и свою систему ценностей.

«В самом интересе к локальным, пространственным измерениям бытия нет ничего нового. Напротив, в литературе XX века оно использовалось очень широко. В мире революций, исторических катаклизмов, перемещений огромных человеческих масс, непостоянства границ оно оказалось выражением тоски по чему-то постоянному, что можно противопоставить — в качестве образца или хотя бы памяти об упорядоченном мире — всепоглощающему хаосу»<sup>444</sup>, — пишет польский исследователь З. Зёнтек. Значительная часть молодой польской прозы последних полутора десятилетий действительно отмечена усилением такого интереса. Среди них — очень разные образы «малой родины», (анти)утопический поиск корней человечества.

В этих образах ощущается также и специфическое отношение к истории — неприязнь к крупным идеологизированным временным конструкциям, которые распались, оставив пространственно-временную дезориентацию, что требует теперь сложного выстраивания — как бы заново — миропорядка. По выражению З. Зёнтека, литература после 1989 года бунтует «против идеи документирования времени, документирования истории»<sup>445</sup>. Добавим, что в ней также пересматривается само понятие истории как закреплённости в документах и фактах, исторического времени и системы зависимости от него человека, погруженного этой самой историей в катастрофизм как чуть ли не норму сегодняшнего существования. Неслучайно в польской прозе 1990-х обновляется идея «многопутности» времени, перед этим разрабатывавшаяся в межвоенное двадцатилетие в прозе Б. Шульца, ведь, по словам Стефана Хвина, «линейное время — одно из наименее важных измерений нашей жизни»<sup>446</sup>.

Мир одновременно принимается этой прозой в знакомых и привычных реалиях и пугает отсутствием или ненадежностью предлагаемых предшествующим культурным опытом ориентиров (отсюда бегство в прошлое, в том числе чужое, поддающееся структурированию). Это срез современного «переломного» сознания — его крупный план, иногда слишком крупный, чтобы не вызывать искажений и aberrаций, и не заслонять другие проблемы мира и сознания. Это мир во многом еще незрелого сознания, одностороннего опыта, убегающего от реальности

жизни и ее главных регуляторов — смерти, рождения, любви. Палитра чувств такого сознания не очень разнообразна именно по причине незрелости, перегруженности интеллектуальными стереотипами и культурными играми, отгороженности всем этим от реального мира, в котором имеются проблемы и других возрастов, и просто проблемы живых людей с их ненадуманной бедами и радостями. Это, наконец, мир подсознания, его мотивов, его голосов, его требований — мир, от которого нельзя уже отгородиться как несущественного или поддающегося полному контролю.

<sup>416</sup> P. Czapliński. Wzniosłe tęsknoty. Op. cit. S. 13.

<sup>417</sup> О военной теме в 1990-е годы см.: В. Я. Тихомирова. Польская проза о Второй мировой войне в социокультурном контексте. 1989–2000. М., 2004.

<sup>418</sup> Е. З. Цыбенко. Роман Стефана Хвина «Ханеман» в контексте польской прозы 1990-х гг. // Славянский вестник. Выпуск 2. К 70-летию В. П. Гудкова. М., 2004. С. 595.

<sup>419</sup> Niebezpieczne zajęcie. Rozmowa ze Stefanem Chwinem. Op. cit. S. 144.

<sup>420</sup> Л. Я. Гинзбург. О старом и новом. Л., 1982. С. 395.

<sup>421</sup> M. Zaleski. Formy pamięci. Op. cit. S. 111.

<sup>422</sup> M. Czermińska. Autobiograficzny trójkąt. Op. cit. S. 171–172.

<sup>423</sup> M. Czubaj. Powieść w czasach recesji. // Polityka, 2002, 7 grudnia. S. 62.

<sup>424</sup> J. Inglot. \*\*\*Dziwne rzeczy dzieją się z powieścią. // Odra, 1997, № 1. S. 125.

<sup>425</sup> U. Glensk. Proza wyzwolonej generacji. Op. cit. S. 120.

<sup>426</sup> J. Klejnocki, J. Sosnowski. Chwilowe zawieszenie broni. Op. cit. S. 66.

<sup>427</sup> E. Franuś. Kolekcja wiosenna 1994. Co to dzisiaj znaczy «wystawa feministyczna»? // Nowy Nurt. 1994, № 7. S. 13.

<sup>428</sup> H. Gosk. Fragment i całość. Op. cit. S. 21.

<sup>429</sup> U. Glensk. Proza wyzwolonej generacji. Op. cit. S. 176.

<sup>430</sup> I. Iwaszow. Anachroniczny bastion. // Kresy, 1999, № 4. S. 176–177.

<sup>431</sup> Ibid. S. 177.

<sup>432</sup> Э. Фромм. Душа человека. М., 1992. С. 26.

<sup>433</sup> K. Piesiewicz. O wstydzie i nagości. // Rozmowy na koniec wieku. Prowadzą K. Janowska i P. Mucharski. Kraków, 1997. S. 57.

<sup>434</sup> P. Czapliński. Ślady przełomu. Op. cit. S. 227.



<sup>435</sup> Ibid. S. 230.

<sup>436</sup> A. Waśko. Czytelnicy, pisarze, salon. Znaki zapytania. // Arka, 1991, № 34. Цит. По: P. Czapliński. Ślady przełomu. Op. cit. S. 242.

<sup>437</sup> J. Błoński. Bezlądne rozważania starego krytyka, który zastanawia się, jak napisałby historię prozy polskiej w latach istnienia Polski Ludowej. // Teksty Drugie, 1990. № 1.

<sup>438</sup> M. Czerwińska. Autobiograficzny trójkąt. Op. cit. S. 146.

<sup>439</sup> Ibid. S. 147.

<sup>440</sup> Opisuję stany ducha. Rozmowa z Ryszardem Kapuścińskim. // Salon literacki. Op. cit. S. 199.

<sup>441</sup> U. Glensk. Proza wyzwolonej generacji. Op. cit. S. 30.

<sup>442</sup> D. Bell. Kulturowe sprzeczności kapitalizmu. Warszawa, 1994; Z. Bauman. Etyka ponowoczesna. Warszawa, 1996; F. Fukuyama. Koniec historii. Poznań, 1996; F. Fukuyama. Ostatni człowiek. Poznań, 1997; B. Barber. Dzihad kontra McŚwiat. Warszawa, 1997; A. Toffler. Trzecia fala. Warszawa, 1997.

<sup>443</sup> U. Glensk. Proza wyzwolonej generacji. Op. cit. S. 31.

<sup>444</sup> Z. Ziątek. Sierpień-grudzień-historia. Op. cit. S. 321.

<sup>445</sup> Ibid. S. 322.

<sup>446</sup> St. Chwin, Marek Zaleski. Wymiana listów. Op. cit.

# **ГЛАВА V**

## **Между модернизмом и постмодернизмом**



---

Общим местом стало утверждение, что «постмодернизм» — поистине уникальное понятие — нечто вроде «мешка», вмещающего в себя самые разные тексты, идеи, явления и т.п., — в результате чего термин еще более утрачивает смысловую определенность. Слова «постмодернизм» и «постсовременность» давно уже покинули интеллектуальные салоны, попав на газетные страницы и телеэкраны, проникнув в повседневную речь. «Постмодернистским» вдруг оказалось буквально все, что нас окружает — литература, визуальное и аудиовизуальное искусство, мода, поведение... Одним словом, как призналась М. Гретковская, «если не знаешь, что сказать, можно воскликнуть: “Ну и постмодернизм!”»<sup>417</sup>

В Польше массовое «обживание» этого термина происходило одновременно с падением коммунизма. Политические перемены привычно ассоциировались с эстетическими и художественными новациями, и именно искусство дало имя новой эпохе. Тезис «мы живем во времена постмодернизма», на Западе уже превратившийся в трюизм, Польшей начала 1990-х годов воспринимался как откровение. Многие критики настолько буквально идентифицировали политику и эстетику (смену политического строя со всеми ее последствиями, изменение роли литературы и искусства, перестройку всего литературного быта, вступление на литературную сцену нового поколения писателей и пр.), что попросту приравнивали постмодернизм к «посткоммунизму». Кроме того, свою роль сыграл и такой психологический штрих художественной жизни Польши рубежа 1980–90-х годов, как жажда литературной сенсации (см. подробнее в главе «Между “переломом” и “продолжением”»). Особенно удобной оказалась в этой своеобразной «рекламной кампании» этикетка «первый польский постмодернистский роман», которым успели похвастаться и «Девочка Никто» Т. Трызны, и «Rien ne va plus» А. Барта, и «Последний американский роман» П. Чаканьского-Спорейки, и «Пансион Баратария» К. Липки, и некоторые другие произведения (шутки ради К. Варга и П. Дуниц-Вонсович указали на первом издании своего словаря «Еще один Парнас»: «Это не

первый польский постмодернистский роман», а на третьем издании значилось: «Последний польский постмодернистский роман!»). Термин «постмодернизм» эксплуатировался и в сложных литературоведческих дискуссиях о «беспереломном переломе» рубежа 1980–90-х годов — в качестве названия и методологического обоснования новой эпохи.

Тогда же к постмодернизму задним числом отнесли межвоенные произведения Ст. И. Виткевича, В. Гомбровича, Б. Шульца и даже представителя еще более ранней, модернистской «Молодой Польши» К. Ижиковского, поскольку отдельные черты их поэтики (пародия, интертекстуальность, языковые игры, антимиметизм и пр.) совпадали с некоторыми приемами постмодернизма, хотя даже поверхностный анализ концепции личности в творчестве этих писателей обнаруживает бессмысленность подобного «постмодернизирования» этой прозы. Подобных примеров можно привести немало: отнесение в 1990-е годы того или иного текста (а то и автора) начала и середины XX века к постмодернизму нередко происходило на основании нескольких типологических черт, которым придавался универсальный характер — без учета исторического и национального контекста (в связи с чем В. Болецкий шутливо заметил: «Из того факта, что и птицы, и насекомые, и семена — а порой и мусор тоже — летают по воздуху, еще не следует, что все это называется “самолет”»<sup>448</sup>). Впрочем, сам В. Болецкий проделывает обратную процедуру, «модернизируя» постмодернизм 1990-х годов.

В то же время сама по себе потребность в «постмодернистском» прочтении младопольской или межвоенной прозы — явление совершенно закономерное (подобным образом столетие тому назад работа «Словацкий и новое искусство» И. Матушевского оказалась «модернистским» прочтением романтизма) и необходимое, поскольку помогает обнаружить элементы поэтики или проблематики, опосредованно или непосредственно являющиеся исходной точкой для польского постмодернизма, осознать, что он явился логичным следствием польского же модернизма, а не только результатом «подражания постмодернизму западному»<sup>449</sup>.

Так, Гомбрович доводит польский модернизм до такой точки, после которой возможно или отступление назад, или постмодернизм. «Литературные игры Гомбровича перекидывали мостик между пародией и авангардом начала века и современными нам <...> концепциями искусства как события, хэппе-

нинга, искусства как самого акта созидания, а не его результата, словом, искусства, в котором героем оказывается сам художник на сцене, а не его произведение, вне которого художник остается незримым»<sup>450</sup>. «Гомбрович отменяет <...> модернистскую концепцию личности <...> Субъект высказывания в концепции Гомбровича реализуется не через открытое изображение наслоений накопленного опыта (например, детство или созревание), он становится субъектом в процессе самого акта высказывания»<sup>451</sup>. И именно отрицание Гомбровичем традиционной концепции личности может являться исходной точкой для осмысления антропологии постмодернизма.

Естественно, что в 1990-е годы польское литературоведение и критика возвращаются и к проблемам отечественного модернизма, анализу характерных недоразумений с термином «постмодернизм» в Польше, вызванных, в свою очередь, различным пониманием термина «модернизм» в польском и западноевропейском, а также американском литературоведении.

В польской гуманитарной науке слово «модернизм» нередко употребляется как синоним течения «Молодая Польша» (примерно 1890–1918), но продолжает также функционировать концепция, предложенная в 1959 году К. Выкой, согласно которой, «модернизм» является понятием более узким и относится, главным образом, к литературе последнего десятилетия XIX века и ее основным чертам — индивидуализму, спиритуализму, лиризму, возвращению к метафизике и др. Только в последнее время польское литературоведение начинает включать в рамки этого явления эпоху Кафки, Джойса, Музиля, Манна и пр., как это принято в западноевропейской и американской традиции. Р. Ныч указывает в качестве верхней границы модернизма 1960–1970-е годы. В. Болецкий утверждает, что польский модернизм, активно развивавшийся в межвоенное двадцатилетие, прерванный Второй мировой войной, а затем «буквально втоптаный в землю соцреализмом и сталинской идеологией»<sup>452</sup>, сохранил жизнеспособность и по сей день именно потому, что оказался «неоконченным проектом»: «современная польская культура — по-прежнему культура модернистская, на полях которой, конечно, существуют анклавы постмодернизма»<sup>453</sup>; «польский модернизм, понимаемый как течение, захватившее весь XX век <...>»<sup>454</sup>. Однако наиболее правдоподобной представляется концепция К. Униловского, парадоксальным образом и опровергающая, и одновременно не противоречащая идеям Ныча

и Бolečкого. Потенциал модернизма и в самом деле постепенно исчерпывается: «Благодаря блестящим достижениям Гомбровича, Парницкого, Бучковского, Ружеви́ча, Карповича, Бялошевского и некоторых других, модернистская литература достигла своих границ, осознав вписанные в ее программу противоречия»<sup>455</sup>. Однако в семидесятые-восемидесятые годы модернизм не уступил место постмодернизму, а «отступил под напором очередной волны антимодернистской реакции. В результате атаки на соцпарна́сизм, <...> концепцию «художественной революции» были в значительной степени загублены достижения шестидесятых годов. Модернизм 1980-х <...> оказался скован системой общественно-политических обязательств. <...> Модернистский элемент не вызывал интереса, в отличие от выражения общественно-политического сопротивления»<sup>456</sup>.

Различия между приемами зрелого модернизма и постмодернизма нередко минимальны, однако служат они разным целям. Поэтому исходить, очевидно, следует из разницы эстетической и идейной.

Во всяком случае, нельзя не согласиться, что дискуссии «о польском модернизме (в новом понимании) — быть может, самый главный сегодня историко-литературный спор»<sup>457</sup> для польского литературоведения.

Молодой польский критик Я. Клейноцкий обратил внимание на то, что сам термин «постмодернизм» стал употребляться по отношению к явлениям польской литературы значительно позже, чем появились его «практические результаты». Первоначально термин использовался лишь применительно к творчеству зарубежных, прежде всего американских писателей — Дж. Барта, Д. Бартельми, Р. Кувера и пр.

Настоящие терминологические баталии вокруг постмодернизма начались в Польше в начале 1990-х годов — на страницах «Литературы на свете», театроведческого «Диалога», журнала Института литературных исследований «Тексты Друге» и даже католической прессы. Но ключевую роль в распространении постмодернистских идей и постмодернистской интерпретации картины современной польской литературы сыграло силезское издание «ФА-арт». Здесь печатались не только работы западных теоретиков постмодернизма, но и серьезные рецензии и критические эссе польских авторов — К. Униловского (одним из первых попытавшегося спроецировать постмодернистские теории на польский материал), Ц. К. Кендера (слывущего авто-

ром очередного «первого в Польше сознательно постмодернистского» романа), Т. Славека и др. В том же Силезском университете, с которым так или иначе связаны все эти фигуры, были организованы и первые постмодернистские конференции. Так что именно провинциальные Катовицы стали, по выражению одного из молодых литературоведов, «столицей отечественного постмодернизма».

Однако оказавшись в гуще не только эстетических, но и откровенно идеологических дискуссий 1990-х годов, слово «постмодернизм» быстро превратилось в «синоним чего-то весьма подозрительного»<sup>458</sup>.

Итак, термин в языке польской литературной критики закрепился, однако существование его и называемого им явления оказалось весьма непростым. Но, как шутливо заметил исследователь, «польский постмодернизм подобен Джеймсу Бонду. Не один критик пытался его умертвить в зародыше (игнорируя, трактуя как явление сугубо маргинальное и т.д.), однако он имеет неприятную привычку выходить целым и невредимым из самых безвыходных положений»<sup>459</sup>.

По ироническому замечанию К. Униловского, постмодернизм оказался для литературного быта Польши «чем-то вроде урока, заданного нерадивому школьнику эксцентричным учителем. Придется воспользоваться шпаргалкой — ими торгуют во всех киосках. А еще обязательно поплачемся... проблема, мол, столь чужда нашему мировоззрению...»<sup>460</sup>.

