



НОВАЯ ПОЛЬША 2/2003

Содержание

1. АНКЕТА “НОВОЙ ПОЛЬШИ”
2. СКАЗКИ
3. ЯЦЕК БОХЕНСКИЙ
4. СЕРЫЙ ЦВЕТ РУЖЕВИЧА
5. ДРАМАТУРГИЯ ПОСЛЕ 1989-го: ТРУДНАЯ СВОБОДА

АНКЕТА “НОВОЙ ПОЛЬШИ”

Редакция “Новой Польши” обратилась к нескольким десяткам представителей польской общественности с просьбой ответить на следующие вопросы:

- 1. Что, по вашему мнению, еще мешает нормализации польско-российских отношений?**
- 2. Препятствуют ли наши усилия, направленные на взаимопонимание с независимой Украиной, отношениям с Россией?**
- 3. Препятствуют ли наши усилия, направленные на взаимопонимание с Россией, отношениям с Украиной?**
- 4. Если возникает противоречие между безопасностью государства и его стратегическими интересами, с одной стороны, и экономической выгодой — с другой, следует ли отдавать предпочтение экономическим интересам?**

Продолжаем публикацию полученных нами ответов.

Тадеуш Мазовецкий, бывший премьер-министр (1989–1990):

1. Нормализация — это такое понятие, которое в принципе надо применять к межгосударственным отношениям. По-моему, такая нормализация между Польшей и Россией наступает, хотя их отношения могли бы быть интенсивнее: как в экономике, так и в области культурного обмена. Думаю, что параллельно этому следует — и это крайне важно — интенсифицировать отношения между обществами, особенно в области культуры. На эти отношения бросают недобрую тень не столько польско-российские нерешенные вопросы, сколько, например, политика России в области соблюдения прав других народов и прав человека. Я имею в виду чеченский вопрос. Знаю, что в этом отношении разделена и российская общественность, но российская политика по-прежнему не находит выхода, при котором права этого народа будут соблюдены. Это, в свою очередь, приводит к террористическим актам некоторых чеченских групп, чего я, конечно, не одобряю. Однако уничтожение чеченского народа ложится мрачной тенью на отношение к России.

2–3. В интересах всех наших трех государств: Польши, России и Украины — не рассматривать двусторонние взаимные

отношения как помеху во взаимопонимании с любой третьей стороной. Я глубоко убежден, что в долгосрочной перспективе три наши страны нуждаются в таком неантагонистическом восприятии этих отношений.

4. Вопрос о приоритетах сформулирован абстрактно, следовало бы поставить его конкретнее. Говоря в принципе, экономическая выгода не может подчинить себе безопасность государства. Однако оценка зависит от того, действительно ли между ними возникает противоречие.

Яцек Возняковский, профессор, историк искусства, писатель:

1. Думаю, что нормализации польско-российских отношений мешает прежде всего война в Чечне, а также несоблюдение [Россией] прав человека — в том числе права на тщательное выяснение “накопившегося прошлого”. Калининградский вопрос, пожалуй, тоже не слишком хорошо и добросовестно изучен. России, очевидно, трудно отказаться от имперских воспоминаний, а это необходимо в отношениях со всеми ее соседями. Наконец, последний вопрос: отношение Русской Православной Церкви к католическому духовенству, включая Иоанна Павла II. Возможно, исключительно важным делом стал бы более широкий, чем сегодня, обмен студентами, а также преподавателями, учеными, деятелями искусства — не представляю, что этому может мешать.

2. Полагаю, российские власти уверены, что наше взаимопонимание с Украиной мешает отношениям с Россией. Но здесь посоветовать нечего. От польско-украинского сближения мы отказаться не можем, хотя объяснять России, что это отнюдь не диверсия, очевидно, еще долго будет бесполезно.

3. Не думаю, что взаимопонимание с Россией может помешать нашим отношениям с Украиной.

4. Мне непонятно, какая могла бы быть польза от экономической выгоды, если бы ей угрожало уничтожение в случае опасности для государства.

Михал Ягелло, директор Национальной библиотеки в Варшаве:

В начале сентября 2003 г. мы откроем в Национальной библиотеке большую выставку “Между отвержением и восхищением. Польша — Россия. Из истории культурных контактов” под почетным покровительством министра

иностранных дел Влодзимежа Цимошевича. Несколько лет назад мы начали цикл выставок “Наши соседи: новый взгляд” и до сих пор уже представили наше польское восприятие культур и народов Литвы, Белоруссии, Украины, Словакии и скандинавских стран (Дании, Финляндии, Исландии, Норвегии и Швеции). Теперь готовим выставку о России. В следующие годы придет очередь Чехии, Германии, Эстонии и Латвии.

Эти выставки обладают большим воспитательным, а может быть, даже терапевтическим значением прежде всего для нас, поляков. Книги и статьи из периодики, собранные в одном месте и относящиеся к тому или иному аспекту польского восприятия данного соседа, разумеется, больше говорят о поляках, чем об этом соседе. Они говорят о польских мифах и предрассудках, о польском патернализме по отношению к культурам, считающимся “мужицкими”, но и о польской способности избавляться от мстительного чувства обиды, от стереотипов, от заикливания на своей, полоноцентрической картине истории.

Отвага, позволяющая расстаться с полоноцентрической точкой зрения, сдерживание национальной мании величия, здоровое критическое отстранение от категории “поляк-католик” и от все еще проявляющегося иногда триумфализма польской римско-католической Церкви — это предпосылки (а можно бы по-старосветски сказать: добродетели), необходимые, чтобы сложились наши политические, экономические и культурные отношения с планетой под названием Российская Федерация. Да, Россия в широком, федеративном смысле этого слова — почти отдельная планета, как США, как Китай. Мы, поляки, должны понимать различие статусов России и Польши. Сознание этого различия, должно быть, поможет нам отыскать надлежащие тропинки “вглубь” России, а русским — в протаптывании своей стежки в Польшу.

Этому в небольшом масштабе и должна послужить выставка, не случайно названная “Между отвержением и восхищением”. Этому должна послужить и сопутствующая выставке конференция “Национальные библиотеки Польши и Российской Федерации” с участием директоров и специалистов обеих сторон.

К русским, русской культуре, в глубину русской духовности надо идти с доброй волей — с готовностью понять своего великого партнера. Но и с гражданским и политическим мужеством, позволяющим заявить, что для нас, поляков, Белоруссия и Украина — страны, обладающие своим собственным государственным и культурным бытием,

связанные с Россией многими нитями, но самостоятельные; что чеченский вопрос одними силовыми методами не решить. Надо идти к России и к обществам, где говорят по-русски, открыто говоря (но ни в коем случае не поучая), что мы боимся империалистических тенденций, там и сям как искра тлеющих в российской политике, и что нас радует каждое проявление демократической, плюралистической настроенности, согласующейся с моделью парламентарной демократии. К русским нужно идти с лучшими образцами польской культуры и возвращаться оттуда, напитавшись культурой, создающейся на этой вызывающей восхищение “планете”.

О. Станислав Обирек, иезуит, профессор философии и богословия:

1. Польско-российские отношения никогда не были “нормальными”, поэтому надо говорить не об их нормализации, а о необходимости выработать совершенно новые формы взаимоотношений, основанные на взаимном уважении и признании самобытности партнера.
2. Украина — молодой государственный организм, в прошлом получивший много хорошего как от Польши, так и от России. Однако над современным сознанием украинцев тяготеет память об обидах, нанесенных как Россией, так и Польшей. Успех паломничества Иоанна Павла II на Украину в 2001 г. позволяет надеяться, что строить будущее можно также на основе общей доброй памяти.
3. Где двое договорятся, там и третьему польза. Я не вижу причин, почему польско-российское сближение могло бы привести к разладу с Украиной, — как раз наоборот.
4. Возможно, вопрос плохо сформулирован. Безопасность государств, особенно граничащих друг с другом, и их стратегические интересы обычно связаны с их экономическим состоянием. Перспектива взаимной экономической выгоды может стать хорошим и достойным мотивом взаимного сближения. Было бы еще лучше, если бы экономическому благосостоянию сопутствовал рост культурного сознания, воспринимаемого в качестве творческого взаимодополнения.

Войцех Гелжинский, публицист, ректор Высшей школы журналистики:

1. Состояние польско-российских отношений следует, по-моему, рассматривать в трех разных плоскостях (или “сферах”),

или “на трех уровнях”): а) правительств, б) элиты, в) широкой общественности.

а) Для улучшения межгосударственных отношений надо избегать таких причин их обострения, как нажим (к счастью, быстро прекратившийся) с целью создать экстерриториальный “коридор” между Калининградской областью и Россией с российской стороны, а с польской — постоянное, хотя и скрытое форсирование миссионерской деятельности католических священников среди православных верующих.

б) На уровне отношений между элитой обеих стран положение, на мой взгляд, отличное. Впрочем, русская и польская интеллигенция всегда договаривались, несмотря на различные споры. Следует попросту и дальше развивать интеллектуальный и культурный обмен.

в) На уровне “широких масс” положение остается и долго останется очень плохим, так как невозможно вычеркнуть из умонастроений и чувств старших поколений обоих народов стереотипы (в основном негативные) во мнениях и суждениях о соседях. Чтобы следующие поколения перестали относиться друг к другу враждебно, нужно старательно откорректировать учебники истории. Особенно это относится к российским учебникам. Но, увы, и после этого останется прекрасная русская литература во главе с Достоевским, не слишком благосклонная к полякам. С этим ничего не поделаешь.

2. Разумеется, хорошие польско-украинские отношения не должны мешать польско-российским — но мешают. Многие россияне считают, что Польша “разыгрывает украинскую карту” против России. Чушь, но трудноискоренимая.

3. Мешают ли хорошие польско-российские отношения польско-украинским, я не знаю. Украину я вообще знаю очень плохо, а если что и знаю, то лишь благодаря моим студентам (которых я очень люблю: они способные и славные), родом чаще всего с бывших польских восточных окраин. Похоже, украинцы не особенно внимательно следят за отношениями Варшавы с Москвой.

4. Ни в коем случае! Безопасность государства всегда важнее, чем экономические выгоды, хотя доктринеры либерализма придерживаются противоположного мнения. Я считаю: лучше быть, чем иметь!

Марек Круль, главный редактор еженедельника “Впрост”:

1. Мне кажется, что нормализация уже произошла, и на большее рассчитывать не следует. Наши контакты обусловлены интересами. А Польша в списке интересов Российской Федерации занимает довольно отдаленное место. Ожидание какой-то новой “нормализации”, понимаемой как польско-российская дружба, — это недоразумение. Существует реальное расхождение интересов, касающееся двух сфер: энергетики и решения вопросов на территории, которую Меровский назвал “УЛБ” [Украина, Литва, Белоруссия]. В такой ситуации польско-российские нормальные отношения могут быть довольно прохладными.

2. Если мы согласимся, что взаимопонимание с Украиной строится на том, чтобы мы были ее “адвокатом”, и, главное, втягивали ее в мир западной политики и цивилизации, тогда это взаимопонимание может мешать отношениям с Россией. Предполагая, что цель Польши — ввести Украину в евро-атлантическую зону, мы должны помнить, что Россия стремится к тому, чтобы Украина была на шаг дальше от Запада, чем Москва. Пример: на вопрос, должна ли Россия войти в НАТО, мы ответим “да” через два дня после Украины. Русские на вопрос о членстве Украины ответят “да”, если принимать ее будем мы.

3. Если, добиваясь взаимопонимания с Россией, мы не скатимся до капитуляции перед ее требованиями, то оно не станет помехой в отношениях с Украиной. Если же мы согласимся признать термин “ближнее зарубежье”, тогда вся наша восточная политика последних 12 лет будет перечеркнута. Киев понимает значение контактов с Россией, но не одобрит торговли украинскими интересами, даже если формально скажет “да”. Примером может служить вопрос газопровода. Формально Украина поддерживала позицию России — на самом же деле была признательна Польше за защиту ее интересов.

4. Отдать приоритет экономической выгоде было бы крайне неразумно и попросту преступно. Приоритет любого государства — его стратегические интересы. Обмен лекарствами, спасающих жизнь, на новый костюм оправдан лишь в случае уверенности в скорых похоронах. А мы, к счастью, живем не в эпоху Любецкого.

СКАЗКИ

О военных картинках говорить не буду. Их показывали бесконечное множество раз, все их видели, а мои картинки не отличались бы от общеизвестных, которые уже не производят на вас впечатления — скучны и бледны. Тяжелый топот победителей, горящие города с птичьего полета, бомбы, паяц в мундире и с усиками. В любой сносной кинопродукции Голливуда преступление конкретней, стрельба — жутче, лучше видишь жестокость, ярость, огонь и краски. Почему среди сказок о насилии сказка о войне, менее выразительная, чем любой детективный триллер, убедительно объяснила сказку о социализме, когда непонятна вообще всякая связь между этими сказками?

Поэтому не буду говорить о военных картинках. Хочу сделать что-то другое. Хочу, чтобы вы чувственно восприняли зло, которое докучает вам сегодня и от которого вы каждый день корчитесь.

Увольнение. Вас уволили? Нет, кого-то другого. Вы боитесь. Опасный взгляд работодателя может в любой момент остановиться на вас. Вы — это производственные затраты, которые на нем висят, а производственные затраты надо сокращать. Тем временем в ваш суп в рабочей столовой должны были вложить кусочек мяса. И раньше он был. А теперь — нету. Вы бастуете? Клянете на чем свет стоит? Забрасываете министра гнилыми яйцами?

Директор построил себе виллу с бассейном и сауной. Вы видели его бассейн и сауну? Нет, но говорят, что есть. Говорят, что он незаконно приобрел кусок государственного леса, рука руку моет, знакомства, коррупция, а в лесу жить приятно, полезно для здоровья и не у всех на глазах, security охраняет, система электронной тревоги действует, “мерседес”, как черный дракон в блестящем панцире, выползает из подземной норы и подвозит директора к авионетке, и директор летает, а вас черти мучат.

Почему квартплата опять повысилась? Это уж, наверное, лично вас коснулось. Требуют ваших денег, да все больше, и каждый раз это обрушивается на вас как гром с ясного неба. На каком основании? Можно ли в таких условиях планировать семейный бюджет? К сожалению (отвечают вам), затраты на

поддержание здания возросли на столько-то и столько-то. Вы считаете это мошенничеством. Почему *этих* затрат никто не сокращает, а сокращают только затраты вашего работодателя на ваше рабочее место? Вы уверены, что часть квартплаты кто-то крадет. И не станете платить за квартиру. Что делать, нет возможности платить, пусть делают что хотят. Выселят? Вас выселяют на мостовую? Нет, не вас, но кого-то другого.

Врач не принимает пациента: годовой лимит на застрахованных исчерпался. На лечение ребенка извольте собирать деньги по жалостливым людям. Вашего ребенка? Нет, чьего-то чужого.

Кончился срок пособия по безработице. Человек собирает под мостом бутылки, роется в помойках. Вы подкармливаетесь на помойке? Нет, бездомный.