Очень быстро в польской критике возникла новая «мода»: «не доверять» постмодернизму, упрекать его в «иностранном» происхождении, нарушении устоявшейся литературной периодизации, несерьезности, неоднозначном отношении к массовой культуре, подрыве «исконно польских» или «исконно европейских» понятий и ценностей, неспособности и нежелании отражать новую польскую реальность, препятствовании идентификации читателя с героем.

Характерно, что польские споры вокруг постмодернизма легко переносятся в сферу идеологии: постмодернизм в искусстве объявляется опасной и деструктивной позицией, основанной на нигилизме, вседозволенности, релятивизме, превознесении концепции мира-хаоса<sup>461</sup>. Польские критики постмодернизма усматривают в нем посягательство на основы европейской и национальной идентичности. По мнению многих консервативных и католических публицистов, постмодернизм — дитя



либерализма, а его философия подрывает этические ценности. Все это, впрочем, удивительно напоминает высказывания столетней давности относительно пагубного влияния декадентского искусства и философии.

Постмодернизм обвиняют в том, что он, пользуясь сложной исторической ситуацией и противоречивостью наследия ПНР, «выворачивает наизнанку» парадигму, являвшуюся основой польской культурной традиции. В связи с этим возникло даже ироническое понятие — «соцпостмодернизм».

Распространилось также мнение, что постмодернизм — очередной пример бесплодного экспериментаторства. В Польше подобный упрек звучал особенно серьезно, учитывая неудачный опыт прозы «художественной революции» 1980-х годов и специфику развития польской литературы в целом. Правда, для некоторых дебютантов постмодернизм и в самом деле оказался удобным «алиби», но именно эту карикатурную версию многие стали считать «нормой». М. Орский, например, в книге «И рухнули стены. Книга о новой литературе»<sup>462</sup> доводит дихотомию этика/эстетика до абсурда, однозначно идентифицируя «эстетизм» с бессмысленными языковыми забавами и бесцельным обыгрыванием художественных приемов, при отказе от рассмотрения «важных» проблем. Кстати, Орский является и автором одного из самых неожиданных определений постмодернизма — это, с точки зрения исследователя, проза, написанная плохо и неинтересно.

Другими словами, в глазах многих польских критиков постмодернизм — нечто сродни художественному и интеллектуальному мошенничеству или бессмысленному комедианству. В таком случае удивительны бурные эмоции, которые он продолжает вызывать. По словам Униловского, это не случайно, ведь «дискурсу так называемых польских неоконсерваторов, как воздух, необходим враг»<sup>463</sup>, а на подобную роль вполне годится и постмодернист — отсюда его упорная демонизация. Естественно, практически никто из польских авторов «добровольно» не признает собственную принадлежность к постмодернизму: «Я и вправду не знаю, почему меня причисляют к постмодернистским пачкунам. Почему на меня навесили ярлык “непонятно”»<sup>464</sup>.

Польская критика широко и зачастую безответственно пользовалась определениями вроде «постмодернистские игрища», «постмодернистские игры и развлечения», «постмодернист-

ская игра в кубики» и т. п. Даже в более серьезных исследованиях можно обнаружить заявления такого рода: «Раньше метатекстуальность означала раскрытие принципов повествования, обнажение его конструкции, демонстрацию материала, другими словами, этот прием имел познавательные функции. В постмодернизме же это просто прием поэтики»<sup>465</sup>. Другими словами, используемый постмодернизмом тип авторефлексии априори, бездоказательно объявляется явлением непременно поверхностным.

В большей части польской литературной критики постмодернизм предстает набором стереотипов и лозунгов: «литература исчерпанности», «смерть личности», «конец большого повествования», «конец истории», «формальные шарады», «бесцельные пародии», «бессмысленный пастиш», «литературная помойка», «постмодернистская болтовня». Никто, разумеется, не посягает на художественные достоинства прозы Джона Барта или Итало Кальвино, однако если речь заходит о польском авторе, чье творчество обнаруживает сходство с подобными литературными моделями, принято считать, что он способен предложить исключительно второсортную подделку (упоминавшийся уже М. Орский даже ввел термин «постпостмодернизм»).

Хотя и предпринимались отдельные попытки проанализировать эти упрощения (а порой и откровенную фальсификацию), объяснить идеологическую и психологическую подоплеку реакций польской критики на постмодернизм<sup>466</sup>, но реальной и серьезной дискуссии не получилось. Полонистика практически не предложила серьезного исследования проблемы в контексте польской литературы (работ таких и в самом деле очень немногих<sup>467</sup>) — по-прежнему популярны демонстративные жесты негодования, беспокойства или, во всяком случае, отстраненной иронии. Мало и самостоятельных описаний постмодернистской эстетики применительно к непольской культуре — в основном, издаются антологии переводов, статьи с обзорами, в которых авторы реферируют и комментируют концепции Ж. -Ф. Лиотара, Р. Рорти, З. Баумана, Дж. Ваттимо и др.<sup>468</sup>

\* \* \*

По словам К. Униловского, история польского постмодернизма насчитывает около двух десятилетий, однако явлению этому свойственна «прерывность»: «постоянное повторение

“инициальных жестов”, авторы которых по разным причинам чаще всего исчезают из поля зрения после одной-двух книг»<sup>469</sup>. В самом деле, близки постмодернизму были уже некоторые дебюты 1980-х годов, и этот факт имеет свою предысторию.

Как уже говорилось выше, по мере развития литературы «второго круга обращения» художественная планка постепенно понижалась, а в 1982–83 годах наступил переломный момент. В «первом круге обращения» были возможны «лишь прозаические тексты, снабженные своего рода фильтром, ослабляющим эффект “доносов действительности” <...> После 1981 года притягательность “второго круга обращения” оказалась столь велика, что, в сущности, стратегия “фильтра” была забыта. Реальность теперь можно было представить непосредственно, бесстыдно и бесстрашно, что сближало прозу с псевдодокументом и репортерской оптикой»<sup>470</sup>. Вскоре уже нельзя было не заметить, что такая вседозволенность вкупе с политическими обязательствами литературы оборачивается сильным ограничением модернистской концепции литературы и пагубно влияет на художественный уровень произведений.

Поэтому во второй половине 1980-х начался процесс, который можно назвать повторным обретением или формированием модернистского сознания, чему в немалой степени способствовали переводы. В ситуации кризиса «своей» интересной прозы — и в официальном, и во «втором» круге обращения — обратились к переводам. Как уже было сказано, в семидесятые-восемидесятые было переведено очень многое из латиноамериканской и североамериканской (в «первом круге»), а также чешской и российской (во «втором круге» обращения) литературы.

Парадоксальным образом, однако, в прозе «художественной революции» эстетика словно бы превращалась в этику. Так, П. Ковальский писал о стратегии «патрона “художественной революции”» Х. Березы: «Писательская техника, художественность, эстетические категории меняют у поборника “художественной революции” свои функции. Они, в сущности, превращаются в этические проблемы, нравственные критерии, которые следует применять по отношению к отдельным текстам. <...> Поэтому вновь появляются категории и социально значимые: правдивость, честность, отвага»<sup>471</sup>.

Впрочем, эксперименты молодых прозаиков в 1980-е годы не были приняты, что связано и с дипломатическими просчетами самого Х. Березы (свою роль сыграли и безапелляционность

суждений, и нежелание аргументировать свою точку зрения, и справедливо раздражавшая манера сравнивать никому не известных польских дебютантов с крупнейшими именами мировой литературы XX века, и несдержанность вплоть до оскорблений), однако решающим оказалось давление задач, которые ставились тогда перед литературой и которым проза «художественной революции» просто не отвечала.

Проза же 1990-х годов, создававшаяся в условиях «конца романтической парадигмы», столкнулась с принципиально иной ситуацией, однако, как показывает польская критика постмодернизма, даже сегодня это явление идентифицируется с покушением на польские и европейские традиции и девальвацией литературы. Хотя, судя по статистике, поляки охотно читают Барта и Эко, а литературоведы и интеллектуалы цитируют Деррида и Лиотара, распространилось убеждение, что постмодернизм — это «не для Польши».

\* \* \*

П. Чаплинский так описывает «вторжение» постмодернизма в польскую литературу: «В период 1989–93 годов в польской литературе формировалось течение постмодернизма. Оно принимало различные формы: историософской иронии (“Короткая история одной шутки” Ст. Хвина, 1991), гротескного изображения деградации общественных идеологий относительно цельности бытия (“*My zdies’ emigranty*” М. Гретковской, 1991), принципиального отделения биографии ребенка от системы историко-политической инициации (“Вайзер Давидек”, 1987, “Рассказы на время переезда”, 1991, П. Хюлле), метафизики небытия и пустоты (“Страсти по святому Иоанну” К. Мышковского, 1991), построения внеполитической антиутопии (“Стены Хеврона” А. Стасюка, 1992)»<sup>472</sup>.

Как было показано в главе «Между событием и словом: сюжетное и несюжетное повествование», очень широкое распространение получила модель прозы, восходящая к немецкому варианту постмодернизма и основанная на остранении, пастише, разнообразном обыгрывании традиционных жанров, в том числе, характерных для массовой литературы — детектива, триллера, любовного, приключенческого романа и пр. Последние, с одной стороны, привлекают внимание читателя своей узнаваемостью, с другой — заставляют его через переживание неожи-

данности их применения в новой прозе по-новому взглянуть на мир и литературу (проза Ст. Хвина, П. Хюлле, М. Беньчика, А. Барта, А. Стасюка, М. Тулли, А. Либеры и др.). Этой цели служат и литературные попытки повернуть историю вспять («Городок с человеческим лицом» М. Сеправского, «Поезд для путешественников» А. Барта, «Тысяча спокойных городов» Е. Пильха).

Пастиш — как демонстративное жанровое подражание — пробуждает ожидание «чего-то еще», заполнения зазора, образующегося между повествованием и осознанием повторения схемы. Ощущение недостаточности фабулы заставляет писателя включать в текст своего рода «жанровые дополнения» в форме метаэлементов, рефлексий, отступлений, описаний (проблема постмодернистской «маски автора» тесно связана с обострившейся необходимостью укрепить коммуникацию с читателем). Постмодернистские пародии и пастиши прежних повествовательных схем не связаны с одной лишь критикой этих приемов, критикой во имя некоего «более адекватного» изображения действительности (в отличие от, например, модернизма). Более того, возвращение к прежним формам означает и отрицание модернистской идеи новаторства.

Молодая польская проза после 1989 года словно утверждает, что главный, если не единственный мостик между человеком и человеком или человеком и миром — тексты, повествование. Каждый последующий рассказ содержит самые разнообразные элементы всех предшествующих, однако повествуя *по-другому*, мы повествуем *о другом*, а следовательно, попытку воссоздать и создать действительность стоит повторять вновь и вновь. Одним из способов выразить эту мысль оказывается изобилие метаэлементов (см. главу «Между текстом и метатекстом»). Однако лишь к прозе М. Беньчика, пожалуй, применимо остроумное выражение К. Униловского: «постмодернизм с человеческим лицом»<sup>473</sup>, связанного с потребностью в живых чувствах и вечных ценностях (в данном случае — стремлением к диалогу) как опорах бытия и языка. Словно полностью сшитый из литературных аллюзий, «Терминал» оказывается одновременно увлекательной и простой, очень искренней книгой о любви, переживание которой само по себе есть выход из хаоса, поскольку требует зрелости и видения другого. Материал романа Беньчика «Творки» — война, Холокост — также обременен всевозможными литературными и психологическими схемами. Как и в «Терминале», стержнем повествования здесь оказывается речь

повествователя, хотя и осознающего, что тема эта невыразима, однако все же пытающегося найти адекватный ей язык. Повествователь ведет диалог не только с читателем, но и словно с самой литературой — с помощью каламбуров, цитат, рифм, пародийных стихов, аллюзий. Трудно представить себе более головоломную идею романа о Холокосте (одна из возможных ассоциаций — фильм Р. Бениньи «Жизнь прекрасна», который называют комедией о Катастрофе).

Если литература модернизма «высказывалась против «текстов», против «литературного», «искусственного», защищая «индивидуальное», «аутентичное», «неповторимое», «внетекстовое», «внелитературное», даже тогда, когда произведение помещает «внетекстовое» в поле невыразимого»<sup>474</sup>, то постмодернизм вообще ставит под сомнение и иллюзию литературы, отображающей действительность, и модернистскую идею ее автономии. Оппозиция между «литературным» и «нелитературным», «вымышленным» и «реальным» подвергается деконструкции, признаки «литературного» и «нелитературного» обнаруживаются и в самой литературе, и вне ее. Отсюда мысль, что граница между литературой и внеязыковой реальностью не является естественной, она каждый раз устанавливается заново.

Парадоксальная ситуация сложилась в польской прозе с так называемым «новым регионализмом». С одной стороны, критика сочла его «идеальным противоядием» от постмодернистской «неукорененности»: заняв отчасти место «польскости», «малая родина» как способ самоидентификации дала мощную опору в процессе поиска своего «я» (см. главу «Между памятью и временем: ностальгическая проза»). С другой, идеи, лежащие в основе этого направления, имеют немало общего и с видением постмодернизма: концепция «нового регионализма» противопоставляет «единственной», «официальной» истории для «всех» — множество индивидуальных повествований истории «каждого». Произведения направления «малой родины» могут рассматриваться как характерные для постмодернизма историографические метароманы, наполненные, однако, реальной жизнью с ее запахами, красками, фактами, живыми людьми, глубокими и невыдуманнами переживаниями. При этом тщательная прорисовка предметного мира (см. главу «Между предметом и знаком: предметный мир и психология героя») может быть интерпретирована и как изображение знаков, отсылающих к разрушенному историей тексту несуществующей куль-

туры. Аллюзийность этой прозы акцентирует идею мира-текста и одновременно — подчеркивает фантазмагорическую природу памяти, как и любого мифотворчества. Таким образом, по сути своей «новый регионализм» оказывается, возможно, одной из самых психологически действенных постмодернистских моделей польской прозы 1990-х годов.

Другой реакцией на отказ от «польскости» как главного жизненного и литературного критерия, а также своеобразным «противовесом» для течения прозы «малой родины» оказывается разработка молодой польской прозой фигуры героя, принципиально неукорененного в идеологическом и психологическом пространстве. Он возник, по мнению критика П. Чаплиньского, в результате обретения свободы — свободы, не знающей политических, экономических и даже биологических преград. Постоянное перемещение, в состоянии которого пребывает герой новой польской прозы, дающее своеобразное ощущение «подвешенности» в мире, может происходить, как было показано, и в географическом пространстве, и между реальностью рассказываемой истории и «истории внутри истории», и между повседневностью и сном, между повседневностью и мифом, и даже между полами.

Проза М. Гретковской, Н. Герке, И. Филипяк, З. Рудзкой и др. осваивает переживание освобождения от эмоциональной и нравственной привязанности к месту рождения, традициям, религии, обычаям. Характерен для молодой польской прозы после 1989 года и психологический портрет молодого человека, сознательно выбравшего для себя состояние «ниоткуда», предпочитающего свою чуждость окружающему миру внутренней связи с чем бы то ни было и неизбежной в этом случае зависимости от собственного происхождения и любого места жительства. Следующим шагом для него оказывается освобождение от необходимости самоидентификации, воспринимаемой им как социальная форма насилия, навязанный долг, неадекватный имидж. Это герой, освоивший опыт чуждости, открывший, что можно быть кем угодно, трактующий нормы и ценности общественной жизни как возможные, но не обязательные. Другими словами, неукорененного героя этой прозы отличает не столько биография, сколько личностная модель — это стажер, своего рода вечный студент. Такая позиция помогает избегать выбора, страданий, доставляемых ощущением чуждости или преданности определенному пространству и культуре. Другими словами,

мы видим здесь далекую от циничной или нигилистской игры, но почти образцовую картину «постмодернистского состояния» человека, обреченного на подобную роль современным миром. (Впрочем, эта картина и это обусловленное — непосредственно и опосредованно — строим сегодняшней жизни сознание и его язык могут быть прочитаны, интерпретированы и пережиты как жестко реалистическое представление окружающей среды.

Здесь представляется уместным вернуться к лишь на первый взгляд противоположной концепции Ст. Хвина: «Мариан Кисель писал в связи с “Ханеманом”, что “быть дома” означает в романе Хвина также “помнить о том, чего (кого) здесь нет”. В доме, месте нашего пребывания, обязательно должна оставаться своего рода незаполненная ниша <...> чьего-то отсутствия. На страже ее стоит память, благодаря которой нас посещает призрак отсутствующего. И присутствие его в определенном смысле оспаривает наше право собственности, обращая нас самих в гостей <...> И дом будет не местом существования, но местом пребывания, местом посещения. Мы никогда не есть (в данном или любом другом месте), мы всегда приходим (откуда-то). А “корни” (чем бы они ни были: традицией, генеалогией, культурой) лишь позволяют нам на время об этом забыть»<sup>475</sup>.

Интерес к окружающему миру в прозе 1990-х зачастую трансформируется в повышенный и преимущественный интерес к внутренней жизни, принципиальную углубленность сознания в самое себя. Мир такого героя — внешне порой лишенный большинства обычных примет прикрепленности к реальной жизни — модифицируется или в личный миф, закрепляющий идею индивидуальности и отъединенности, или в развернутую метафору чуждости мира окружающего. Бытие представляется то некой свалкой, из которой можно разве что извлекать отдельные знакомые предметы, складывая их в причудливые, но недолговечные узоры, словно в детской игре «в секретки» («Секретики» Г. Струмыка). В «Белом вороне» А. Стасюка это серая, бессмысленная череда дней. В прозе Зб. Крушиньского — мучительное и насильственное многоязычие ситуаций того или иного исторического периода или пространства («Исторические очерки», «Schwedenkräuter») или же абсурд искусственно навязываемого человеку порядка («На суше и на море»). В рассказах Н. Герке, в «Русской принцессе» И. Филипак (сборник «Небесный зверинец») создается поистине карнавальная атмосфера бесконечного колебания между серьезным и шутливым, реальным и иллюзор-



ным, сознательным и случайным, заставляющая читателя постоянно сомневаться в происходящем и — на первый взгляд — оставляющая уверенность лишь в самом факте повествования, а на самом деле — в иллюзорности веры в единую для всех реальность. На подобной концепции основана и конструкция «Пиршества и голода» З. Рудзкой с переплетением повествований, историй-«матрешек», диалогов, монологов, речи от первого, второго и третьего лица. Но внутренний мир героев молодой прозы таков потому, что таков мир внешний, это его производная, реакция на него, форма защиты.

Главный принцип организации постмодернистского повествования — феномен нонселекции (т.е. «различные способы преднамеренного повествовательного хаоса, фрагментированного дискурса о восприятии мира как разорванного, отчужденного, лишённого смысла, закономерности и упорядоченности»<sup>476</sup>) — характерен для значительной части польской прозы 1990-х. Действие «Антологии постнатального творчества. D. G. J. L. O. S. W.» Ц. К. Кендера оборачивается калейдоскопическим хаосом важных и неважных событий, время — изощренной композицией, в которой находится место для опыта войны, военного положения, шестидесятых годов, т.е. элементов памяти и сознания современных поляков, которые и являются своего рода коллективным героем этого, написанного в духе Гомбровича романа. В «Пособии по человечеству» М. Гретковской «всякая ерунда вроде открывающих книгу рисунков соседствует с историософской рефлексией <...> Значимое рука об руку с банальным, фиглярство — с трагедией, *sacrum* — с *profanum* <...> Это зашифрованная молитва, в которой раздавленный постмодернистским хаосом человек умоляет Господа даровать ему гармонию, смысл, образ целого»<sup>477</sup>. В. Баволек предлагает метафору жизни как хаотической смеси (символом которой является название рассказа «Тутти-фрутти» из сборника «*Delectatio morosa*») или мышления-пылесоса (рассказ «*Pseudologia fantastica*»), всасывающего все подряд. Реалистические наблюдения и жанровые сценки незаметно оборачиваются абсурдом («В письме было ясно сказано, что если в течение трех дней я не верну носовой платок, который взял взаймы однажды в баре <...>, то он будет вынужден наказать меня. Быть может, даже приговорить к смертной казни»; «Он ведь раньше никого не убивал. А тут вдруг такая история» [4; 75, 143]), правдоподобие — непредсказуемостью, юмореска — метафорой

судьбы, а сатира — тонкой интригой. Вся же эта тщательно организованная фрагментарность рождает эмоцию отчуждения. Несовместимые друг с другом действия и черты характеров героев А. Видеманна, калейдоскопически сменяющиеся эпизоды и темы разговоров дают ощущение невозможности осмыслить мир как нечто сколь-нибудь цельное, убеждают в утопичности какой бы то ни было однозначности, каких бы то ни было обобщений. Поскольку, следовательно, главная точка зрения не может быть найдена (всезнающий повествователь, вопреки ожиданиям, не имеет здесь никаких приоритетов, являясь лишь элементом традиции), возможно лишь постоянное повторение иронических попыток описания действительности (или ее ощущения). «Предотвратить окружающий хаос должно соединение событий в цепочки, принудительное сцепление, комбинирование смыслов последующих событий, хотя, как пишет автор, «порой даже невооруженным глазом видно, что какие-то звенья, насильно притянутые друг к другу и связанные проволокой или просто ниткой, неизбежно разорвутся при очередном рывке нашего поглупевшего существования»<sup>478</sup>, — пишет М. Янион. Названный критикой «почти идеальной картиной хаоса», «Пудель» (сборник «Где собака зарыта») лишен каких бы то ни было аллюзий с внешним миром и напоминает беспорядочную запись отрывочных фрагментов, подсказанных памятью. Однако элементы впечатлений и событий складываются в рассказах в неожиданные, но вполне реальные узоры, словно подтверждая мысль писателя о том, что даже если мир вокруг нас хаотичен, неупорядочен и случаен, то каждое человеческое суждение о нем всегда вносит некоторую определенность.

\* \* \*

Что же нового дает постмодернизм польской прозе (и наоборот), если его расхождения с так называемым «польским литературным каноном» многим казались и кажутся исключительными какой бы то ни было компромисс? И в самом деле, если постмодернизм направлен на переживание настоящего, то в Польше именно прошлое практически всегда являлось предметом культа, а надежды связывались с будущим. Постмодернизм нивелирует сами категории историзма и трагизма, культивировавшиеся польской литературой. Прошлое для постмодернизма фрагментарно, а непрерывность и последовательность отсутствуют,

тогда как польская литература сознательно все это лелеяла (вместе с утерянными или уничтоженными звеньями). Постмодернизм отказывается от иерархии ценностей, отдавая предпочтение коллажу стереотипов, тогда как в польской литературе до него даже стереотипы, по остроумному замечанию В. Болецкого, являлись или стремились быть ценностями. Идеи повторения и вторичности, тесная связь с массовой культурой также скорее были чужды традициям польской литературы. Этот список противоречий далеко не полон.

Однако сегодня можно с определенной долей уверенности утверждать, что в исторической ситуации выхода польской литературы за рамки «романтической парадигмы», о которой говорилось выше, постмодернизм оказался эффективным инструментом обретения свободы языка — будь то постмодернистское повествование, за которым стоит потребность сбить читателя с толку, заставить его самостоятельно и по-новому взглянуть на окружающую действительность, или опробование отдельных его приемов прозой, в целом достаточно «традиционной», или даже неизбежная «игра в постмодернизм» отдельных прозаиков — поверхностная, но также по-своему питающая литературное и психологическое сознание, отрабатывающая и демократизирующая те или иные художественные приемы, подготавливающая читателя к восприятию такого языка и т.д. Вероятно, этим объясняется и вызывавший в течение всего последнего десятилетия многочисленные сетования польской критики феномен внешнего равнодушия художественной прозы первого ряда к новым реалиям жизни (отмечалось, что вскоре после обретения страной независимости в 1918 году появились «Генерал Барч», 1922–23, Ю. Кадена-Бандровского; «Роман Тересы Геннерт», 1923, З. Налковской; «Канун весны», 1925, Ст. Жеромского; «Поколение Марека Свида», 1925, А. Струга; вскоре после окончания войны — «Стены Иерихона», 1946, «Небо и земля» 1949–1950, Т. Брезы; «Боденское озеро», 1946, «Елисейские поля», 1949, Ст. Дыгата, «Медальоны», 1946, «Узлы жизни», 1950, З. Налковской; «Пепел и алмаз», 1948, Е. Анджеевского. В то же время польская проза 1990-х годов в этом смысле действительно обманула все ожидания — попыток обратиться к новому материалу оказалось сравнительно немного, особенно в первые годы после падения коммунизма). Можно предположить, что реакция литературы на свободу началась, условно говоря, с языкового, а не фактического уровня. (А фак-

тический уровень — и традиционные формы его художественного описания — почти целиком отошли в массовую культуру. Если рассмотреть, к примеру, предметную сферу романов Й. Хмелевской, то он окажется путеводителем по реалиям именно внешнего мира современности).

Постмодернизм дал польской прозе прежде всего — и в этом его «предназначение» — противоположный привычному образ человеческого состояния, не укладывающийся в категории идентичности. Речь идет не просто о переживании множественности, это скорее перемещение в динамичной сети разнообразных отношений. «Я» не просто определяется позициями, которые занимает относительно того или иного партнера — эти позиции никогда не суммируются, не образуют целое. По сути, это даже не релятивизм, поскольку принципиально отсутствует объект релятивизации. Оптика заменяется набором позиций, точка зрения, с которой мы наблюдаем множество, сама является лишь одной из многих.

Главным — не столько уже эстетическим, сколько психологическим — приемом здесь оказывается игра с ожиданиями читателя. Метафорой ее может послужить образное определение прозы А. Видеманна, предложенное М. Янион: «Начинает в каком-нибудь поезде или автобусе, иногда на велосипеде, а заканчивает после того, как приедет куда-нибудь, причем не обязательно, что на том же самом транспорте, на котором начал путь»<sup>479</sup>. Или, если процитировать повествователя «Романа и других рассказов» Я. Собчака, «здесь нет ничего определенно-го» [85; 11].

При этом польская постмодернистская проза (как и проза с чертами постмодернизма) заново открывает смысл рассказывания историй, в том числе чужих — именно в это, а порой и только в это верит повествователь А. Стасюка, П. Хюлле, Ст. Хвина, М. Беньчика. Ведь отучаясь их рассказывать, литература в той или иной мере отучается видеть другого человека, а значит — сочувствовать и сопереживать. Навязывая читателю сумму приемов и кодов авторефлексии, такая проза в гораздо меньшей степени дает ему язык видения другого. Результатом подобного гипериндивидуализма оказывается сужение чувственного опыта и как парадокс — депсихологизация при неизбежном и чрезмерном углублении в себя или умозрительных играх с элементами сознания и внутренней жизни (своего рода «литературный аутизм»<sup>480</sup>, по выражению О. Дарка).

Проверенный и вечный прием рассказывания истории с вымышленным героем предполагает определенную структурированность изображаемого мира, и уже одно это свидетельствует о возвращении стремления нормального сознания к иерархии и гармонии. Здесь же скрыт шанс понять и отдельную жизнь, историю и передать читателю свою личную правду. Другими словами, фабула (не в последнюю очередь постмодернистская) органически связана с целями и задачами литературы вообще, которые польская критика с таким упорством защищает «от постмодернизма».

В целом здесь представляется возможной аналогия с некоторыми техниками современной психотерапии, в первую очередь с приемом, который называется «разрыв шаблона»<sup>481</sup>: психолог сперва вроде бы подыгрывает стереотипному поведению пациента, чтобы затем очень неожиданно прервать шаблон, поставив таким образом человека «в тупик». Поскольку у пациента (а в нашем случае — читателя) отсутствует отработанная, «автоматизированная» программа перехода из середины стандартной, воспринимаемой как единое целое ситуации (художественного приема) к чему-то кардинально другому, непривычному, он оказывается дезориентирован. В постмодернистском повествовании этот процесс повторяется многократно, обманывая каждое следующее «ожидание» читателя.

Можно обнаружить и другие параллели прозы постмодернистских приемов с методами современной психотерапии — это техника перегрузки (сознательное нагружение человека большим числом «кусков информации», чем он способен держать в поле своего внимания), своего рода «вбивание» психотерапевтом (в нашем случае — повествователем) «клина» в процесс переживания, перекрывание реальностей (например, погружение одной истории в другую до тех пор, пока не исчерпывается способность читателя следить, к чему относится тот или иной элемент).

Точно так же, как все эти приемы, естественно, не являются в психотерапии самоцелью, постмодернистское повествование, вопреки распространенному стереотипу, вовсе необязательно обречено быть «игрой ради игры». Как психотерапевт «дезориентирует» пациента ради дальнейшей с ним работы, стремясь, так или иначе, сделать его сознание более пластичным, творческим, способным найти новое, нестандартное решение своей проблемы, так и проза, использующая наработки постмодер-

низма, в своих лучших образцах, как было показано на примере Ст. Хвина, М. Беньчика, А. Видеманна, П. Хюлле и др., в конечном счете направлена на то же — побороть «замыленность» чувств, стимулировать художественное восприятие. Возрождение на этом фоне фабулы можно сравнить с так называемой терапевтической «метафорой», своего рода притчей, которая опосредованно предлагает человеку (находящемуся в трансовом состоянии после «разрыва шаблона») новую методологию построения личности.

Постмодернизм оказывается следствием и одновременно инструментом постепенного осмысления (очевидно, не в последнюю очередь в результате жестокости и абсурдности XX столетия, которые человеческое сознание отказывалось воспринять) того факта, что «карта не есть территория», т.е. что жизнь сложнее и глубже любых привычных схем и норм, служивших объяснением и одновременно рамками человеческого бытия. Постмодернизм провокативно постулирует отсутствие каких бы то ни было иерархий, априори отказывается от какой бы то ни было однозначности, пытаясь сломать привычные стереотипы мышления и восприятия и стремясь к своего рода «расширению сознания». Погружение в, на первый взгляд, хаотичное пространство собственного «я», отказ на уровне повествователя лепить из него единственную готовую форму оставляют возможность для нового осмысления себя и окружающей реальности: по словам М. Гретковской, «постмодернизм» означает не «неизвестно, что такое», а лишь «неизвестно, что из этого выйдет»... Но ведь и формула «поживем — увидим» означает то же самое — осторожность и ответственность прогнозирования.

<sup>447</sup> Wywiad z M. Gretkowską. // Dekada Literacka. 1995, № 1.

<sup>448</sup> W. Bolecki. Polowanie na postmodernistów (w Polsce). Op. cit. S. 13.

<sup>449</sup> Ibid. S. 14.

<sup>450</sup> Ibid. S. 280.

<sup>451</sup> Ibid. S. 278–279.

<sup>452</sup> Ibid. S. 13.

<sup>453</sup> Ibid. S. 10.

<sup>454</sup> Ibid. S. 277.

<sup>455</sup> K. Unilowski. Koloniści i koczownicy. Op. cit. S. 201–202.

<sup>456</sup> Ibid. S. 202.

<sup>457</sup> Ibid. S. 198.

<sup>458</sup> J. Klejnocki, J. Sosnowski. Chwilowe zawieszenie broni. Op. cit. S. 106–107.

<sup>459</sup> K. Uniłowski. Koloniści i koczownicy. Op. cit. S. 206.

<sup>460</sup> K. Uniłowski. Skądinąd. Op. cit. S. 31.

<sup>461</sup> CM., например: R. Kordes. Kto się boi porządkowania chaosu. // Czas Kultury. 1995, № 2.

<sup>462</sup> M. Orski. A mury runęły. Książka o nowej literaturze. Wrocław. 1995.

<sup>463</sup> K. Uniłowski. Skądinąd. Op. cit. S. 34.

<sup>464</sup> Oswajanie obcości. Rozmowa ze Zbigniewem Kruszyńskim. Op. cit. S. 180.

<sup>465</sup> B. Kaniewska. Metatekstowy sposób bycia. // Teksty Drugie. 1996, № 5. S. 32.

<sup>466</sup> M. Wilczyński. Antypostmodernizm polski. // Czas Kultury. 1994, № 3–4; K. Uniłowski. Dlaczego polscy krytycy nie lubią terminu «postmodernizm»? // Postmodernizm w literaturze i kulturze krajów Europy Środkowo-Wschodniej. Katowice, 1995; M. Wilczyński. Egzorczyści i demaskatorzy. Nieokonserwatyzm polski wobec kultury ponowoczesnej. // Czas Kultury. 1996, N1; C. Wodziński. W trybach zmory. O polskich krytykach postmodernizmu uwag kilka. // Odra, 1997, N10.

<sup>467</sup> L. Neuger. Czy postmodernizm jest możliwy w Europie Środkowej? // Gąbka, 1990, № 5; Teksty Drugie, 1993, № 1; Postmodernizm w literaturze i kulturze krajów Europy Środkowo-Wschodniej. Op. cit.; M. Orski. A mury runęły. Op. cit.; B. Kaniewska. Metatekstowy sposób bycia. Op. cit.; W. Bolecki. Polowanie na postmodernistów (w Polsce). Op. cit.; K. Uniłowski. Proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu. Od Gombrowicza po utwory najnowsze. Katowice, 1999.