Воры, воры, воры, воры! Аферист растратил миллионы и сбежал. Икс Игрек должен уйти в отставку! Повесить подонка! Приватизации — нет! Реструктуризации — нет! Глобализации — нет! Смертной казни — да!

Когда вы уже осознали, какой гнусный капиталистический гнет вы претерпеваете и как вас подмывает весь этот бардак по справедливости раздолбать и чудесным образом избавиться от всех воров сразу, я попрошу вас еще об одном. Вспомните бандитов, которые подстерегают вас по ночам на улице, в подворотне и дома, поглядите на этих разбойников, взломщиков, грабителей, похитителей, палачей, убийц, вооруженных огнестрельным оружием, взрывчаткой и ножами. Тут вы уже теряете власть над собой, не видите в мире ничего, кроме этих чудовищ, вас охватывает безумие, вы не соглашаетесь ни минуты больше жить в сознании, что преступники могут вам угрожать. Вы встретились с ними один раз и больше не хотите. Следует сделать все, чтобы их не было, — это главное; значит, их надо любой ценой смести с поверхности земли, осудить на мучения, загнать в кандалах в каменоломни, пообрубать им руки, — вот это было бы справедливо. Смертной казни, смертной казни — да!

А теперь представьте себе, что ваши кошмарные преследователи-бандиты с темных улиц и из темных подворотен делают все, чего вы так боитесь, что никогда не должно повториться и чему, невзирая на все человеческие и Божьи законы, вы хотели бы навсегда воспрепятствовать, то есть нападают, похищают, пытаются, убивают, но вдобавок это не просто бандиты, а армия, вооруженная пушками, танками,

бомбардировщиками, и власть они захватили в половине Европы.

Вот это и есть моя военная картинка, мое чувство тех времен и навязчивая послевоенная реминисценция. И хватит об этом.

Так вот, мой социализм под влиянием войны был средством против тогдашних и будущих бандитов, или так называемых фашистов. Средство это мнимое, как и у вас, когда вы собираетесь своим бандитам обрубать руки, характеризующийся всевозможными абберрациями, ослеплением, незамечанием бревна в своем глазу и легкостью, с какой пренебрегаешь всеми человеческими и Божьими законами.

Мой социализм, и тоже под влиянием картинок моего детства, был мнимым средством против нужды, унижения и таких же подлостей капитализма, как те, что сегодня разжигают вас до белого каления. Вы свое средство против этих бичей ищете сегодня на ощупь, не находите и впадаете в депрессию. Мне шестьдесят лет назад мнимое средство явилось в виде ясного мировоззрения. Вроде бы это лучше, хотя результатам предстояло быть ужасными. А ведь и сегодня молодой коммунист-некоммунист Никос в византийско-палестинском ореоле встает из-за стола, довольный свежеприобретенным, ясным мировоззрением. Он не знает будущих результатов этой ясности, однако в голове у него мнимое средство против Америки и террориста Буша.

Но не будем вдаваться в запутанные побочные темы. Я веду расчет со своей совестью.

В самом ли деле я поверил в сказку о социализме из-за невыносимого капитализма, под впечатлением картинок моего детства и военного потрясения? Или скорее убеждал себя в этом задним числом, не находя лучшего объяснения своим ошибкам, конфузам и провалам? Можно сказать мне: какой там капитализм, на тебе ж капитализм не отразился, не ты вбивал сваи в речное дно. Я — нет, а кто-то — да.

Действительно, ни я, ни мой отец, ни дядя Флорек, ни двоюродные братья. Не они делали тридцать приседаний, и не они тридцать раз, багровея от усилия, подтягивали бабку на канате, чтобы с грохотом опустить ее. Но кто-то — да. Не я удирал от полицейского, не моя шапка упала, а чья-то. Не мне и не моим двоюродным братьям отбивал почки рьяный тип в мундире, одетый наподобие дяди Флорека, а кому-то другому. Во время войны тоже не меня расстреливали, сажали, мучили,

а кого-то другого. Я только перепугался, как вы, бандитов ночью.

Все это правда, но не вся правда... После войны настала пора девок, а с нею мир. Пора девок называется брачным периодом, временем созревания черешен, внезапного явления истин, ослепляющих среди бела дня, а в темноте — удовлетворения биологического голода. Ночные тайны, соки, излияния, плоть. Чудо жизни. Не было сил не поддаться этому чуду, когда оно открывалось тебе нараспашку. Честно говоря, какая-то возможность, вероятно, была. Я мог пойти в лес воевать за независимость или, наоборот, добровольно записаться в народную армию, но мне и в голову не пришло пробовать. Начать жизнь! Этот безапелляционный крик заглушил все.

Чудо жизни охватило меня сразу после того, как последний немецкий солдат был ранен на улице, а я прошел мимо. Немецкий солдат сидел на мостовой среди убитых красноармейцев. Встать он не мог. Бледный, вероятно, уже сильно истекший кровью, он беспомощно оглядывался и умолял, чтобы кто-нибудь оказал ему помощь. Огонь как раз утих, битва и немецкая оккупация в городе кончились, люди осторожно выходили из подвалов. Мимо раненого врага они проходили с каменным равнодушием. Я тоже прошел мимо. Только через несколько часов я вернулся с неясным намерением и под влиянием чего-то, что тоже входит в расчеты с совестью. Разумеется, у меня не было шансов спасти немца, истекающего кровью среди жаждущих мести поляков. Его уже не было. Мне сказали, что приехал “совет” на коне и добил раненого. Труп убрали. Чудо жизни искушало.

Перевод Натальи Горбаневской

Яцек Бохенский (род. в 1926 г.) — писатель, в 1997-1999 гг. председатель Польского ПЕН-Клуба, один из учредителей и главный редактор самиздатского журнала “Запис” (до 1981 г.). Автор книг “Божественный Юлий”, “Назон-поэт” и др.

ЯЦЕК БОХЕНСКИЙ

Яцек Бохенский сегодня, несомненно, принадлежит к самым крупным польским писателям старшего поколения. Он родился в 1926 г. во Львове. Из родного дома вынес интерес к литературе и классическое образование: его отец Тадеуш Бохенский (1895–1962) был филологом–классиком и поэтом, который, правда, не добился больших успехов в литературе, но любовь к античности и беглое владение латынью передал сыну, когда тот был еще ребенком. Это было тем более важно, что годы юности Яцека пришлось на время гитлеровской оккупации, т.е. на то время, когда польской молодежи закрыли доступ к гуманитарным знаниям, которые она могла получать в свободной Польше до начала II Мировой войны. Молодежь из его поколения могла получить среднее образование лишь подпольно, и роль знаний, приобретенных в семье, была в этих условиях невероятно важной.

После войны Бохенский принадлежал к самому младшему поколению стартовавших тогда литераторов. Он дебютировал в возрасте 18 лет стихами, помещенными в первом номере еженедельного журнала “Одродзене” (“Возрождение”), который начал выходить в сентябре 1944 г. в Люблине, недавно освобожденном Красной Армией и действовавшими совместно с ней частями 1 й армии Войска Польского. Первую книгу, сборник рассказов “Фиалки приносят несчастье”, он выпустил в 1949 г., стартуя как прозаик среди многих своих ровесников, увлеченных тогда — в большей или меньшей степени — коммунистической идеологией: ее принципы молодежь ассоциировала с ролью, которую сыграл Советский Союз в разгроме гитлеровской Германии. Еще в 1947 г. молодой Бохенский вступил в ППР [Польская рабочая партия, т.е. возрожденная в 1942 г. под новым названием компартия Польши; в 1948 г. слилась с ППС — Польской социалистической партией — в ПОРП, Польскую объединенную рабочую партию, правившую страной вплоть до 1989 го], а во втором сборнике рассказов “В согласии с законом” (1952) явно выступал за послевоенные социальные преобразования в Польше, стремясь показать их в односторонне положительном свете.