<sup>468</sup> Например: B. Baran. Postmodernizm. Kraków, 1992; Przemiany współczesnej świadomości artystycznej: wokół postmodernizmu. Lublin, 1992; T. Szkolut. O perspektywach estetyki w dobie kultury postmodernistycznej. // Przegląd Humanistyczny, r. 37, № 2; Oblicza postmoderny. Warszawa, 1992; Postmodernizm w perspektywie filozoficzno-kulturoznawczej. Warszawa, 1991; Postmodernizm — kultura wyczerpania? Warszawa, 1988; R. Nycz. Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze. Warszawa, 1993; E. Kasperski. Teoria i literatura w sytuacji ponowoczesności // Literatura i różnorodność. Kresy i pogranicza. Warszawa, 1996; A. Lam. Awangarda w perspektywie postmodernizmu. // Przegląd Humanistyczny. 1996, № 2; L. Budrecki. Kryzys neoawangardy i literatura wyczerpania. // Twórczość, 1992, № 12; Teksty Drugie, 1993, № 1.

<sup>469</sup> K. Uniłowski. Skądinąd. Op. cit. S. 40.

- <sup>470</sup> D. Nowacki. Bez zmian. Szkic o współczesnej polskiej prozie. // FA-art, 1992, № 4. S. 65.
- <sup>471</sup> P. Kowalski. Henryk Bereza: program rewolucji artystycznej. // Regiony, 1983, № 2. S. 91.
- <sup>472</sup> P. Czapliński. Tadeusz Konwicki. Poznań, 1994. S. 191–192.
- <sup>473</sup> K. Uniłowski. Skądinąd. Op. cit. S. 44.
- <sup>474</sup> K. Uniłowski. Koloniści i koczownicy. Op. cit. S. 199.
- <sup>475</sup> K. Uniłowski. Skądinąd. Op. cit. S. 56.
- <sup>476</sup> Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия. Эволюция научного мифа. М., 1998. С. 164.
- <sup>477</sup> J. Inglot. Recenzja z «Podręcznika do ludzi» M. Gretkowskiej. // Odra, 1997, № 1.
- <sup>478</sup> М. Янион. Случаи из жизни случайной субъективности. Предисловие. // А. Ведеманн. Где собака зарыта. М., 2003. С. 6.
- <sup>479</sup> Там же. С. 5.
- <sup>480</sup> О. Дарк. Аутизм как новейшая задача литературы (Опыт построения словаря). // НЛЮ, 1999, № 39. С. 143.
- <sup>481</sup> Д. Гриндер, Р. Бэндлер. Формирование транса. М., 1994.



## Вместо заключения

---

Десять-пятнадцать лет — а примерно столько выступает в польской литературе поколение, которое до сих пор называют «молодой», или «новой» прозой новой Польши — срок для истории незначительный, хотя в жизни отдельного писателя он способен вместить судьбу.

Но примерно столько сохраняется и та общность — мироощущения, восприятия, осознания жизненных и литературных задач, — которая позволяет говорить о творчестве разных авторов, ее составляющих, как о своеобразном общем текстовом пространстве, имеющем свою сложно организованную, но все же в чем-то цельную структуру. Дальше, как показывает мировой опыт истории литературы, одни имена исчезают с литературного горизонта, другие авторы идут дальше, но уже своими, отдельными путями.

Общим опытом молодых сил польской литературы, о которых шла речь в этой книге, стал слом, время кардинальных перемен, на которое пришлось их возрастная и литературная, или для части писателей только литературная, молодость. Это поколение оказалось изначально поставлено в условия, когда на глазах поменялось все — государственный строй, иерархия общества и образ жизни каждого отдельного человека, приоритеты, устои самого бытия, самый способ видения и переживания, вырабатываемый человеком с помощью языка — как системы понятий о реальности. Молодым писателям пришлось осваивать новую точку обзора жизненного пространства, в которое они попали. Происходили эти сломы болезненно, часто неадекватно, с неизбежной мифологизацией и абберрациями, на фоне чудовищных мировых катаклизмов, которые совершались где-то совсем рядом, ломая устои самой цивилизации и привычный, привытый культурой язык самоощущения. И именно здесь накапливался этим поколением свой опыт проб и ошибок — общих и личных. Так или иначе, но генерация, вошедшая в литературу на этом сломе, оказалась первой, которая открывала новую страницу ее истории, начавшейся после крушения социализма.

Приходящий в литературу писатель — или поколение писателей — приносит и закрепляет, на короткий ли миг или долгую жизнь, свой способ видения. Ведь внутренняя необходимость, которая во все времена заставляет одних писать, а других читать, продиктована вечной потребностью человека в обладании языком переживания, адекватном задачам жизни. Приемы, которыми пользуется литература для создания подобного языка, несмотря на многообразие форм художественности и импульсов, их порождающих, по сути, одни и те же — ведь и механизм творчества и сами его стимулы остаются неизменными. Меняется лишь угол зрения, под которым каждое новое поколение видит меняющуюся жизнь и историю, в оптику которого попадает одно и остается незамеченным или неосвоенным другое, меняется соотношение приемов, а значит, и смыслы, ими порождаемые.

В данной книге была сделана попытка выделить основные парадигмы поэтики смыслового пространства молодой польской прозы 1990-х–начала 2000-х годов. Каждая из них определяет какую-либо существенную сторону художественного сознания этой литературы и избранную им точку обзора. Она, эта точка, неизменно оказывается на границе, в положении *между*. И без учета этого принципиального для нее положения трудно понять смысл самого присутствия молодого поколения в литературе.

Опыт молодой прозы 1990-х годов так или иначе уже вошел в историю польской литературы. Он отразил реальные изменения в современном сознании, в том числе художественном, дав переживанию этих изменений свой язык.

Что же дальше? Делать литературные прогнозы — занятие во многом бессмысленное и неблагодарное. Как говорил Ю. Тынянов, литературе закажут открыть Индию (и станут ждать именно ее), а она — ненароком откроет Америку... Гораздо важнее не игнорировать того, что реально в литературе было и есть, чтобы не проглядеть эту «Америку» и быть готовым к ее «открытию», потому что рано или поздно литература ее всегда открывает, отталиваясь как раз от того, что было и есть. Следовательно, и того, что было сделано в эти абсурдные, непонятные, пошлые, трагические, темные, все сломавшие, но что-то и построившие пятнадцать лет — в том числе и усилиями поколения писателей, которое условно названо молодой, или новой польской прозой 1990-х.

Куда же пойдет польская проза в ближайшем будущем, когда в нее вольется следующее поколение молодых, скажет сама литература.

## Список анализируемых произведений

---

1. *Baczak Jacek*. Zapiski z nocnych dyżurów (1994). Kraków, 1997.
2. *Bart Andrzej*. Rien ne va plus (1991). Łódź, 1991.
3. *Bart Andrzej*. Pociąg do podróży (1999). Montricher, 1999.
4. *Bawolek Waldemar*. Delectatio morosa (1996). Warszawa, 1996.
5. *Bieńczyk Marek*. Terminal (1994). Warszawa, 1994.
6. *Bieńczyk Marek*. Tworki (1999). Warszawa, 1999.
7. *Bolecka Anna*. Leć do nieba (1989). Warszawa, 1989.
8. *Bolecka Anna*. Biały kamień (1994). Warszawa, 1998.
9. *Bolecka Anna*. Kochany Franz. Powieść (1999). Warszawa, 1999.
10. *Bulanda Jakub* (под псевдонимом Jakub Szaper). Narogi i patrochy (1994). Sosnowiec, 1994.
11. *Cegielski Max*. Masala (2002). Warszawa, 2002.
12. *Chwin Stefan*. Krótka historia pewnego żartu. (Sceny z Europy Śródkowowschodniej). (1991). Kraków, 1991.
13. *Chwin Stefan*. Hancman (1995). Хвин Стефан. Ханеман. М., 2003.
14. *Chwin Stefan*. Esther (1999). Хвин Стефан. Гувернантка. М., 2004.
15. *Chwin Stefan*. Złoty pelikan (2002). Gdańsk, 2002.
16. *Czakański Piotr* (под именем Piotr Czakański-Sporek). Ostatnia amerykańska powieść (1993). Kraków, 1993.
17. *Czakański Piotr*. Aj. Mikropowieść w 69168 znakach (1996). Bielsko-Biała, 1996.
18. *Dunin-Wąsowicz Paweł*. Rewelaja (1994). Lublin-Warszawa, 1994.
19. *Izabela*. Śmierć i spirala (1992). Wrocław, 1992.
20. *Filipiak Izabela*. Absolutna amnezja (1995). Warszawa, 1995.
21. *Filipiak Izabela*. Niebieska menażeria (1997). Warszawa, 1997.
22. *Filipiak Izabela*. Alma (2003). Kraków, 2003.
23. *Gibas Jarosław*. Gniazda aniołów (1995). Gdańsk, 1995.
24. *Gibas Jarosław*. Salve theatrum (1997). Kraków, 1997.
25. *Głębski Jacek*. Kuracja (1998). Kraków, 1998.
26. *Głębski Jacek*. Kryminalista (2000). Gdańsk, 2000.
27. *Goerke Natasza*. Fractale (1994). Warszawa, 1994.
28. *Goerke Natasza*. Księga pasztetów (1997). Poznań, 1997.
29. *Goerke Natasza*. Pożegnanie plazmy (1999). Czarne, 1999.
30. *Goerke Natasza*. 47 na odlew (2002). Warszawa, 2002.
31. *Gren Roman*. Krajobraz z dzieckiem (1996). Warszawa, 1996.
32. *Gretkowska Manuela*. My zdies' emigranty (1991). Warszawa, 1995.
33. *Gretkowska Manuela*. Tarot paryski (1993). Kraków, 1993.

34. *Gretkowska Manuela*. Kabaret metafizyczny (1994). Гретковская Мануэла. Метафизическое кабаре. СПб–М., 2003.
35. *Gretkowska Manuela*. Podręcznik do ludzi. Tom I i ostatni: Czaszka (1996). Warszawa, 1996.
36. *Gretkowska Manuela*. Namiętnik (1998). Гретковская Мануэла. Метафизическое кабаре. СПб–М., 2003.
37. *Gretkowska Manuela*. Światowidz (1998). Warszawa, 1998.
38. *Gretkowska Manuela*. Polka (2001). Warszawa, 2001.
39. *Gretkowska Manuela*. Europejka (2004). Warszawa, 2004.
40. *Holender Malgorzata*. Klinika lalck (1997). Warszawa, 1997.
41. *Huelle Pawel*. Weiser Dawidek (1987). Хюлле Павел. Вайзер Давидек. СПб, 2003.
42. *Huelle Pawel*. Opowiadania na czas przeprowadzki (1991). Gdańsk, 1999.
43. *Huelle Pawel*. Pierwsza miłość i inne opowiadania (1996). London, 1996.
44. *Huelle Pawel*. Mercedes-benz. Z listów do Hrabala (2002). Kraków, 2002.
45. *Huelle Pawel*. Castorp (2004). Gdańsk, 2004.
46. *Jurewicz Aleksander*. Lida (1990). Gdańsk, 1994.
47. *Jurewicz Aleksander*. Pan Bóg nie słyszy głuchych (1995). Gdańsk, 1995.
48. *Karpiński Daniel*. I jak Inni (1998). Kraków, 1998.
49. *Kęder Cezary Konrad*. Antologia twórczości postnatalnej. D. G. J. L. O. S. W. Powieść pokoleniowa (1996). Bytom, 1996.
50. *Kowalewska Hanna*. Kapelusz z zielonymi jaszczurkami (1995). Warszawa, 1995.
51. *Kowalewska Hanna*. Tym latem w Zawrociu (1998). Warszawa, 1998.
52. *Kruszyński Zbigniew*. Schwedenkräuter (1995). Kraków, 1995.
53. *Kruszyński Zbigniew*. Szkice historyczne. Powieść (1996). Kraków, 1996.
54. *Kruszyński Zbigniew*. Na ładach i morzach. Opisy i opowiadania (1999). Warszawa, 1999.
55. *Kuczok Wojciech*. Opowieści słychane (1999). Kraków, 2000.
56. *Kuczok Wojciech*. Szkieleciarki (2000). Kraków, 2000.
57. *Kuczok Wojciech*. Gnój. Autobiografia (2003). Warszawa, 2003.
58. *Libera Antoni*. Madame (1998). Kraków, 1998.
59. *Limon Jerzy* (anonimno). Kaszubska madonna (1991). Gdańsk, 1991.
60. *Limon Jerzy* (anonimno). Wieloryb. Wypisy źródłowe (1998). Gdańsk, 1998.
61. *Limon Jerzy*. Koncert Wielkiej Niedźwiedzicy. Kantata na jedną ulicę, siedem gwiazd i dwa głosy (1999). Warszawa, 1999.
62. *Lipka Krzysztof*. Pensjonat Barataria (1993). Warszawa, 2003.
63. *Liskowacki Artur Daniel*. Ulice Szczecina (1995). Szczecin, 1995.
64. *Liskowacki Artur Daniel*. Cukiernica pani Kirsh (1998). Szczecin, 1998.
65. *Liskowacki Artur Daniel*. Eine kleine. Quasi una allemanda (2000). Szczecin, 2000.
66. *Maslowska Dorota*. Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną (2003). Warszawa, 2003.
67. *Pilch Jerzy*. Wyznania twórcy pokątnej literatury erotycznej (1988). London, 1999.

68. *Pilch Jerzy*. Spis cudzołożnic. Proza podróżna (1993). Gdańsk, 1996.
69. *Pilch Jerzy*. Inne rozkosze (1995). Poznań, 1995.
70. *Pilch Jerzy*. Monolog z lisiej jamy (1996). Пильх Ежи. Монолог из норы. // Иностранная литература, 1999, №1.
71. *Pilch Jerzy*. Tysiąc spokojnych miast (1997). London, 1997.
72. *Pilch Jerzy*. Pod mocnym aniołem (2000). Пильх Ежи. Песни пьющих. М., 2004.
73. *Praszyński Roman* (под псевдонимом Red Vonnegut). Na klęczkach (1992). Wrocław, 1992.
74. *Praszyński Roman*. Miasto sennych kobiet (1996). Wrocław, 1996.
75. *Praszyński Roman*. Jajojad. Przerażająca historia potwora z kosmosu (1998). Warszawa, 1998.
76. *Rudzka Zyta*. Białe klisze (1993). Izabelin, 1997.
77. *Rudzka Zyta*. Uczty i głody (1995). Warszawa, 1995.
78. *Rudzka Zyta*. Pałac Cezarów (1997). Izabelin, 1997.
79. *Siemion Piotr*. Niskie Łąki (2000). Warszawa, 2000.
80. *Siemion Piotr*. Finimondo. Komedia romantyczna (2004). Warszawa, 2004.
81. *Siemowicz Mariusz*. Prababka (1999). Olsztyn, 1999.
82. *Siemowicz Mariusz*. Czwarte niebo (2003). Warszawa, 2003.
83. *Sieprawski Marek*. Mokra zmiana (1995). Warszawa, 1995.
84. *Sieprawski Marek*. Twist (1996). Warszawa, 1996.
85. *Sieprawski Marek*. Miasteczko z ludzką twarzą (2002). Warszawa, 2002.
86. *Sobczak Jan*. Powieść i inne opowiadania (1995). Warszawa, 1995.
87. *Sobczak Jan*. Dryf (1999). Warszawa-Czarne, 1999.
88. *Stasiuk Andrzej*. Mury Hebronu (1992). Warszawa, 1992.
89. *Stasiuk Andrzej*. Biały kruk (1994). Warszawa, 1996.
90. *Stasiuk Andrzej*. Opowieści galicyjskie (1995). Kraków, 1995.
91. *Stasiuk Andrzej*. Przez rzekę (1996). Czarne, 1996.
92. *Stasiuk Andrzej*. Dukla (1997). Czarne, 1997.
93. *Stasiuk Andrzej*. Jak zostałem pisarzem (próba autobiografii intelektualnej) (1998). Czarne, 1998.
94. *Stasiuk Andrzej*. Dziewięć (1999). Czarne, 1999.
95. *Stasiuk Andrzej*. Dziennik okrętowy (2000). J. Andruchowycz. Stasiuk Andrzej. Moja Europa. Dwa eseje o Europie zwanej Środkową. Wołowiec, 2000.
96. *Stasiuk Andrzej*. Zima (2000). Czarne, 2000.
97. *Stasiuk Andrzej*. Jadąc do Babadag (2004). Czarne, 2004.
98. *Strumyk Grzegorz*. Zagłada fasoli (1992). Warszawa, 1992.
99. *Strumyk Grzegorz*. Kino-lino (1995). Warszawa, 1995.
100. *Strumyk Grzegorz*. Łzy (1999). Warszawa, 2000.
101. *Szewe Piotr*. Zagłada (1987). Warszawa, 1987.
102. *Szewe Piotr*. Zmierzchy i poranki (2000). Kraków, 2000.
103. *Tokarczuk Olga*. Podróż ludzi Księgi (1993). Токарчук Ольга. Путь Людей Книги. М., 2002.
104. *Tokarczuk Olga*. E. E. (1995). Warszawa, 1995.
105. *Tokarczuk Olga*. Prawiek i inne czasy (1996). Warszawa, 1996.