Отмечая этот факт, следует все-таки отметить, что у Яцека Бохенского этот тип идейной ангажированности в некоторых отношениях отличался от откровенно эмоциональной, нередко

доходившей до фанатизма ангажированности кое-кого из его ровесников. Благодаря его врожденной склонности к размышлению, его рациональному подходу к вопросам, возникавшим при столкновении с окружающей действительностью, в произведениях Бохенского довольно рано стало проявляться критическое отношение к проблемам, которые общеобязательная идеология часто толковала упрощенно и в рамках стереотипов. Первой его книгой, где заметно это критическое отношение к действительности, стал роман с длинным названием “Прощание с барышней Сингилу, или Слон и польский вопрос” (публикация в периодике — 1957, выход отдельной книгой — 1961). Исходной точкой книги стали репортажи. В 1957 г. автор совершил поездку в Африку, побывав в Египте, Судане, Эфиопии, Нигерии и Гане. Самая большая ценность книги — меткая критика стереотипов, которыми оперирует европеец, встречаясь с запутанными и малоизвестными африканскими проблемами.

Однако сегодня мы воспринимаем эту книгу всего лишь как первый в творчестве Бохенского этап в процессе приобретения им самостоятельности мысли и критической оценки действительности. Вполне зрелым результатом пройденной им эволюции надо считать следующую книгу — “Божественный Юлий”. Название, заимствованное у древнеримского историка Светония, сразу говорит о том, кто герой этой книги: это Юлий Цезарь, подавивший как Галлию, так и римскую республику, первый в ряду абсолютных властителей Рима. Задача, которую поставил себе Бохенский в этой книге (ее подзаголовок “Записки антиквара” указывает, что автор выбрал себе роль комментатора древней истории), — опираясь на доступные нам исторические источники и исследуя психологию героя с точки зрения современного человека, выяснить, какими мотивами руководствовался этот первопроходец античного тоталитаризма. Одна из чаще всего цитировавшихся характеристик роли Цезаря в истории Рима, сформулированных автором книги, содержит на первый взгляд парадоксальное утверждение, что главным замыслом Цезаря было создать такое положение, когда “диктатором Рима будет либерал, победоносные войны поведет пацифист, а республику уничтожит тот, кто позволит и дальше существовать ее институтам. Только две вещи нужны для достижения этих целей: армия и деньги. Вдобавок надо помнить, что диктаторов не возносят к власти ни солдаты, ни банкиры. Это делает восторженный народ”. Бохенский написал книгу “о человеке, который одевал свои поступки в костюмы тех идей, что навсегда останутся для человечества образцами — образцами, которые оно возлюбило. Цезарь был обожествлен

не потому, что он выиграл, а потому, что умел представить свои победы как крупные идейные успехи” (В.Мацёнг. Душевный разлад рационалиста. — В его сб. статей “Хлеб наш насущный”, 1966).

Эта книга, строго выдержанная в жанре литературного исследования, не выходящего за рамки исторического материала, но опубликованная под конец 1961 г., сразу после XXII съезда КПСС, последнего этапа борьбы с культом личности Сталина, не могла не восприниматься и как критический комментарий писателя к современной истории, увиденной с новой точки зрения. Польский критик Ян Вальц в статье, написанной 30 лет спустя, уже после крушения советской империи, привел первое предложение книги Бохенского: “А кто-нибудь из вас хотел бы стать богом?” — и снабдил его своим комментарием, напоминая, когда была написана книга: “На дворе 1961 год, и таким образом сформулированный вопрос неизбежно вызывает определенные ассоциации: говорим Цезарь, а в уме — Сталин. И не может не вызывать. Эти слова непременно так действуют, раз божественность не только подорвана вопросом, но и представлена как цель, которой можно достичь. А первая глава трактата Бохенского о том, как достичь божественности, называется “Жестокость””.

Я так подробно остановился на “Божественном Юлии”, ибо считаю, что в творчестве Бохенского эта книга — ключ ко всему остальному. Успехом была его следующая книга прозы “Табу” (1969) — триптих новелл, основанный на трех вариантах любовных историй, данных в форме монологов их героинь и — независимо от различия эпох и мотивировки чувств — наделяющих их переживания печатью дел интимных и тайных (отсюда и заглавие).

К античным мотивам Бохенский обращался и в своем позднейшем творчестве, прежде всего в романе об Овидии “Назон-поэт” (1969). В его замыслы входила также книга об императоре Тиберии (он опубликовал лишь ее конспект), но во время работы писателя увлекли размышления над опасными явлениями современности, которые он обнаружил, изучая в Италии эпоху Тиберия, и представил в сборнике эссе “Кровавые итальянские блюда” (напечатано в 1982). Наконец, ценным откликом писателя на объявление в Польше военного положения был его роман “Состояние после коллапса” (1987), сначала напечатанный в одном из подпольных издательств.

С переменами в образе мыслей писателя, проявления которых мы обнаруживаем в его творчестве, согласуются факты его биографии. В 1966 г. он был исключен из ПОРП, после того как

подписал протест против исключения из партии философа Лешека Колаковского. В 1976 г. на его имя был наложен цензурный запрет за подписание оппозиционных открытых писем: против проекта поправок к конституции ПНР, откровенно подчеркивавших зависимость Польши от Советского Союза, и в защиту репрессированных рабочих-забастовщиков. В 1977–1981 гг. он был одним из учредителей и членом редакции неподцензурного журнала “Запис”. Он участвовал также в независимом Товариществе научных курсов (“летучем университете”). После объявления военного положения 13 декабря 1981 г. некоторое время был интернирован. В 1987–1990 гг. входил в состав Гражданского комитета при “Солидарности”. В 1988 г. стал одним из соучредителей Объединения польских писателей, отвергавшего зависимость от властей (прежний Союз польских литераторов после объявления военного положения партия полностью подчинила, и большинство писателей, не смирившись с этим, его покинули). В 90-е он был также членом правления, вице-президентом, а в 1996–1999 м — президентом Польского ПЕН-Клуба и в 1998 г. организатором всемирного конгресса ПЕН-Клуба в Варшаве.

СЕРЫЙ ЦВЕТ РУЖЕВИЧА

Новый сборник стихов Тадеуша Ружевича озаглавлен «Серая зона». Эпиграфом к одноименному стихотворению взяты слова Людвиг Витгенштейна, который говорит, что серый цвет — нейтральный, примиряющий крайности; но он же, как говорится в приведенной цитате из сочинений психолога Антония Кемпинского, — цвет депрессии. Это стихотворение — своеобразный трактат об индивидуальности человеческого опыта, который размещается в сером: «моя серая зона / постепенно наплывает на поэзию // белое не вполне тут белое / черное не вполне черное / берега этих нецветов / встречаются», Не в первый раз Ружевич ссылается на понятие «серого человека», такого как все. Но в то же время невозможно абстрагироваться и от другой ссылки — от того, что стало заглавием книги: «серая зона» — это все-таки область деятельности (преимущественно экономической, но не только), ускользающей от публичного (государственного) контроля; деятельности преступной, нелегальной — такой, как контрабанда или отмывание денег, и все эти семантические контексты здесь важны.

Но что же она такое, «моя серая зона», о которой идет речь в стихотворении? Очертания ответа выплывают из следующих за этими слов: «мир в котором мы живем / это цветное головокружение / но я в этом мире не живу / меня лишь невежливо разбудили / а можно ли разбудить вежливо». И опять: «цветное головокружение» — один из распространенных ныне рекламных лозунгов или заголовков в глянцевого журналов. И скорее очевидно, что поэт — а речь идет о поэте, не о каком-то там «лирическом герое» (прав был Бродский, когда писал, что в поэзии речь в конечном счете всегда о самом поэте), — в таком мире не «живет»; тем не менее он этот мир наблюдает, видит, присматривается к нему, пробужденный ото сна, в котором царит серое: «вижу / в зеленой траве / рыжий кот охотится на / серую мышь». Иначе видит мир художник, живописец, который, по словам поэта, «говорит мне, что не видит цветов», и у которого «палитра серая»: он «видит серого кота / который в серой траве / охотится на серую мышь».

Как может вытекать из поэтического повествования, «серая зона» — издавна область бытования Ружевича. Теперь это

пространство начинает поглощать самого поэта.. В этом контексте есть смысл привести слова из стихотворения, написанного под конец 1940 х: «я кто знает один только вкус / экзотический — вкус корицы / серый человек с воображением / куцым каменным и безжалостным». Их стоит привести еще и потому, что они очень явственно показывают, насколько последние книги Ружевича — а его поэтическая активность в последние годы поразительна — остаются все повторяемым подведением итогов экзистенциального и поэтического опыта и все возобновляемой попыткой его переоценки. Они остаются такой попыткой и тогда, когда поэт — как в последней части своего сборника, озаглавленной «Аппендикс», — вступает в искусную и в то же время насыщенную юмором игру с одним из учителей своей поэтической молодости Леопольдом Стаффом. Можно вспомнить, что в свое время Ружевич готовил к печати избранное Стаффа, где, воздавая почести Старому Поэту, писал, что драмой его поэзии стало то, что теперь нельзя уже писать «языком Муз», а надо писать «человеческим языком». Публикуя уже в наше время свои поэтические примечания к стихотворениям Стаффа, Ружевич пишет в предисловии: «Глубокоуважаемый и дорогой друг, я называл Вас, всегда с почтением и любовью, „Старым Поэтом“... но заглянул в „календарь“, и оказалось, что я уже старше Вас на год, а может, и на два! И теперь могу говорить о „Польдике“ как о младшем брате...»

Возможно, этот «Аппендикс» — самая важная часть в сборнике. На вид легкая, игровая, а на самом деле выводящая на обозрение читателя мотивы, проблемы, мифы и людей (хотя бы Льва Толстого), всегда игравших важную роль в поэзии Ружевича. Эти стихи, иногда новые варианты опубликованных раньше, не только свидетельствуют о жизненной силе поэтического воображения, каменного и безжалостного, но и о все нарастающей дистанции по отношению к самой поэзии, в том числе и своей собственной.

ДРАМАТУРГИЯ ПОСЛЕ 1989-го: ТРУДНАЯ СВОБОДА

От редакции: Пути польской драматургии и польского театра не всегда встречались: иногда расходились, иногда шли параллельно. Польская романтическая драма: пьесы Мицкевича, Словацкого, Красинского и Норвида — возникла главным образом в эмиграции и не имела доступа на польскую сцену. И не только потому, что театры в Польше находились под бдительным присмотром цензуры государств-захватчиков, но и потому, что эти драматические произведения были слишком новаторскими. В период модернизма по прихоти судьбы один и тот же человек — Станислав Выспянский — был и великим драматургом, и сценографом, и постановщиком. Большинство произведений польской драматургии, игравшейся в 1918–1939 гг., довольно быстро стали достоянием забвения, кроме пьес Виткация, которым театры пренебрегали. В то же время благодаря выдающемуся режиссеру Леону Шиллеру репертуар расширился за счет пьес, ранее считавшихся несценичными, и старинной (даже средневековой) драматургии. Похоже, что после II Мировой войны положение нормализовалось и польский театр (с большим или меньшим успехом) играл все, что писали польские писатели с мыслью о сцене. До 1989 г. на сцену попадали даже те, кого печатать на родине было нельзя, например Витольд Гомбрович.

О направлениях развития польской драматургии после крушения реального социализма пишет Яцек Серадский, известный театральный критик, главный редактор ежемесячного журнала “Диалог”.

1989 год для польских драматургов был годом эйфории, облегчения и надежды — как и для всего общества, кроме разве что группы сателлитов уходящей власти и совершенно ничтожной горстки коммунистических ортодоксов. Право же, никому больше не хотелось перед печатью или постановкой тащиться со своими произведениями в государственную цензуру (которая, особенно на склоне своей деятельности, выносила курьезные решения, прямо как из кабаре), никому не хотелось и согласовывать репертуар театров с директивами ответственных товарищей из всевластной партии. Обретенная

свобода была для творцов изумительным даром, и в большинстве своем они умели его оценить. Однако они не отдавали себе отчета в том, что в новых обстоятельствах в стране переменится всё и часть этих перемен болезненно затронет их самих, что парадоксальным образом, выиграв от переворота, они одновременно окажутся его жертвами. Во многих случаях эйфория раньше или позже превращалась в большую или меньшую горечь, и как бы то ни было, а вспышка национальной и интеллектуальной свободы не принесла плодов в виде такого извержения художественного творчества, какого можно было ожидать.

Но исходная точка, т.е. настроения времен, прямо предшествовавших этой, что тут говорить, неожиданной вспышке свободы, тоже была весьма неблагоприятной. Прямо хуже некуда.

Польское сценическое искусство второй половины XX века пережило два высочайших взлета. Первым был период “оттепели”, после октября 1956-го. Тогда, после отхода от сталинизма в Советском Союзе и последовавшей за ним смены властей в ПНР, была отменена обязывавшая до тех пор, идеологически жесткая и бесплодная доктрина социалистического реализма, и в то же время был поднят “железный занавес”, отделявший польскую сцену от западного репертуара. Эффект был громоподобный. В европейской драме еще с конца 40-х происходило много интересного, волна эстетических, формальных, содержательных новшеств хлынула как наводнение в открытые шлюзы и полностью захлестнула театральные афиши. Вне всякого сомнения, драма и театр были в те годы одним из важнейших инструментов художественного высказывания о действительности. Нашествию западных драматургов сопутствовало и появление равных им по рангу отечественных творцов, дебютировали самые видные польские драматурги второй половины века — Тадеуш Ружевич и Славомир Мрожек — в окружении менее знаменитых, но тоже ценимых авторов.

Второй, столь же плодотворный период наступил полтора десятилетия спустя, во времена, которые можно считать увенчанием польской мутации “контркультурных” движений. На рубеже 60-70 х Вроцлав со своим Международным фестивалем открытого театра был одной из столиц бунтарских театральных движений в мире; на вершине театральной славы (и накануне отхода от постановки спектаклей) находился Ежи Гротовский; создавались новые ансамбли, резко и современно (естественно, в меру цензурных возможностей, но иногда и

сверх этой меры) выражавшие социальную, политическую, этическую и экзистенциальную тревогу. Эта эпоха не принесла своей “отдельной” драматургии, но сценарии, “написанные на сцене”, возникавшие на репетициях (частично из импровизации), поддерживали живой, горячий характер сценического высказывания и, разумеется, стимулировали традиционный театр и драматургию, хотя хорошим тоном считалось отрицать эти влияния.