106. *Tokarczuk Olga*. Szafa (1997). Wałbrzych, 1998.
107. *Tokarczuk Olga*. Dom dzicnnny, dom nocny (1998). Wałbrzych, 1998.
108. *Tokarczuk Olga*. Gra na wielu bębenkach. 19 opowiadań (2001). Wałbrzych, 2001.
109. *Tryzna Tomek*. Panna Nikt (1993). Warszawa, 1996.
110. *Tryzna Tomek*. Idź, kochaj (2003). Warszawa, 2003.
111. *Tulli Magdalena*. Sny i kamienie (1995). Warszawa, 1996.
112. *Tulli Magdalena*. W czerwieni (1998). Warszawa, 1998.
113. *Tulli Magdalena*. Tryby (2003). Warszawa, 2003.
114. *Ubertowski Adam* (под псевдонимом Hubert Adamowski). Podrón do ostatniej strony (1995). Gdańsk, 1995.
115. *Ubertowski Adam*. Szkice do obrazu batalistycznego (1998). Warszawa, 1998.
116. *Varga Krzysztof*. Chłopaki nie płaczą (1996). Warszawa, 1996.
117. *Varga Krzysztof*. Bildungsroman (1997). Kraków, 1997.
118. *Varga Krzysztof*. 45 pomysłów na powieść. Strony B singli 1992–1996 (1998). Czarne, 1998.
119. *Varga Krzysztof*. Śmiertelność (1998). Czarne, 1998.
120. *Varga Krzysztof*. Tequila (2001). Czarne, 2001.
121. *Varga Krzysztof*. Karolina (2002). Czarne, 2002.
122. *Wiedemann Adam*. Wszędobylstwo porządku (1998). Kraków, 1998.
123. *Wiedemann Adam*. Sęk Pies Brew (1998). Warszawa, 1998. Ведеманн Адам. Где собака зарыта. М., 2003.
124. *Zaluski Krzysztof Maria*. Tryptyk Bodeński (1996). Sopot, 1996.
125. *Zaluski Krzysztof Maria*. Szpital "Polonia" (1999). Poznań, 1999.
126. *Zielonka Jurek*. Tadzio (2002). Kraków, 2002.

## Справки об авторах

---

**Баволек Вальдемар (Bawolek Waldemar)**, р. 1962. Прозаик. Печатался в периодике («Twórczość»). 1996 — сб. рассказов «Delectatio morosa».

**Барт Анджей (Bart Andrzej)**. Прозаик. 1991 — роман «Rien ne va plus» (премия фонда им. Костельских). 1999 — роман «Поезд для путешествия».

**Бачак Яцек (Baczak Jacek)**, р. 1967. Прозаик, художник. 1994 — сб. рассказов «Записки о ночных дежурствах» (на основе личного опыта работы в хосписе; премия фонда им. Костельских).

**Беньчик Марек (Bieńczyk Marek)**, р. 1956. Прозаик, переводчик с французского (перевел, в частности, М. Кундеру, Э. Чорана), литературовед (исследование переписки З. Красиньского «Черный человек. Зигмунт Красиньский и смерть»; премия фонда им. Гурских), эссеист (сб. эссе «Меланхолия. О тех, что никогда не обретут утраченного» — номинация на премию «НИКЕ», премия Фонда культуры; «Винная хроника», «Глазами Дюрера. О романтической меланхолии»). 1994 — повесть «Терминал» (переведена на французский). 1999 — роман «Творки» (номинация на премию «НИКЕ», премия Фонда культуры).

**Болецкая Анна (Bolecka Anna)**, р. 1951. Прозаик, эссеист, литературовед. 1989 — повесть «Лети к небу». 1994 — повесть «Белый камень» (премия им. Вл. Реймонта; переведена на нидерландский, немецкий, датский и др.). 1999 — роман «Любимый Франц». 2002 — книга для детей «Воздушные змеи».

**Буланда Якуб (Bulanda Jakub)**. Прозаик. 1994 — роман «Потроха и trebuха» (под псевдонимом Якуб Шапер).

**Варга Кшиштоф (Varga Krzysztof)**, р. 1968. Прозаик, критик, филолог (в соавторстве с П. Дунин-Вонсовичем — «Еще один Парнас. Словарь польской литературы, год рождения после 1960»; в соавторстве с П. Дунин-Вонсовичем и Я. Клейноцким — антология молодой польской поэзии «Вот вам ваши поэты»), журналист (газета «Gazeta Wyborcza»). Печатался в периодике («Krzywe Koło Literatury», «Lampa i Iskra Boża», «Nowy Nurt», «Kartki», «Studium», «Czas Kultury», «Pracownia»).

1993 — сб. рассказов «Пьяный ангел на перекрестке». 1996 — повесть «Парни не плачут». 1997 — роман «Bildungsroman». 1998 — сб. рассказов «45 идей для романа. Стороны В синглов» (премия Фонда культуры). 2001 — роман «Текила» (номинация на премию «НИКЕ»). 2002 — роман «Каролина».

**Видеманн Адам (Wiedemann Adam)**, р. 1967. Прозаик, литературный и музыкальный критик, художник-иконописец, кинорежиссер. Печатался в периодике («Twórczość», «Czas Kultury», «bruLion», «Nowy Nurt», «Kresy», «Już Jest Jutro»). 1996 — поэтический сборник «Самец». 1997 — поэтический сборник «Звериные сказки»; сб. рассказов «Вездесущность порядка» (номинация на премию «НИКЕ»). 1998 — поэтический сборник «Стартер»; сб. рассказов «Где собака зарыта» (номинация на премию «НИКЕ», премия Фонда им. Костельских). 2001 — поэтический сборник «Ландыш».

**Герке Наташа (Goerke Natasza)**, р. 1960. Прозаик, поэтесса. Уехала из Польши в середине 1980-х, жила на Востоке, в настоящее время в Германии. Публиковалась в периодической печати («bruLion», «Czas Kultury», «BI», «Twórczość», «NaGłos», «Odra», «Przedproża», «De Centrum», «Kartki» и пр.). 1994 — сб. рассказов «Фракталы. Постельные лавки». 1997 — сб. рассказов «Книга паштетов» (переведен на немецкий). 1999 — сб. рассказов «Прощание с плазмой» (переведен на немецкий и английский). 2002 — сб. рассказов «47 наотмашь» (номинация на премию «НИКЕ»; переведен на немецкий).

**Гибас Ярослав (Gibas Jarosław)**, р. 1967. Прозаик. Печатался в периодике («FA-art», «NaGłos» и др.). 1995 — роман «Гнезда ангелов». 1997 — роман «Salve Theatrum».

**Глѣбский Яцек (Głębski Jacek)**, р. 1963. Прозаик, журналист. 1998 — роман «Терапия» (премия издательства «Знак»). 2000 — роман «Преступник».

**Грен Роман (Gren Roman)**. Прозаик, сценарист. Живет во Франции. Публиковался в переводе на французский. 1996 — сб. рассказов «Пейзаж с ребенком».

**Гретковская Мануэла (Gretkowska Manuela)**, р. 1964. Прозаик, поэтесса, эссеист (сб. эссе и интервью «Силикон»), сценарист. Уехала из Польши в 1988, жила во Франции, 1997–2000 — в Швеции, в настоящее время — в Польше. Печаталась в периодике («bruLion» и пр.). 1995 — повесть «My zdies' smigranty». 1993 — повесть «Парижское та-ро» (переведена на французский, русский и др.). 1994 — повесть «Метафизическое кабаре» (коммерческий успех; театральная постановка). 1996 — повесть «Пособие по человечеству. Том 1 и последний: Череп». 1998 — сб. рассказов «Страстописание». 1998 — сб. рассказов



«Мирозритель». 2000 — роман-дневник «Полька» (номинация на премию «НИКЕ»; переведен на русский). 2003 — сб. повестей «Сцены внебрачной жизни» (в соавторстве с П. Петухой). 2004 — роман-дневник «Европейка».

**Дунин-Вонсович Павел** (*Dunin-Wąsowicz Paweł*), р. 1967. Прозаик, редактор, издатель, критик («Призрачная библиотека» — словарь книг, существующих лишь в пространстве литературных произведений; в соавторстве с К. Варгой — «Еще один Парнас. Словарь польской литературы, год рождения после 1960»), музыкант, один из создателей арт-зина «Iskra Boża». Печатался в периодике («Iglica», «Lampa i Iskra Boża», «Fronda», «Strony» и др.). 1994 — повесть «Ревелая».

**Залуский Кшиштоф Мария** (*Zaluski Krzysztof Maria*), р. 1963. Прозаик, редактор, публицист. Уехал из Польши в 1987, жил в Лондоне, с 1989 — в Германии. Публиковался на Западе, в 1992–97 издавал в Германии польский литературный журнал «В1». 1996 — сб. повестей «Боденский триптих». 1999 — роман «Больница Полония».

**Зелёнка Юрек** (*Zielonka Jurek*), р. 1955. Прозаик, преподаватель. Уехал из Польши в 1981, в настоящее время живет в Австралии. 1998 — роман «Антипод». 2002 — роман «Тадек».

**Карпиньский Даниэль** (*Karpiński Daniel*), р. 1954. Прозаик, известный архитектор. Уехал из Польши в 1988. В настоящее время живет в Канаде. 1998 — роман «Я, как другие».

**Кендер Цезарий Конрад** (*Keder Cezary Konrad*), р. 1965. Прозаик, критик, редактор (руководит журналами «Орсис» и «FA-art»), поэт. Печатался в периодике («bruLion», «Nowy Nurt», «FA-art» и др.). 1994 — поэтический сборник «Секвенции». 1996 — роман «Антологии постнатального творчества. D. G. J. L. O. S. W.».

**Ковалевская Ханна** (*Kowalewska Hanna*), р. 1960. Прозаик, поэтесса, сценарист, драматург. Печаталась в периодике («Poezja», «Student», «Okolic», «Twórczość», «Sycuna» и др.). 1989 — поэтический сборник «Виноградность». 1990 — поэтический сборник «Анна толкует мир». 1995 — сб. рассказов «Шляпа с зелеными ящерками» (отдельные рассказы были удостоены премий: Молодежного издательского агентства за прозаический дебют, журналов «Czas Kultury», «Polityka», «Regiony», «Magazyn Literacki»). 1997 — драма «Седьмая заповедь». 1998 — повесть «Тем летом в Завротье» (издательская премия за лучший польский роман 1997 год; переведена на французский и немецкий). 1999 — драма «Похищение». 2000 — роман «Летняя академия чувств».

**Крушиньский Збигнев** (*Kruszyński Zbigniew*), р. 1957. Прозаик, переводчик, преподаватель. В настоящее время живет в Швеции. 1995 —

роман «Schwedenkräuter» (премия журнала «bruLion», премия Фонда культуры). 1996 — роман «Исторические очерки» (номинация на премию «НИКЕ»). 1999 — сб. рассказов «На земле и на суше» (номинация на премию «НИКЕ»; переведен на русский). Публиковался в переводе на шведский.

**Кучок Войцех** (*Kuczek Wojciech*), р. 1972. Поэт, прозаик, кино-критик. 1996 — поэтический сборник «Виданные повести». 1999 — сб. рассказов «Слыханные повести» (номинация на премию «НИКЕ», премия литературного конкурса польского общества книгоиздателей). 2002 — сб. рассказов «Скелемурашки» (номинация на премию журнала «Polityka»). 2003 — роман «Навоз» (номинация на премию «НИКЕ»).

**Либерта Антони** (*Libera Antoni*), р. 1949. Прозаик, литературовед, режиссер, переводчик с английского (переводил С. Бекетта, О. Уайльда). 1998 — роман «Мадам» (коммерческий успех; номинация на премию «НИКЕ», премия А. Кийовского; переведен на английский, немецкий, венгерский, русский, итальянский, испанский, шведский, норвежский, греческий).

**Лимон Ежи** (*Limon Jerzy*), р. 1950. Прозаик, переводчик, преподаватель, театровед («Между небом и сценой. Пространство и время в театре» и др.; председатель Фонда Theatrum Gedanense). 1980 — роман «Мюнхаузениада». 1991 — роман «Кашубская мадонна» (анонимно). 1998 — роман «Кит. Выписки из первоисточников» (анонимно). 1999 — роман «Концерт Большой медведицы. Кантата для одной улицы, семи звезд и двух голосов».

**Липка Кшиштоф** (*Lipka Krzysztof*). Прозаик, музыковед, искусствовед («Вариации с флейтой», «Уста и камень», «Весь Шуберт» и др.). 1993 — роман «Пансион Баратария». 2003 — роман «Двадцать каштанов».

**Лисковацкий Артур Даниэль** (*Liskowacki Artur Daniel*), р. 1956. Прозаик, эссеист, театральный критик. Печатался в периодике («Twórczość», «Teatr»). 1995 — роман «Улицы Щецина». 1998 — роман «Сахарница госпожи Кирш». 2000 — роман «Eine kleine. Quasi una allcmanda» (номинация на премию «НИКЕ»; переведен на немецкий).

**Масловская Дорота** (*Maslowska Dorota*), р. 1983. Прозаик, журналист. Печаталась в периодике («Lampa i Iskra Boża», «Lampa»). 2003 — роман «Польско-русская война под красно-белыми знаменами» (коммерческий успех; переведен на русский).

**Пильх Ежи** (*Pilch Jerzy*), р. 1952. Прозаик, эссеист, популярнейший колумнист (вел страничку в еженедельных изданиях «Tygodnik Powszechny», затем «Polityka»; эти тексты собраны в сборники: «Отчая-

ние вследствие утраты подводы»; «Тезисы о глупости, питье и умирании» — номинация на премию «НИКЕ»; «Окончательно утраченная леворукость»; «Падение человека у Центрального вокзала»). Печатался в периодике «второго круга обращения», а также зарубежной. 1988 — сб. повестей «Признания создателя потаенной эротической литературы» (премия Фонда им. Костельских). 1993 — роман «Список блудниц» (экранизация Е. Штура). 1995 — повесть «Иные блаженства» (переведена на английский, немецкий). 1996 — повесть «Монолог из норы» (переведена на русский). 1997 — роман «Тысяча спокойных городов. 2000 — роман «Песни пьющих» (премия «НИКЕ», переведен на немецкий, русский); сб. «Рождественские повести» (в соавторстве с О. Токарчук и А. Стасюком).

**Прашиньский Роман** (*Praszyński Roman*), р. 1965. Прозаик, критик, журналист. Печатался в периодике («Konfrontacje Studenckie», «Już Jest Jutro», «Lampa i Iskra Boża», «Nowy Nurt», «Notatnik Teatralny», «Studium»). 1992 — роман «На корточках» (под псевдонимом Ред Воннегут; коммерческий успех; радиопостановка, телеэкранизация). 1996 — роман «Город сонных женщин». 1998 — повесть «Яйцеед».

**Рудзкая Зыта** (*Rudzka Zyta*), р. 1964. Прозаик, поэтесса, сценарист. Печаталась в периодике («Radars», «Twórczość»). 1989 — поэтический сборник «Подвижная реальность». 1991 — повесть «Белые клише». 1995 — повесть «Пиршества и голод». 1997 — повесть «Дворец цезарей». 1999 — повесть «Миква».

**Семён Пётр** (*Siemion Piotr*), р. 1961. Прозаик, литературовед, юрист, преподаватель, переводчик с английского (перевел, в частности, Т. Пинчона, Дж. Гарднера, Р. Ная, У. Б. Ейтса). Печатался в периодике («bruLion», американские издания). Уехал из Польши в 1988, жил в Нью-Йорке, с 2000 — в Варшаве. 2000 — роман «Заливные луга» (переведен на английский).