В 80-е от этих пламенных периодов осталось одно воспоминание. Постарела и ослабела послеоттепельная драматургия, выдохся контркультурный бунт. Травматическим опытом поляков были события 1980-1981 гг.: возникновение многомиллионного, номинально профсоюзного, а реально попросту стихийного общественного движения “Солидарность”, стремившегося бескровно расширить границы свободы, — и подавление этого движения силой в рамках военного положения, объявленного коммунистической властью против своего народа. Репрессии в целом не носили характера физического усмирения, но о психологическом усмирении говорить можно: они отнимали надежду. Не считая отдельных текстов, спектаклей и театральных событий, десятилетие было заполнено бесплодным перетягиванием каната между творцами и цензурой; немало триумфально “пробитых” в те годы произведений уже несколько лет спустя выглядели полным анахронизмом. Военное положение подрезало крылья и целому поколению, входившему во взрослую творческую жизнь; это поколение израсходовало себя быстрее, чем предусматривают нормы, после него остались лакуны во всех областях творчества, в том числе в театре и драматургии.

Удивительно ли, что после 1989-го, когда коммунистическую цензуру отправили на свалку, все надежды на гениальные произведения, написанные “в стол”, оказались напрасными? Ящички письменных столов были пусты. Можно бы сказать: вопиюще пусты.

Ничего в них не было у старых мастеров. Тадеуш Ружевич свое последнее драматическое произведение, “Ловушку”, — полубиографическую, полуфантастическую пьесу о Франце Кафке, — написал в начале 80-х. Затем он писал только стихи, время от времени обольщая театры обещаниями новой драмы. Выполнению этих обещаний не благоприятствовали ни апатичные 80-е, ни время свободы, а его старые пьесы — “В песок” с негероической картиной войны, шедшей полвека

назад, и “Фиктивный брак” об эротических грезах и стыде конца XIX века, — будучи возобновлены, вошли в противоречие с современным декором. Ружевич как драматург новой эпохи стал, конечно, существовать, но лишь косвенно. Он поддался уговорам о проведении серии репетиций “Картотеки”, его революционного дебюта 1960 г.; для этих репетиций он переписал произведение и дописал много новых сцен. Эта новая редакция, названная “Разбросанная картотека”, была затем опубликована (1994) и при всей зависимости от первой редакции остается одним из самых интересных высказываний о современности; новаторству формы (основанной на коллажном соединении цитат и документов повседневности с вымыслом) сопутствует импонирующая меткость острот; писатель показал когти сатирика высшего класса.

Другой пример “косвенной” драматургической жизни Ружевича — “Райский садик” (2001), бравурный сценарий, составленный молодым режиссером Павлом Миськевичем из его экспериментальных одноактных пьес 60-х годов. Одна из них — “Наша малая стабилизация” — некогда дала свое название целому периоду. В современности нового рубежа веков Миськевич нашел ни в чем не устаревшие элементы той “малой стабилизации” — с ее неустанным страхом за все постоянное и нерушимое в жизни, с ее экзистенциальной неуверенностью, прикрываемой избитыми истинами, пустой болтовней и хорошей миной при плохой игре. Сорок лет спустя Ружевич по-прежнему оказался злободневным певцом поведения своих соотечественников, а “новая драма”, составленная из его старых текстов, — куда более меткой, чем многие сейчас написанные произведения.

Другая крупная фигура польской драматургии, Славомир Мрожек, свое сведение счетов с коммунистической системой — не упрощенное, но сильно релятивизирующее отношения палача и жертвы — написал немного рановато: “Портрет” был опубликован в 1987-м. Дrame еще пришлось пройти через ненормальную цензуру, произвольно заменявшую одни слова писателя другими, да и некоторая бесцеремонность в противопоставленных фигурах сталинского доносителя и “мученика”, неожиданно легко бьющего поклоны перед портретом сатрапа, в годы неволи не имела шансов прозвучать надлежащим образом. Польская свобода застала писателя в Мексике, где он жил со своей женой на ранчо с прекрасным названием “Епифания”. Тогда, после довольно серьезных неприятностей со здоровьем, он писал гротеск “Вдовы” (1990), где действие наполняют, как обычно у него, остроумные диалоги, полные абсурдных парадоксов, но у третьей вдовы,

молчащей на протяжении всей пьесы, под траурной вуалью — настоящий череп.

Следующая пьеса Мрожека, “Любовь в Крыму” (1993), прославилась по причине необычных сопутствовавших обстоятельств. Автор снабдил свое произведение клаузулой из 10 пунктов, обязывавшей театры ничего не сокращать, использовать реалистические декорации и традиционный занавес, соблюдать расположение актов и т.п. Он рекомендовал также опубликовать эти требования в программе под заглавием “Автор помешался, или Последний из могикан”. Клаузула принесла неприятности не столько из-за своего радикализма, сколько по причине меньшей, чем можно было предвидеть, привлекательности самой пьесы; мало какой театр решался поставить трехактную громадину, представляющую собой чудной — хотя местами ослепительный — пастиш русских идиом (первый акт был экстрактом из Чехова, второй — скажем, Булгакова, третий — неясным гротеском о современной России). На эту пьесу уже не кинулись все мало-мальски уважаемые театры в Польше, как это бывало с предложениями Мрожека во времена его процветания. Следующее его сочинение — две одноактные пьесы под общим заглавием “Прекрасный вид” (1999) — не пожелал сыграть уже никто. А жаль: отлично написанный, блестящий дискурс двух пар в неопределенно опасной ситуации, полной неуточненного военного напряжения (вдохновением здесь был балканский конфликт) мог стать канвой любопытного спектакля. Последнюю из до сих пор опубликованных пьес, “Преподобные” (1999), сам автор, кажется, признал не слишком удачной. Абсурдный фарс об англиканском приходе, куда по ошибке одновременно направляют настоятеля-женщину и настоятеля-еврея, не знает, как закончиться: чтобы опустить занавес, надо (словно *deus ex machina*) прислать вертолет.

К мастерам старшего поколения принадлежит Януш Гловацкий. Этот прозаик, фельетонист, драматург и сценарист, “захлопнутый” военным положением в Нью-Йорке, предпринял героическую попытку прожить в США только литературой — и, можно сказать, прошел убийственную школу профессионального выживания. Из изгнания он привез две драмы. “Охота на тараканов” (в Польше издана в 1990) — пьеса об унижительном существовании польских изгнанников в Штатах (эту тему поднимет также, но в куда более резкой, пасквилянтской форме другой прозаик — Эдвард Редлинский, в пьесе “Чудо на Гринпойнте”, 1995, пользовавшейся немалых успехом на польской сцене). Но уже следующая пьеса, “Фортинбрас спился” (1990), могла бы составить образцовый

пример драматургии “старорежимных” времен, где наблюдение механизмов, управляющих общественно-политической жизнью, камуфлировалось историческим или литературным костюмом (Дания Гамлета — Польша, а Норвегия Фортинбраса — Советский Союз). Этот тип драматургии намеков, широко распространенный в коммунистическую эпоху, свобода смела со сцены без остатка. Иногда вместе с драматургами.

Это, разумеется, не относится к Гловацкому, который вскоре предложил театрам, пожалуй, самый интересный текст минувшего десятилетия — “Антигону в Нью-Йорке” (1992). От античного мифа остались лишь рудименты: необходимость устроить похороны близкого человека вопреки всему, что этому противостоит. Действие перенесено на Томпкин-сквер в Нью-Йорке, в среду бездомных, деклассированных изгнанников, жадных, эгоистичных и хитрых, но в момент испытания оказывающихся способными на широкий, альтруистический жест. По своему обыкновению, Гловацкий лишил героев пафоса, рассказывая их судьбы с саркастическим, моментами зловещим юмором. Функцию греческого хора он — тоже не без злорадства — поручил самовлюбленному нью-йоркскому полицейскому. В диалогах поляка, русского и пуэрториканки он достиг самого главного: дал универсализм драме и боли, не отняв у действующих лиц оригинальности и выразительности.

Куда хуже, чем “Антигона”, была принята следующая пьеса Гловацкого “Четвертая сестра” (1999). Быть может, причиной раздражения стало повторное — после Мрожека — обращение польского автора к своеобразному русскому современному фольклору; драматурга обвинили в противоречащем правилам политкорректности легком вышучивании некогда ненавистного соседа. Не принявшие пьесу не заметили, что предмет писательских игр Гловацкого в этой пьесе, уже заглавием прямо ссылающейся на Чехова, — не столько российская действительность, сколько определенный набор культурно-литературных стереотипов. Притом не только восточных: все-таки исходная точка гротескного действия — документальный фильм, снимаемый американцем и изготавливаемый под “Оскара”, поэтому все целенаправленные “легкости” берутся в двойные кавычки, а все вместе обнаруживает нескрываемый ужас перед современной поверхностностью и толстокожестью в мировосприятии и миропонимании, чему достигнутое глобализацией сокращение расстояний между континентами по крайней мере не препятствует. Скорее наоборот.

Среди заслуженных писателей старшего поколения, наряду с прозой пишущих также для театра, следует назвать Веслава Мысливского, замечательного представителя “крестьянского течения” в польском романе. Его драму “Реквием по домохозяйке” (2000) можно считать своего рода ультраконсервативным манифестом: воспоминаниям о былых временах сельского патриархального порядка, представленным в визионерских, поэтических ретроспекциях, сопутствуют яркие филиппики против современной испорченности нравов. Как обычно в таких случаях, они несколько коробят своим бессилием, хотя основному проклятию: “Все вы дети одной матери — телевидения” — не откажешь в справедливости.

Несомненная звезда среди драматургов среднего поколения, сильнее всего затронутого неблагоприятностью новейшей истории, — Тадеуш Слободзянек. Этот житель восточных окраин Польши прославился уже вскоре после получения диплома, когда под аристократическим псевдонимом “Ян Конецпольский” вошел в роль *enfant terrible* польской театральной критики: во имя элементарного смысла и логики он атаковал “все святое” театра и литературы. После введения военного положения он перестал писать рецензии, начал учиться режиссуре кукольного театра и писать. Его драматический дебют, “Царь Николай” (1987), был встречен с большими надеждами, хотя пропитанная буржуазными навыками польская сцена не очень-то знала, как взяться за это полное сочной брани повествование о жителях глухих окраин Польши 30-х годов XX века. Действие следующей пьесы, “Гражданин Пекосевич”, было еще ближе к современности — оно относилось к гнусно прославленному 1968 г., когда фракционные сражения в лоне коммунистической партии принесли плоды в виде позорной, разожженной сверху антисемитской травли. В пьесе Слободзянека эти события показаны снизу, с перспективы глухого городишки; жертва провокаций и противоборства двух провинциальных “властителей душ”, партийного секретаря и католического епископа, оказывается в сумасшедшем доме. Пьеса получила премию на официальном драматургическом конкурсе, после чего цензура успешно арестовала ее; в печати и на сцене она смогла появиться почти одновременно с выборами 1989 года.

Слободзянек — моралист, хотя и избегает проповедничества как огня, а свои идеи прячет в шершавой, неприкрашенной форме. Он портретирует людей отчаявшихся, полных атавистической мечты о существовании возвышенном,

исполненном смысла. Так происходит и в “Илье-пророке” (1992), втором после “Царя Николая” повествовании родом с восточных окраин, основанном на подлинной фигуре деревенского пророка, считающего себя новым воплощением Сына Божия. Отчаяние его соплеменников, чувство расшатанного миропорядка порождает у них безумную идею — распять мессию, осудить себя на вечное проклятие, чтобы восстановить надлежащее устройство вселенной. Предприятие заканчивается, ясное дело, гротескно, но боль его участников (едва осознанная, скорее угадываемая) не теряет своей силы.

Вопрос прямой ответственности Бога за земное зло, звучащий в пронзительных, отчаянных жалобах-упреках-обвинениях, — частый мотив в драмах Слободзянека. Он появляется и в двух сценических притчах-моралите. В “Мерлине” (1993), где по-манихейски, почти кощунственно выворачиваются христианские нравственные догмы, а фигура волшебника из легенд о короле Артура дорастает почти до масштабов Антихриста, и в “Кузнеце Маламбо” (1993), стилизованной “аргентинской легенде”, где Господь Иисус выслушивает жалобы угнетенных крестьян и не может скрыть беспомощности. Обе пьесы, необычайно интересные, не получили в Польше такой сценической жизни, какой они заслуживали, быть может, потому что были написаны для специального “инструмента” — передвижного Театра товарищества Вершалин, соединяющего технику кукольного театра с живыми актерами. К сожалению, вскоре после этих пьес дороги Слободзянека и основателя театра, режиссера и драматурга Петра Томашука, разошлись. Однако до этого они успели вместе написать замечательного “Катигорошка” (1990), горькую сказку о современной семье, ее податливости на любые, даже самые примитивные формы соблазнов, об отсутствии самой простой любви, триумфе дьявола, бессилии малых людей. Повествование-моралите о брошенном ребенке, которого родители оставляют ради ничтожных денег, не кончалось даже эрзацем хеппи-энда. “Не полюбили. Болит”, — заключал хор.

После долгого молчания Слободзянек опубликовал в 1999 г. “Сон Клопа”, еще один вклад в трудно объяснимое течение русских реминисценций в драматургии свободной Польши. На этот раз фабульной канвой драмы было продолжение судьбы Присыпкина, героя “Клопа” Маяковского, выпущенного из клетки после падения коммунизма. Как Мрожек и Гловацкий, так и Слободзянек отнесся к России скорее как к резервуару литературных мотивов, чем как к реальности. Однако и в это повествование, полное отсылок к Булгакову или Ерофееву, он

вложил свои вопросы о возможности осуществления врожденных человеческих представлений о миропорядке посреди хаоса, вопросы об утопичности всякого рая, включая христианский. Казимеж Деймек, ветеран польского театра с недвусмысленно левой настроенностью, первым поставивший спектакль, предпочел прочесть в “Сне Клопа” еще один расчет с болезненными политическими иллюзиями минувшего века, что несколько неожиданно встретило весьма живой отклик публики, скорее лишенной подобных случаев в последние сезоны.

Читателей этого отчета о жизни драматургии в новой Польше, быть может, удивит один бросающийся в глаза пробел. Нет произведений, каким бы то ни было образом отмечающих сам факт обретения независимости, относящихся к истории, прямо предшествовавшей этому счастливому событию, стремящихся вступить в схватку с новыми проблемами, которые стали перед страной. Что же, этот пробел, особенно болезненно ощущавшийся в первые годы после 1989 го, не скроешь, он составляет одну из главных слабостей театрального искусства нашей современности.

В год перемен ящики письменных столов, как уже было сказано, оказались пусты. Политические события первых лет независимости развивались в таком сумасшедшем темпе, что никто и не силился закрепить их в форме драматических произведений (да и вообще в искусстве). Напряжение и самоотречение, которых требовали преобразования устройства страны, стимулировали у творцов, большинство из которых эти преобразования поддерживало, скорее государственническую установку: смягчать конфликты, а не показывать их в полном объеме, консолидировать общество, а не растравлять раны. Между тем, с одной стороны, это напряжение, с другой — излишек проповедничества (особенно в публицистике и СМИ), с третьей — нашествие шоу-бизнеса необычайно быстро вызвали рефлекс неприязни ко всему, что связывалось с политической проблематикой. Прочь были отброшены исторические темы, от самых невинных форм “ветеранства” отмахивались как от тучи ос, слово “этос”, важнейшее для мирного и в то же время победоносного движения “Солидарности”, перешло на подмостки кабаре. Охваченные пассивностью, писатели всех поколений не знали, как этому противостоять.