**Сеневич Мариуш** (*Sieniewicz Mariusz*), р. 1972. Прозаик. 1999 — повесть «Прабабка». 2003 — роман «Четвертое небо» (номинация на премию «НИКЕ»). Произведения переведены на немецкий, русский, хорватский.

**Сеправский Марек** (*Sieprawski Marek*), р. 1968. Прозаик, юрист. Печатался в периодике («Alfa», «Żaden», «Vac Victis», «Mała Ulicznica», «Frona», «Kartki», «Lampa i Iskra Boża»). 1995 — сб. рассказов «Мокрая смена». 1996 — повесть «Твист» (переведена на немецкий). 1999 — роман «Дни плохих часов». 2002 — роман «Городок с человеческим лицом».

**Собчак Ян** (*Sobczak Jan*), р. 1965. Прозаик, поэт. Печатался в периодике («Czyżby Agonia Uczuć», «Żaden», «Iskra Boża», «Lampa i Iskra Boża»,

«Mać Pariadka», «Mała Ulicznica», «Xerro», «Rewia Kontrsztuki», «Topos», «FA-art», «Nowy Nurt», «Kartki», «bruLion» и пр.). 1995 — сб. рассказов «Роман и другие рассказы»; поэтический сборник «Об. Лех». 1999 — повесть «Драйв».

**Стасюк Анджей** (*Stasiuk Andrzej*), р. 1960. Прозаик, поэт, критик, эссеист (сб. эссе «Бумажный самолетик» — номинация на премию «НИКЕ»), издатель (издательство «Чарне»). Печатался в периодике («Rzeczpospolita», «Tygodnik Powszechny», «Gazeta Wyborcza», «Przekrój», «Krasnogruda» и пр.). 1987 — брошюра «Prison is hell» (издана в библиотеке «третьего круга обращения «A Cappelli»). 1992 — сборник (повесть и рассказы) «Стены Хеврона» (на основании личного опыта пребывания в тюрьме после дезертирства из армии; коммерческий успех). 1994 — поэтический сборник «Стихи любовные и нет» (переведен на немецкий). 1994 — роман «Белый ворон» (коммерческий успех; премия Фонда культуры, премия Фонда им. Костельских, экранизация, переведен на немецкий, финский, голландский, итальянский, русский и пр.). 1995 — сб. повестей «Галицийские повести». 1996 — сб. рассказов «Через реку». 1997 — сборник (повесть и рассказы) «Дукля» (переведен на русский, итальянский, немецкий). 1998 — роман «Как я стал писателем (опыт интеллектуальной автобиографии)». 1998 — пьесы «Две (теле)пьесы о смерти». 1999 — роман «Девять» (переведен на итальянский). 2000 — путевая проза «Моя Европа. Два эссе о так называемой Центральной Европе» (в соавторстве с украинским писателем Ю. Андруховичем); 2000 — сб. «Рождественские повести» (в соавторстве с О. Токарчук и Е. Пильхом). 2002 — сб. рассказов «Зима и другие рассказы» (номинация на премию «НИКЕ»). 2004 — путевая проза «По дороге в Бабадаг».

**Струмык Гжегож** (*Strumyk Grzegorz*), р. 1958. Прозаик, художник, фотограф. 1992 — сб. рассказов «Уничтожение фасоли». 1995 — повесть «Секретики». 1997 — сб. рассказов «Грунтовка». 1999 — повесть «Слезы».

**Токарчук Ольга** (*Tokarczuk Olga*), р. 1962. Прозаик, психолог, эссеист, издатель (издательство «Рута»). Печаталась в периодике («Czas Kultury», «Już Jest Jutro», «Krcsy», «Fraza», «Odra», «Nowy Nurt», «Ex Libris», «Mandragora» и пр.). 1989 — поэтический сборник «Города в зеркалах». 1993 — роман «Путь Людей Книги» (премия Польского общества книгоиздателей за лучший прозаический дебют последних двух лет, переведен на русский, датский). 1995 — повесть «Э. Э.» (переведена на датский). 1996 — роман «Правек и другие времена» (премия журнала «Polityka», премия Фонда им. Костельских; номинация на премию «НИКЕ» и премия в читательском плебисците; коммерческий успех; инсценировка; переведен на русский, чешский, хорватский, французский, испанский, каталонский, литовский, немецкий).

1997 — сб. рассказов «Шкаф» (переведен на русский, немецкий). 1998 — роман «Дом дневной, дом ночной» (номинация на премию «НИКЕ», номинация на премию «Impas Award»; переведен на английский, русский, хорватский, немецкий). 2000 — сб. «Рождественские повести» (в соавторстве с Е. Пильхом и А. Стасюком). 2001 — сб. рассказов «Игра на разных барабанах» (номинация на премию «НИКЕ»). 2004 — роман «Последние истории». Трижды была победителем читательского пребисцита (проводится в рамках премии «НИКЕ»).

*Трызна Томек (Tryzna Tomek)*, р. 1948. 1993 — роман «Девочка Никто» (коммерческий успех; экранизация А. Вайды). 2003 — роман «Иди, люби».

*Тулли Магдалена (Tulli Magdalena)*, р. 1955. Прозаик, переводчик с итальянского и французского (перевела, в частности, И. Кальвино, А. Савиньи, Ф. Йегги, М. Пруста). 1995 — повесть «Сны и камни» (премия Фонда им. Костельских; переведена на немецкий, чешский, русский и пр.). 1998 — сб. повестей «Красное» (номинация на премию «НИКЕ»; переведен на французский, немецкий, чешский и пр.). 2003 — роман «Наклонения» (номинация на премию «НИКЕ»).

*Убертовский Адам (Ubertowski Adam)*, р. 1967. Прозаик, поэт, психолог. Печатался в периодике («Twórczość», «FA-art» и др.). 1995 — роман «Путешествие до последней страницы» (под псевдонимом Хуберт Адамовский). 1998 — «Наброски к батальному полотку».

*Филипак Изабелла (Filipiak Izabela)*, р. 1961. Прозаик, эссеист (сб. эссе «Культура оскорбленных»), журналист, критик, поэтесса, преподаватель (мастер-класс на отделении гендерных исследований в Варшавском университете), художник-график (выставлялась в Нью-Йорке). Уехала из Польши в 1986, жила в Нью-Йорке, с 1996 — в Варшаве. Печаталась в периодике («Odra», «bruLion», «Czas Kultury», «Tytuł», «Kwartalnik Artystyczny», «Ex Libris», американские издания). 1991 — сб. рассказов «Смерть и спираль». 1995 — роман «Полная амнезия». 1997 — сб. рассказов «Небесный зверинец». 2002 — поэтический сборник «Мадам Интуита». 2003 — роман «Альма». Коммерческие издания: «Польско-английский самоучитель для изучения английского языка, подготовленный специально для поляков в Америке»; «Экспурсия по Нью-Йорку» (в соавторстве с М. Спыхальским); «Как научиться писать. В помощь барышням»).

*Хвин Стефан (Chwin Stefan)*, р. 1949. Прозаик, эссеист (в соавторстве с Ст. Росеком — «Без авторитета»), литературовед («Романтическое пространство воображения», «Дети»). Под псевдонимом Макс Ларс: романы для подростков (1984 — «Люди-скорпионы»; 1989 — «Человек-буква»). 1991 — роман «Короткая история одной шутки (Центральноевропейские сцены)». 1995 — роман «Ханеман» (премия

Фонда им. Костельских, премия журнала «Polityka», премия ПЕН-клуба, премия им. Грифиуса, переведен на немецкий, русский). 1999 — роман «Гувернантка» (переведен на немецкий, русский). 2002 — роман «Золотой пеликан».

**Холендер Малгожата (Holender Malgorzata)**. Прозаик. 1997 — повесть «Кукольная клиника» (номинация на премию «НИКЕ»).

**Хюлле Павел (Huelle Pawel)**, р. 1957. Прозаик, журналист (работал в пресс-агентстве «Солидарности», колумнист газеты «Gazeta Wyborcza»), редактор, преподаватель, работал на телевидении и радио, сценарист, драматург, эссеист (сб. эссе «Другие истории»). 1987 — роман «Вайзер Давидек» (премия Фонда им. Костельских, объявлен книгой десятилетия; экранизация В. Марчевского; переведен на немецкий, русский, испанский, французский, финский и др.). 1991 — сб. рассказов «Рассказы на время переезда» (переведен на немецкий). 1994 — поэтический сборник «Стихи». 1996 — сб. рассказов «Первая любовь и другие рассказы» (номинация на премию «НИКЕ», премия Фонда им. А. Южиковского). 2002 — повесть «Мерседес-бенц. Из писем Грабалу» (премия журнала «Polityka»; переведена на русский). 2003 — сб. перекомпонованных опубликованных ранее рассказов «Я был спокоен и счастлив...». 2004 — роман «Касторп».

**Цегельский Макс (Cegielski Max)**, р. 1975. Прозаик, журналист, диджей на радио, работал на телевидении. Печатался в периодике («Decentrum sztuki», «bruLion», «Fluida», «Gazeta Wyborcza»). 2002 — роман «Масала».

**Чаканьский Петр (Czakański Piotr)**, р. 1965. Прозаик, художник. 1991 — роман «Пьеро и Арлекин» (под именем Петр Чаканьский-Спорек). 1993 — роман «Последний американский роман» (под именем Петр Чаканьский-Спорек). 1996 — роман «Ай. Микророман в 69168 знаках».

**Шевц Петр (Szewc Piotr)**, р. 1961. Поэт, прозаик, критик, литературовед (беседы с Ю. Стрыйковским «Уцелевший на Востоке»). 1983 — поэтический сборник «Свидетельство». 1987 — повесть «Уничтожение» (переведена на французский, итальянский, немецкий, английский, венгерский, норвежский). 2000 — повесть «Сумерки и рассветы» (номинация на премию «НИКЕ»). Лауреат премий Ст. Пентака (1987) и Ст. Выспаньского (1990).

**Юревич Александр (Jurewicz Aleksander)**, р. 1952. Поэт, прозаик, эссеист (сб. эссе «Жизнь и лирика»). 1974 — поэтический сборник «Сон, который наверняка не был любовью». 1978 — поэтический сборник «На той стороне». 1983 — поэтический сборник «Не стреляйте в Биттлз». 1990 — поэтический сборник «Словно голуби, гонимые

бурей...». 1990 — повесть «Лида» (премия Ч. Милоша, премия М. и Е. Кунцевичей, объявлена «Гданьской книгой года»; переведена на немецкий); поэтический сборник «Пока еще и другие стихи». 1995 — повесть «Господь глухим не внемлет». 2002 — поэтический сборник «Настоящая баллада о любви».

## Именной указатель

---

- Аверинцев С. С. 6  
Адельгейм И. Е. 160, 246  
Адорно Теодор В. (*Adorno Theodor W.*) 365  
Амусин М. Ф. 339, 398  
Андерман Януш (*Anderman Janusz*) 21, 26, 79, 330  
Андерсен Ганс Христиан (*Andersen Hans Christian*) 45  
Анджеевский Ежи (*Andrzejewski Jerzy*) 21, 22, 26, 39, 133, 202, 248, 349, 514  
Ариосто Лудовико (*Ariosto Lodovico*) 367  
Баволек Вальдемар (*Bawolek Waldemar*) 38, 279, 296, 322, 382, 493, 512, 522, 526  
Бальбус Станислав (*Balbus Stanislaw*) 338  
Бальзак Оноре де (*Balzac Honoré de*) 244  
Баран Богдан (*Baran Bogdan*) 518  
Барановская Малгожата (*Baranowska Malgorzata*) 399, 439  
Барбер Бенджамин (*Barber Benjamin*) 496  
Барт Анджей (*Bart Andrzej*) 34, 269, 273, 279, 319, 350, 358, 362, 396, 499, 508, 522, 526  
Барт Джон (*Barth John*) 22, 43, 251, 502, 505, 507  
Барт Ролан (*Barthes Roland*) 144, 150, 160, 339, 341  
Бартельми Дональд (*Barthelme Donald*) 22, 251, 502  
Бауман Зигмунт (*Bauman Zigmunt*) 490, 496, 505  
Бах Иоганн Себастьян (*Bach Johann Sebastian*) 268  
Бахтин М. М. 180, 189, 195, 216, 246  
Бачак Яцек (*Baczak Jacek*) 34, 138, 150, 155, 319, 365, 369, 397, 522, 526  
Башляр Гастон (*Bachelard Gaston*) 429, 449  
Бекетт Сэмюел (*Beckett Samuel*) 43, 369, 529  
Белл Даниэль (*Bell Daniel*) 489, 496  
Беллоу Сол (*Bellow Saul*) 22, 251  
Бенини Роберто (*Benigni Roberto*) 509  
Беньковский Збигнев (*Bienkowski Zbigniew*) 39, 460  
Беньчик Марек (*Bieńczyk Marek*) 38, 39, 74, 78, 106, 143, 144, 146, 148, 155, 157, 163, 254, 270, 271, 280, 282, 283, 285, 286–290, 296, 298, 299, 302, 319, 327, 334, 336, 345, 347–349, 351, 353–355, 362–364, 373, 375–377, 380, 382, 385, 386, 395, 397, 400, 404, 407, 416, 427, 432–434, 439, 449, 451, 461, 466, 468, 476, 478, 492, 508, 515, 517, 522, 526  
Беняш Станислав (*Bieniasz Stanislaw*) 71, 92  
Бережа Хенрик (*Bereza Henryk*) 40, 50, 506, 519  
Бересь Станислав (*Bereś Stanislaw*) 41, 48, 278, 338  
Берут Болеслав (*Bierut Boleslaw*) 129, 370, 389, 410  
Битнер Дариуш (*Bitner Dariusz*) 38  
Блоньский Ян (*Błoński Jan*) 40, 50, 365, 369, 399, 496  
Бобковский Анджей (*Bobkowski Andrzej*) 40  
Болецкая Анна (*Bolecka Anna*) 29, 36, 38, 112, 136, 155, 162, 164, 165, 167, 171, 174, 176, 179, 180, 183–185, 189, 197, 198, 201, 202, 206, 208, 212, 214, 215, 227–229, 232, 233, 235, 236, 242–245, 280, 307, 316, 326, 336, 338, 356, 382, 384, 385, 390, 399, 426, 432, 453, 456, 457, 460, 470, 522, 526  
Болецкий Владзимеж (*Bolecki Włodzimierz*) 500–502, 514, 517, 518



- Борковская Гражина (*Borkowska Grażyna*) 11, 49, 82, 93, 319, 338  
Боруцкая Т. (*Borucka T.*) 47  
Борхес Хорхе Луис (*Borges Jorge Luis*) 22, 43, 178, 223, 250, 348, 349, 360, 406  
Боснак Роберт (*Bosnak Robert*) 177  
Браконецкий Казимеж (*Brakowiecki Kazimierz*) 120, 159  
Брандыс Казимеж (*Brandys Kazimierz*) 39, 40  
Брандыс Мариан (*Brandys Marian*) 39, 41  
Броварный Войцех (*Browarny Wojciech*) 37, 86, 93, 303, 380, 399, 400  
Брод Макс (*Brod Max*) 368  
Бродзкая Алина 11  
Бродский Иосиф 67, 94  
Брох Герман (*Broch Hermann*) 43  
Бугайский Лешек (*Bugajski Leszek*) 47  
Будрецкий Л. (*Budrecki L.*) 518  
Буковский Марек (*Bukowski Marek*) 38  
Буланда Якуб (*Bulanda Jakub*) 295, 522, 526  
Булгаков М.А. 349, 361  
Бурек Томаш (*Burek Tomasz*) 41, 249, 365  
Бучковский Леопольд (*Buczkowski Leopold*) 43, 248, 249, 279, 502  
Бэндлер Ричард (*Bandler Richard*) 519  
Бютор Мишель (*Butor Michel*) 399  
Бялошевский Мирон (*Białoszewski Miron*) 39, 184, 249, 279, 439, 502  
Вайда Анджей (*Wajda Andrzej*) 349, 532  
Вайль П. Л. 409, 449  
Валенса Лех (*Wałęsa Lech*) 18, 24, 55, 78, 114, 130, 313, 389, 489  
Вальчевская Славомира (*Walczewska Sławomira*) 49  
Варга Кшиштоф (*Varga Krzysztof*) 30, 57, 59, 60, 67, 68, 205, 270, 279, 295, 305, 315, 316, 319, 335, 349, 353, 354, 362, 364, 373, 374, 382, 411, 459, 466, 472, 474, 475, 483–487, 493, 499, 522, 526  
Варгас Льюса Марио (*Vargas Llosa Mario*) 22, 250  
Васько А. (*Waśko A.*) 478, 495  
Ваттимо Джани (*Vattimo Gianni*) 505  
Вероховский Войцех (*Werochowski Wojciech*) 448  
Видеманн Адам (*Wiedemann Adam*) 11, 30, 279, 297, 308, 344, 379, 380, 382, 513, 515, 517, 522, 527  
Вильчинский Марек (*Wilczyński Marek*) 518  
Винтерсон Жанетт (*Winterson Jeanette*) 323, 338  
Винценз Станислав (*Vincenz Stanisław*) 110, 122  
Виткевич Станислав Игнацы (*Witkiewicz Stanisław Ignacy*) 279, 365, 500  
Витковская Алина (*Witkowska Alina*) 69, 92  
Виттлин Юзеф (*Witlin Józef*) 110, 122  
Во Патриция (*Waugh Patricia*) 303, 339  
Водзинский Цезарий (*Wodziński Cezary*) 519  
Войцеховский Петр (*Wojciechowski Piotr*) 35, 79, 178  
Воннегут Курт (*Vonnegut Kurt*) 22, 43, 251, 350, 361, 530  
Гавел Вацлав (*Havel Václav*) 251  
Галь Н. 399  
Гарднер Джон Чэмплин (*Gardner John Champlin*) 530  
Гейтс Билл (*Gates Bill*) 57, 487  
Генис А.А. 409, 449  
Герек Эдвард (*Gierek Edward*) 130, 187, 188, 284, 405  
Герке Наташа (*Goerke Natasza*) 23, 30, 31, 36, 38, 39, 69, 83, 87, 88, 280, 291, 305, 308, 348, 360, 369, 381, 432, 485, 510, 511, 522, 527  
Гете Иоганн Вольфганг (*Goethe Johann Wolfgang*) 244, 347, 350, 352, 443

- Гибас Ярослав (*Gibas Jarosław*) 39, 86, 197, 228, 229, 230, 343, 381, 522, 527  
 Глембский Яцек (*Głębski Jacek*) 34, 152, 155–157, 328, 461, 522, 527  
 Гленск Уршуля (*Glenśk Urszula*) 67, 68, 228, 246, 319, 338, 346, 398, 489, 494, 496  
 Гловинский Михал (*Głowiński Michał*) 21, 99, 108, 342, 399  
 Говин Ярослав (*Gowin Jarosław*) 47  
 Гомер (*Homeros*) 342, 367, 398  
 Гомбрович Витольд (*Gombrowicz Witold*) 19, 43, 44, 99, 133, 197, 223, 277, 330, 346, 348, 349, 399, 500–502, 512  
 Гомулка Владислав (*Gomułka Władysław*) 129, 273, 283, 284, 405, 409  
 Гондович Ян (*Gondowicz Jan*) 338  
 Госк Ханна (*Gosk Hanna*) 318, 495  
 Грабал Богумил (*Hrabal Bohumil*) 22, 34, 43, 56, 60, 61, 77, 97, 100, 101, 104, 106, 129, 138, 143, 149, 150, 152, 251, 273, 287, 320, 325, 327, 333, 345, 353–355, 371, 372, 382, 468, 469, 477, 488, 533  
 Грасс Гюнтер (*Grass Günter*) 43, 121, 352  
 Грен Роман (*Gren Roman*) 123, 129, 131, 147, 150, 328, 329, 420–422, 434, 460, 464, 465, 522, 527  
 Гретковская Мануэла (*Gretkowska Manuela*) 11, 31, 32, 36–38, 70–78, 83, 85, 86, 88, 93, 99, 104, 117, 143, 197, 245, 256, 277, 279, 280, 303, 307, 308, 316, 319, 321, 322, 324, 326, 335, 336, 345, 346, 349, 353, 357, 369, 372, 381, 396, 432, 461, 469, 470, 473, 474, 481, 487, 498, 507, 510, 512, 517, 519, 523, 527  
 Гринберг Хенрик (*Grynberg Henryk*) 288, 303  
 Гриндер Джон (*Grinder John*) 518  
 Групиński Рафал (*Grupański Rafał*) 47, 50  
 Гурицкая-Боратынская Анета (*Górnicka-Boratyńska Aneta*) 93  
 Гусев Ю. П. 100, 108  
 Дарк О. 515, 519  
 Деррида Жак (*Derrida Jacques*) 341, 345, 351, 362, 507  
 Джадт Тони (*Judt Tony*) 94, 108  
 Джойс Джеймс (*Joyce James*) 29, 30, 43, 342, 350, 470, 501  
 Джонсон Б. (*Johnson B.*) 338  
 Диккенс Чарльз (*Dickens Charles*) 353  
 Домбровская Мария (*Dąbrowska Maria*) 308  
 Дреwnовский Тадеуш (*Drewnowski Tadeusz*) 49  
 Дунин Кинга (*Dunin Kinga*) 36  
 Дунин-Вонсович Павел (*Dunin-Wąsowicz Paweł*) 291, 361, 499, 522, 527, 528  
 Дюрренматт Фридрих (*Dürrenmatt Friedrich*) 256  
 Дюрер Альбрехт (*Dürer Albrecht*) 351, 372, 526  
 Дюркгейм Эмиль (*Durkheim Emil*) 27  
 Едлицкий Е. (*Jedlicki J.*) 68  
 Ейтс Уильям Батлер (*Yeats William Butler*) 530  
 Жаковский Яцек (*Żakowski Jacek*) 47  
 Женетт Жерар (*Genette Gerard*) 340, 342  
 Завада Анджеи (*Zawada Andrzej*) 122, 159, 400  
 Загаевский Адам (*Zagajewski Adam*) 23, 48, 113, 365  
 Залеский Марек (*Zaleski Marek*) 68, 160, 297, 303, 447, 461, 495, 497  
 Залуский Кшиштоф Мария (*Zaluski Krzysztof/Maria*) 32, 48, 49, 51, 70, 76, 80, 81, 91, 105, 279, 314, 382, 525, 528  
 Зелёнка Юрек (*Zielonka Jurek*) 70, 73, 76, 77, 80, 132–134, 142, 149, 155–157, 166, 168, 173, 198, 204, 216–218, 220–223, 230, 265, 272, 327, 349, 350, 370, 390, 395, 410, 413, 416, 417, 420, 466, 480, 482, 483, 489, 492, 525, 528  
 Зелиньская Барбара (*Zielińska Barbara*) 256, 302  
 Зеневич А. (*Zieniewicz A.*) 36  
 Зёнтек Зигмунт (*Ziętek Zygmunt*) 11, 180, 195, 494, 496

- Ивасёв Инга (*Iwaszów Inga*) 474  
Ивашкевич Ярослав (*Iwaszkiewicz Jarosław*) 39, 41, 280, 308, 349, 350  
Ижиковский Кароль (*Irzykowski Karol*) 500  
Ильин И. П. 400, 519  
Ильина Г. Я. 11  
Инглот Яцек (*Inglot Jacek*) 495, 519  
Ирвинг Джон (*Irving John*) 22, 251  
Йегги Флёр (*Jaeggy Fleur*) 532  
Кальвино Итало (*Calvino Italo*) 45, 178, 290, 505, 532  
Каневская Богумила (*Kaniewska Bogumila*) 518  
Кант Иммануил (*Kant Immanuel*) 365  
Капуцинский Рышард (*Kapuciński Ryszard*) 487, 496  
Карасев Л. В. 177  
Карпентьер Алехо (*Carpentier Alejo*) 22, 250  
Карпиньский Даниэль (*Karpiński Daniel*) 61, 85, 137, 138, 153, 154, 224, 275, 319, 321, 349, 352, 366, 369, 372, 392, 456, 458, 467, 486, 487, 523, 528  
Карпович Тимотеуш (*Karpowicz Tymoteusz*) 502  
Касперский Э. (*Kasperski E.*) 518  
Кафка Франц (*Kafka Franz*) 167, 170, 172, 176–178, 223, 224, 243, 316, 317, 326, 336, 349, 350, 356, 456, 457, 460, 470, 501  
Кендер Цезарий Конрад (*Kęder Cezary Konrad*) 38, 39, 230, 277, 280, 305, 330, 364, 380, 381, 397, 482, 502, 512, 523, 528  
Кесьлевский Кишиштоф (*Kieślowski Krzysztof*) 476  
Кец Изольда (*Kiec Izolda*) 47  
Киселевский Стефан (*Kisielewski Stefan*) 39  
Киш Данило (*Kis Danil*) 94, 106  
Клейноцкий Яцек (*Klejnocki Jacek*) 22, 48, 303, 318, 361, 398, 495, 502, 518, 526  
Климовский В. 11  
Ковалевская Ханна (*Kowalewska Hanna*) 31, 36, 37, 57, 59, 60, 61, 67, 68, 155, 173, 229, 230, 268, 308, 314, 397, 461, 473, 474, 476, 481, 482, 523, 528  
Ковальский П. (*Kowalski P.*) 506, 519  
Козелецкий Юзеф (*Kozielecki Józef*) 47  
Козловский Павел (*Kozłowski Paweł*) 47  
Колаковский Лешек (*Kolakowski Leszek*) 365  
Комендант Тадеуш (*Komendant Tadeusz*) 20, 22, 48, 477  
Конвицкий Тадеуш (*Konwicki Tadeusz*) 20–23, 26, 40, 41, 49, 60, 79, 111, 122, 132, 184, 202, 249, 251, 255, 330, 431, 519  
Кордес Р. (*Kordes R.*) 518  
Корнхаузер Юлиан (*Kornhauser Julian*) 16, 47, 49, 245  
Короленко В. 399  
Кортасар Хулио (*Cortázar Julio*) 22, 43, 151, 250, 254, 280, 349, 406  
Косиньский Ежи (*Kosiński Jerzy*) 39  
Кот Веслав (*Kot Wiesław*) 303  
Красинский Зигмунт (*Kraśniński Zygmunt*) 217, 350, 526  
Красковская Эва (*Kraskowska Ewa*) 50  
Кристева Юлия (*Kristeva Julia*) 339  
Кристи Агата (*Christie Agata*) 350  
Круль Марцин (*Król Marcin*) 47  
Крушиньский Збигнев (*Kruszyński Zbigniew*) 23, 38, 48, 51, 52, 68, 71–75, 80–82, 86, 91, 93, 130, 131, 143, 145, 146, 251, 278, 280, 290–294, 298, 302, 303, 321, 328, 362, 370, 381–383, 385, 386, 396, 400, 408, 452, 511, 518, 523, 528  
Кувер Роберт (*Coover Robert*) 22, 251, 502  
Кундера Милан (*Kundera Milan*) 22, 43, 94, 140, 251, 290, 351, 354, 388, 526  
Кунцевич Мария (*Kuncewiczowa Maria*) 39, 534

- Курылюк Эва (*Kuryluk Ewa*) 37  
Кусьневич Анджей (*Kuśniewicz Andrzej*) 39, 41, 110, 122, 249, 330  
Кучок Войцех (*Kuczek Wojciech*) 38, 202, 229, 230–232, 280, 295, 365, 382, 390, 523, 529  
Кишистонь Ежи (*Krzysztof Jerzy*) 21, 26, 35, 133  
Лежён Филипп (*Lejeune Philippe*) 207  
Лем Станислав (*Lem Stanislaw*) 256, 308  
Ленцка Габриэла (*Łęcka Gabriela*) 41, 50  
Лехонь Ян (*Lechoń Jan*) 23  
Либер Антони (*Libera Antoni*) 132, 133, 138, 144, 147, 152, 196, 202, 203, 216–218, 220–223, 226, 254, 265, 268, 319, 321, 348–350, 367, 371, 412, 414–416, 418, 426, 466, 483, 504, 508, 529  
Лимон Ежи (*Limon Jerzy*) 38, 102, 137, 138, 273, 274, 277, 278, 301, 313, 324–326, 331, 345, 347, 353, 358, 359, 363, 366, 368, 370–372, 374, 375, 377, 381, 383, 386–390, 408–411, 523, 528  
Лиотар Жан-Франсуа (*Lyotard Jean-François*) 90, 505, 507  
Липка Кишиштоф (*Lipka Krzysztof*) 155, 156, 158, 229, 267, 307, 336, 473, 499, 523, 528  
Липский Лео (*Lipski Leo*) 39, 40  
Лисковацкий Артур Даниэль (*Liskowacki Artur Daniel*) 109, 119, 122, 126, 141, 154, 274, 279, 304, 313, 314, 317, 364, 374, 378, 451, 523, 528  
Литвинович М. (*Litwinowicz M.*) 318  
Лозинский Юзеф (*Łoziński Józef*) 26, 252, 279  
Лондон Джек (*London Jack*) 360  
Лотман Ю. М. 33, 49, 177, 381, 400  
Лукашевич Михал (*Łukaszewicz Michal*) 59, 456  
Лям Анджей (*Lam Andrzej*) 518  
Малер Густав (*Mahler Gustav*) 45  
Малкольм Норман (*Malcolm Norman*) 162, 177  
Ман Поль де (*Man Paul de*) 338  
Манн Томас (*Mann Thomas*) 29, 43, 221, 265, 350, 380  
Мар С. Г. 399  
Марквард Одо (*Marquard Odo*) 245, 247  
Маркес Габриэль Гарсия (*Márquez Gabriel Garcia*) 22, 43, 251, 406  
Масловская Дорота (*Masłowska Dorota*) 36, 38, 75, 77, 166, 168, 326, 467, 523, 529  
Матушевский Игнацы (*Matuszewski Ignacy*) 500  
Махей Збигнев (*Machej Zbigniew*) 47  
Маяковский В. В. 40  
Мельхорский Р. (*Mielhorski R.*) 16, 47  
Мендзыжецкий Артур (*Międzyrzecki Artur*) 39, 308  
Менцвель Анджей (*Mencwel Andrzej*) 11  
Миколейко Анна (*Mikolejko Anna*) 27, 47, 48  
Миллер А. И. 94, 109  
Милош Чеслав (*Milosz Czeslaw*) 19, 40, 70, 78, 100, 101, 108, 110, 120, 206, 237, 267, 302, 315–318, 365, 367, 403, 404, 436, 448, 533  
Михаловский Петр (*Michalowski Piotr*) 399  
Михальский Кишиштоф (*Michalski Krzysztof*) 27, 48  
Михник Адам (*Michnik Adam*) 47  
Мицкевич Адам (*Mickiewicz Adam*) 217, 246, 345–348  
Моравец А. (*Morawiec A.*) 195  
Моцарт Вольфганг Амадей (*Mozart Wolfgang Amadeus*) 364  
Мрожек Славомир (*Mrozek Slawomir*) 82  
Музиль Роберт (*Musil Robert*) 43, 501  
Мусял Гжегож (*Musial Grzegorz*) 31, 38, 49  
Мухарский П. (*Mucharski P.*) 495  
Мысливский Веслав (*Myśliwski Wieslaw*) 21, 197, 249, 301

- Мышковский Кишиштоф (*Myszkowski Krzysztof*) 49, 507  
Насиловская Анна (*Nasiłowska Anna*) 36–38, 93  
Неверли Игорь (*Newerli Igor*) 39, 41, 255  
Неведомский Анджей (*Niewiadomski Andrzej*) 49  
Нетыбельский Антониу (*Nietybelski Antoni*) 50  
Новак Тадеуш (*Nowak Tadeusz*) 39  
Новаковский Марек (*Nowakowski Marek*) 61, 79, 202, 255  
Новацкий Дариуш (*Nowacki Dariusz*) 27, 31, 48, 49, 93, 195, 270, 302, 303, 519  
Новицкий Станислав (*Nowicki Stanisław*) 48  
Нойгер Л. (*Neuger L.*) 519  
Нуровская Мария (*Nurowska Maria*) 253  
Ныч Рышард (*Nycz Ryszard*) 501, 519  
Нычек Тадеуш (*Nycek Tadeusz*) 51  
Одоевский Владзимеж (*Odojewski Włodzimierz*) 40, 70, 249, 308, 431  
Окопень-Славиньская Александра (*Okopień-Sławińska Aleksandra*) 338  
Орский Мечислав (*Orski Mieczysław*) 70, 93, 269, 303, 504, 505, 518  
Оруэлл Джордж (*Orwell George*) 19  
Осташевский Рышард (*Ostaszewski Ryszard*) 35, 38, 49, 318  
Песевич Кишиштоф (*Piesiewicz Krzysztof*) 476, 495  
Петрых Петр (*Pietrych Piotr*) 403, 449  
Пильх Ежи (*Pilch Jerzy*) 11, 24, 29, 38, 79, 119, 132, 133, 212, 252, 271, 273, 280–287, 289, 292, 302, 320, 327, 330–332, 346–350, 353, 355, 363, 373–376, 381, 382, 386, 387, 393, 396, 397, 404, 408, 410, 416, 439, 444, 456, 466, 468, 508, 524, 529, 531, 532  
Пинчон Томас (*Pinchon Thomas*) 22, 249, 530  
Подорога В. А. 177  
Польковский Ян (*Polkowski Jan*) 23  
Попелушко Ежи (*Popiełuszko Jerzy*) 327  
Прашиньский Роман (*Praszyński Roman*) 79, 130, 253, 276, 307, 311, 314, 318, 336, 350, 351, 361, 367, 368, 373, 382, 389, 455, 470, 524, 531  
Пруст Марсель (*Proust Marcel*) 29, 30, 136, 290, 315, 322, 349, 350, 417, 432, 532  
Прибыльский Рышард (*Przybylski Ryszard*) 159  
Рабле Франсуа (*Rabelais François*) 367  
Редлинский Эдвард (*Redliński Edward*) 82, 456  
Рейнвотер Джанетт (*Rainwater Janette*) 177  
Рогала А. (*Rogala A.*) 303  
Розин В. М. 175, 177  
Рорти Ричард (*Rorty Richard*) 505  
Рудзкая Зыта (*Rudzka Zyta*) 36, 37, 59, 68, 72, 78, 80, 87, 89, 154, 198, 228, 229, 231–233, 236, 240, 321, 344, 362, 432, 474, 510, 524, 530  
Руднев В. П. 176  
Рудницкий Адольф (*Rudnicki Adolf*) 39, 41  
Рудницкий Януш (*Rudnicki Janusz*) 71, 86, 93  
Ружевиц Тадеуш (*Różewicz Tadeusz*) 365, 503  
Рыклин М. К. 160  
Рымкевич Ярослав Марек (*Rymkiewicz Jarosław Marek*) 21  
Сабато Эрнесто (*Sábato Ernesto*) 22, 250  
Сандауэр Артур (*Sandauer Artur*) 20, 48  
Сапковский Анджей (*Sapkowski Andrzej*) 252  
Сарамонович Малгожата (*Saramonowicz Malgorzata*) 36  
Светлицкий Марцин (*Świetlicki Marcin*) 23  
Свяцкий С. 399  
Семен Петр (*Siemion Piotr*) 56, 60, 75, 76, 99, 103, 166, 279, 295, 326, 364, 381, 524, 530  
Сеневич Мариуш (*Sieniewicz Mariusz*) 38, 56, 65, 109, 111, 119, 137, 204, 349, 369, 465, 524, 530

- Сеправский Марек (*Sieprawski Marek*) 38, 131, 178, 181–184, 186–188, 194, 202, 278, 296, 308, 317, 370, 372, 456, 506, 524, 530
- Сервантес Сааведра Мигель де (*Cervantes Saavedra Miguel de*) 367
- Славиньский Януш (*Slawiński Janusz*) 338
- Сливиньский Петр (*Śliwiński Piotr*) 18, 25, 27, 30, 32, 41–43, 46, 48–52, 250, 302, 303, 338
- Словацкий Юлиуш (*Słowacki Juliusz*) 217, 348, 388, 389, 500
- Соболевская Анна (*Sobolewska Anna*) 430, 449
- Собчак Ян (*Sobczak Jan*) 38, 130, 295, 296, 300, 317, 345, 351, 369, 371, 376, 381, 470, 515, 524, 530
- Солженицын А. И. 19, 21
- Солтысик Марек (*Soltysik Marek*) 252
- Сосновский Ежи (*Sosnowski Jerzy*) 22, 48, 93, 303, 319, 495, 516
- Спилберг Стивен (*Spielberg Steven*) 365
- Старосельская К. Я. 11
- Стасюк Анджей (*Stasiuk Andrzej*) 29, 30, 33, 34, 36, 39, 51, 57–67, 78, 95–99, 101–108, 110, 117, 129–131, 136, 138–142, 144–146, 150–152, 154–158, 165, 171, 175, 197, 200, 204, 205, 227–229, 232, 233, 236, 239, 240, 242, 252, 272, 278, 289, 290, 308–310, 318, 319, 321, 325, 327–330, 332, 334, 338, 344, 345, 349, 353, 366, 370, 371, 373–375, 382, 383, 398, 406, 407, 409, 410, 413, 419, 424, 426, 434, 436, 439, 461, 466, 468, 469, 472, 474, 475, 477, 481, 483, 490, 507, 508, 511, 515, 524, 530, 531, 532
- Стемповский Ежи (*Stempowski Jerzy*) 110, 122
- Стерна-Ваховяк Сергийуш (*Sterna-Wachowiak Sergiusz*) 47, 50
- Струмык Гжегож (*Strumyk Grzegorz*) 38, 57, 59, 60, 151, 179, 197, 199, 227, 228, 230, 233, 237, 242, 328, 370, 457, 468, 477, 489, 511, 524, 531
- Стрыйковский Юлиан (*Strykowski Julian*) 39, 249, 533
- Текели Роберт (*Tekieli Robert*) 17
- Терлецкий Вацлав (*Terlecki Wacław*) 39, 249
- Тихомирова В. Я. 11, 435
- Тишнер Юзеф (*Tischner Józef*) 365
- Токарчук Ольга (*Tokarczuk Olga*) 23, 29, 31, 32, 34, 36–39, 50, 57, 67, 77, 78, 87, 96, 101, 103, 114, 125, 132, 137–142, 145, 146, 148, 152–158, 161–168, 170, 171, 173–175, 179–181, 183–185, 187, 189, 193, 194, 196, 198, 201, 203, 204, 227, 231, 237, 238, 244, 253–256, 269, 273, 277, 288, 301, 305–308, 310, 314, 319, 320, 324, 327, 328, 336, 338, 349, 358, 371, 372, 374, 382, 385, 386, 393–395, 397, 404, 407, 411, 417, 424, 426, 427, 436, 439, 444, 452–454, 456, 457, 461, 463, 465, 468, 469, 472, 473, 481, 483, 487–489, 493, 524, 530, 531
- Толстая Т. 176, 177
- Томковский Ян (*Tomkowski Jan*) 19, 49, 249, 301–303
- Тоффлер Алвин (*Toffler Alvin*) 490, 496
- Трызна Томек (*Trzyna Tomek*) 32, 34, 38, 197, 200–202, 227, 228, 236, 238, 253, 256, 267, 328, 417, 418, 461, 464, 465, 499, 525, 532
- Тувиш Юлиан (*Tuwim Julian*) 361
- Туллы Магдалена (*Tulli Magdalena*) 35, 36, 38, 39, 50, 51, 137, 138, 178, 181, 183, 184, 186, 193–195, 277, 290, 291, 301–303, 307, 313, 337, 368, 385, 387, 390, 395, 397–399, 425, 455, 508, 525, 532
- Турчиньский Анджей (*Turczyński Andrzej*) 159
- Тынянов Ю. Н. 4, 5, 11, 521
- Тырманд Леопольд (*Tyrmand Leopold*) 61
- Уайльд Оскар (*Wilde Oscar*) 529
- Убертовский Адам (*Ubertowski Adam*) 198, 227, 236, 242, 307, 317, 331, 361, 362, 373, 525, 532
- Униловский Кшиштоф (*Unilowski Krzysztof*) 16, 17, 22, 35, 44, 242, 276, 328, 359, 501–505, 508

Урбанек Мариуш (*Urbanek Mariusz*) 195

Фадеев А. А. 23

Фаулз Джон (*Fawls John*) 43, 273

Фик Марта (*Fik Maria*) 47

Филипович Кароль (*Filipowicz Karol*) 39, 119

Филипак Изабелла (*Filipiak Izabela*) 31, 36–38, 65, 67, 69, 72–74, 77, 78, 83–85, 89–91, 111, 132, 134, 137, 140, 144, 147, 148, 155, 156, 158, 166, 191, 199, 201, 202, 227, 228, 230–233, 236, 237, 253, 256, 267, 307, 308, 311, 312, 314, 319, 320, 322–324, 326, 327, 330–332, 334–336, 338, 346, 349, 353, 357, 364, 367, 368, 370, 372–376, 380–384, 386, 391, 397, 417, 424, 427, 432, 437, 453, 456, 461, 467, 471, 473, 474, 476–478, 481, 482, 486, 488, 493, 510, 511, 522, 532

Франусь Э. (*Franiś E.*) 495

Фрейд Зигмунт (*Freud Sigmunt*) 161, 168, 171, 450

Фромм Эрих (*Fromm Erich*) 475, 495

Фукуяма Френсис (*Fukuyama Francis*) 487, 489, 496

Фуэнтес Карлос (*Fuentes Carlos*) 22, 250

Фьют Александр (*Fiut Aleksander*) 54, 68, 108

Хамфри Р. (*Humphrey R.*) 338

Хатчен Линда (*Hutcheon Linda*) 400

Хаупт Зигмунт (*Haupt Zygmunt*) 40, 122

Хвин Стефан (*Chwin Stefan*) 11, 29, 34, 38, 58, 61, 95, 96, 102, 104–106, 113, 114, 116, 120–122, 125–128, 136, 139, 142, 144, 147–150, 155, 163, 166, 168, 170, 171, 175, 178, 192, 197, 199, 201, 202, 206, 208–210, 214, 215, 254, 256–258, 260, 262, 264–266, 275, 280, 319, 320, 326, 329, 343, 346, 362, 363, 365, 370, 378, 384, 385, 387–396, 402, 406–408, 412, 414, 416, 426, 427, 429–432, 434–448, 450, 453–456, 462–464, 466, 487, 491–494, 507, 508, 511, 515, 517, 522, 532

Хеллер Джозеф (*Heller Joseph*) 30, 43

Хемингуэй Эрнест (*Hemingway Ernest*) 30, 365

Херберт Збигнев (*Herbert Zbigniew*) 19, 22, 365, 390, 438

Херлинг-Грудзинский Густав (*Herling-Grudziński Gustaw*) 19, 39, 40, 72

Хласко Марек (*Hlasko Marek*) 61, 371

Хмелевская Йоанна (*Chmielewska Joanna*) 29, 253, 515

Хованец Уршуля (*Chowaniec Urszula*) 319, 337, 338

Холендер Малгожата (*Holender Malgorzata*) 36, 145, 147, 155–157, 167, 197, 198, 227–233, 235, 236, 242, 268, 328, 366, 370, 392, 424, 461, 469, 476, 483, 523, 533

Хорев В. А. 10, 11, 20, 48, 51

Хрушиньский Анджей (*Chruszczyński Andrzej*) 17, 46

Хюлле Павел (*Huelle Pawel*) 11, 26, 33, 34, 38, 55, 59–61, 69, 75, 77, 97, 100–102, 104, 110, 112–115, 117–120, 123–127, 130, 137–140, 144, 147, 150–153, 197–202, 206–211, 214–219, 224, 252–254, 256–259, 264, 265, 272, 278, 287, 300, 308, 313, 318, 321, 322, 325–327, 329, 330, 333, 345, 352–357, 369, 371, 372, 374, 376, 381, 382, 383, 389, 394, 396–398, 404, 408–410, 420, 425, 434, 438, 440, 456, 459–463, 465, 466, 468, 469, 476–478, 480, 488, 489, 506, 508, 514, 517, 522, 533

Цегельский Макс (*Cegielski Max*) 38, 59, 70, 72, 73, 83, 85, 104, 322, 348, 350, 484, 492, 493, 522, 532

Цыбенко Е. З. 451, 495

Чайников Ю. В. 11

Чаканьский Петр (*Czakański Piotr*) 38, 277, 294, 295, 368, 373, 374, 382, 499, 522, 532

Чаплинский Пшемислав (*Czapliński Przemysław*) 15, 17, 18, 20, 27, 30, 32, 35, 40, 44–49, 51, 52, 112–113, 135, 140, 158–160, 196, 204, 206, 215, 239, 244, 246, 250–253, 255, 272–274, 294, 302, 303, 322, 338, 342, 348, 354, 376, 396, 399, 400, 451, 478, 494, 495, 506, 510, 519

Чапский Юзеф (*Czapski Józef*) 39, 321

Чаховская А. (*Czachowska A.*) 303

- Черминьская Малгожата (*Czerminińska Małgorzata*) 120, 159, 246, 320, 338, 495, 496  
Чехов А. П. 318, 353  
Чешко Богдан (*Czeszko Bohdan*) 39  
Чихый Михал (*Cichy Michał*) 318  
Чоран Эмиль Мишель (*Cioran Emil Michel*) 526  
Чубай М. (*Czubaj M.*) 495  
Чудаков А. П. 318  
Чупек М. (*Ciuprek M.*) 256, 302  
Шаруга Лешек (*Szaruga Leszek*) 116, 159  
Шацкий Ежи (*Szacki Jerzy*) 47  
Шевц Петр (*Szewc Piotr*) 38, 136, 137, 139, 142, 146, 153, 281, 289, 524, 532  
Шенк Фритьоф Бенджамин (*Schenk Fritjof Benjamin*) 108  
Шерлаимова С. А. 355, 399  
Шимборская Вислава (*Szyborska Wisława*) 365, 439  
Шклярский Альфред (*Szklarski Alfred*) 223, 361  
Школют Тадеуш (*Szkolui Tadeusz*) 518  
Шопенгауэр Артур (*Schopenhauer Artur*) 125, 487  
Шпенглер Освальд (*Spengler Oswald*) 487  
Штур Ежи (*Stuhr Jerzy*) 530  
Шуберт Рышард (*Szubert Ryszard*) 252, 279  
Шульгина Н. М. 399  
Шульц Бруно (*Schulz Bruno*) 43, 178, 213, 246, 279, 280, 349, 352, 406, 494, 500  
Щипёрский Анджей (*Szczypiorski Andrzej*) 40  
Эко Умберто (*Eco Umberto*) 43, 273, 341, 343, 367, 399, 406, 507  
Элиаде Мирча (*Eliade Mircea*) 180  
Элиот Томас Стернс (*Eliot Thomas Stearns*) 47  
Юнг Карл Густав (*Jung Carl Gustav*) 168, 277  
Юревич Александр (*Jurewicz Aleksander*) 38, 110, 113, 116, 118, 128, 137, 140, 142, 146, 148, 151, 158, 161, 196, 198–200, 206–209, 212, 214, 215, 265, 281, 300, 321, 329, 333, 334, 336, 381, 404, 425, 430–432, 436, 438–440, 449, 450, 452, 453, 458, 523, 533  
Яворский Станислав (*Jaworski Stanisław*) 338  
Яжембский Ежи (*Jarzębski Jerzy*) 49, 71, 92, 93, 110, 159, 238, 246, 252, 267, 301–303, 318, 338  
Янион Мария (*Janion Maria*) 27, 267, 424, 513, 515, 519  
Яновская К. (*Janowska K.*) 495  
Янус Е. 11  
Яструн Мечислав (*Jastrun Mieczysław*) 39  
Яусс Ганс Роберт (*Jauss Hans Robert*) 33  
Яшевская Дагмара (*Jaszewska Dagmara*) 245



Научное издание

*Ирина Евгеньевна Адельгейм*

**Поэтика «промежутка»:  
молодая польская проза после 1989 года**

*Корректор Е. Л. Копелева*

*Оригинал-макет А. А. Еремин*

В оформлении обложки использованы фотографии автора

**Издательство «Индрик»**

**INDRIK Publishers** has the exceptional right to sell this book outside Russia and CIS countries. This book as well as other **INDRIK** publications may be ordered by  
e-mail: **indric@mail.ru**  
or by tel./fax: **+7 095 938 57 15**

Налоговая льгота — общероссийский классификатор продукции (ОКП) — 95 3800 5

ЛР № 070644, выдан 19 декабря 1997 г.

Формат 60×90<sup>1/16</sup>. Гарнитура «Times». Печать офсетная.  
34,0 п. л. Тираж 500 экз. Заказ № № 449

Отпечатано в полном соответствии с качеством  
предоставленных диапозитивов в ППП «Типография «Наука»  
121099, Москва, Шубинский пер., 6

Книга посвящена прозе поколений, начавших активную литературную жизнь уже в постсоциалистической Польше. Рассматриваются особенности их литературного быта, мышления, поэтики. Реально пережитый литературой перелом, который субъективно воспринимается многими как художественный тупик, может быть в непрерывности литературного процесса рассмотрен как «промежуток», когда начинается активное привыкание к новым понятиям и представлениям, касающимся мироустройства, в формах художественного языка, обеспечивающего их эстетическое и психологическое переживание.



КРИНА АДЕЛЬСЭЙМ

Поэтика «промежутка»