А поле, которое можно было обрабатывать, существовало. Самым крупным зрелищным успехом первых лет

независимости был мюзикл “Метро” (1991), первый в Варшаве по-настоящему “западный” спектакль, попытка создать частный коммерческий театр. Успех этому спектаклю обеспечили не только современное оформление, невероятный динамизм молодых исполнителей и фи́га, показанная брюзгливой театральной элите, но еще и либретто — по сути простенькое и глупенькое повествование о группе молодых людей, отвергнутых истеблишментом и поехавших в Париж, где они играют в метро и достигают ошеломительного успеха. Молодые зрители, тысячами съезжавшиеся на мюзикл со всех уголков Польши, нуждались в своем мифе, своей легенде, новом самоутверждении. Можно поверить, что они бы приняли и одобрили содержание, находящееся на более высоком интеллектуальном уровне, чем примитивное либретто; штука в том, что ни театр, ни драматургия ничего не могли им предложить.

Театральное искусство было беспомощно перед лицом эмоциональных потребностей молодых зрителей, взбунтовавшихся против высоких слов и экзальтации старших поколений. Беспомощно оно было и перед лицом новой, не вполне розовой действительности: бандитизма, который появился в стране вслед за настоящими (а не коммунистическими) деньгами, насилия, наркомании и т.п. Артисты жили в ошибочном убеждении, что зритель хочет в театре прежде всего развлечься, позабавиться, бездумно провести вечер. И поставляли ему эту бездумность — главным образом с помощью импортных фарсов. О том, что эта оценка ситуации была ложной, может свидетельствовать карьера пьесы, точнее цикла одноактных пьес, “Молодая смерть” (1995). Ее автор, ныне уже покойный Гжегож Навроцкий, был непризнанным репортером и второстепенным драматургом, но обладал хорошим социальным чутьем. В произведении, основанном на подлинных фактах, он без обиняков и оговорок описал бессмысленные жестокие убийства, совершенные молодыми преступниками: они убивали своих ровесников и беззащитных стариков. В формально простой драматической записи событий открылась вся бездна аморальности, дегуманизации, бездушия. Пьесу, впервые показанную в Театре Вспулчесном в Щецине (который немало сделал для того, чтобы привлечь новых авторов), сыграли во многих театрах страны; функция отрезвления и предостережения, врожденная театру, можно сказать, возвращалась занять свое место. Однако этот возврат не принес урожая подобных текстов; правда, театр перестал сторониться щекотливых тем, но, чтобы поднимать их, пришлось прибегать к иностранной драматургии. Главным

образом к пьесам течения “брутализма”, которое из Англии через Германию разлилось по всей Европе конца XX века.

Самые интересные авторы младших поколений предпочитали бежать от повседневной действительности в свои особые, сублимированные, но при этом нередко весьма любопытные миры. Свое место на сцене завоевала наконец — при огромном противодействии — Лидия Амейко. При противодействии, так как ее драматургия больше напоминает искусные и тонкие, как старые кружева, философские трактаты, чем умелый, удобный для постановки сценический материал. Огромный вызов постановщикам — хотя бы ее “Муки Господни в бутылке” (1995), повествование об амстердамской нищенке, нашедшей на помойке трость, в которой заклета душа Уриэля д’Акосты, средневекового мистика и еретика, и бутылку, в которой запечатана и окаменела Голгофа с двумя разбойниками, созерцающими Христово распятие. Самый большой успех на сцене принесла ей саркастическая комедия “Фарраго” (1997), соединяющая коварное остроумие с размышлением и предоставляющая отличные возможности актерам. Перед лицом Бога (по-земному называемого Ваше Превосходительство) и апостола Петра предстает популярный киноактер, игравший во второразрядных боевиках: обвинительный акт против него гласит, что он творил самое изобретательное зло в вымышленных сюжетах, но это обвинение неожиданно легко удастся экстраполировать на самого Судью — и Он ведь отвечает за зло мира, который можно считать Божественным и не всегда перворазрядным вымыслом. В последней пьесе Лидии Амейко, “Nondum” (2001), канва притчи — одни из самых известных слов Нового Завета. Если в начале было слово — то оно должно быть и в конце. “Как на всё, так и на человека судьба словами истекает из уст Божиих, и когда человек рождается, то из этой повести получает какой-то небольшой кусочек”. А когда умирает, то должен этот кусочек — Божий кредит — вернуть. Да только это не так просто.

Свое место на театральных афишах завоевал и земляк Лидии Амейко, вроцлавянин Ежи Лукош. Этот известный германист писал кандидатскую диссертацию о Томасе Манне, и, так сказать, ее побочным продуктом стала посвященная немецкому писателю пьеса. “Томас Манн” (1995) — это ироническое повествование об искушении (славой, почестями, а главное — “исторической миссией”), которому подвергло писателя гитлеровское правительство. Повествование об искушении, хотя и не состоявшемся, но обнаруживающем слабые стороны натуры художника, тщеславие и наивность,

неразрывно сплетенные с проницательной мудростью. Наряду с портретом самого Манна не менее интересен и остроумно-иронический портрет искусителя, хама-парикмахера и чиновника, который в конце концов станет ближайшим наперсником семейства Маннов и истолкователем творчества писателя. Продолжая интересоваться великими фигурами немецкой литературы, Лукош в 2001 г. опубликовал “Гауптмана” — одноактную картинку, изображающую встречу сразу после войны, в 1945 г., немецкого нобелевского лауреата, который живет в своем поместье на землях, решением союзников отходящих к Польше, с литературно образованным советским офицером спецслужб. Их разговор обладает теми же достоинствами, что и пьеса о Манне: он показывает как мудрость писателя, так и его трогательные слабости и несовместимость с наступающими временами. Среди произведений Лукоша заслуживает внимания также монодрама “Могильщик королей” (1997): рассказ польского гастарбайтера, который, работая на немецком кладбище, нашел способ исправить мировые обиды и несправедливости, перенося прах кремированных простых людей в гробницы сильных мира сего, а этих последних переселяя в цветочные горшки и под грядки цветов.

Несомненной звездой польской драматургии последних лет стал Ильмар Вилькист. Имя и фамилия этого автора неслучайно звучат по-иностранному — это элемент “самосотворения” известного историка искусства, который для своего драматургического и режиссерского воплощения создал себе норвежскую “личность”, биографию и целую карту с мифическим Эльмитом, городом среди скал над фьордами, где происходит действие большинства его драм. В них легко обнаружить восхищение скандинавскими мастерами психологической драмы — от Ибсена и Стриндберга до Бергмана. Драматургию Вилькиста можно разделить на два цикла. В первом из них сюжеты разыгрываются в откровенно вымышленных реалиях, однако имеющих образцом историю Европы 1930-х, — в реалиях государства под натиском шовинистических и фашистских сил. “Ночь Гельвера” (2000) — это исследование драмы двух людей: несчастливой девушки и отстающего в развитии мальчика, которого она взяла на воспитание, — сплетения их психологии, диалектики любви и унижения. Чтобы спасти воспитанника от штурмовых групп, ликвидирующих инвалидов и “нечистых”, девушка предпочитает сама его убить большой дозой лекарств. Другая пьеса из этого цикла — “Entartete kunst” (2001), рассказывающая о военно-чиновничьих комиссиях,

проводящих унизительное перевоспитание художников, выбивающих им из головы “дегенеративное искусство”.

Действие пьес второго цикла Вилькиста происходит в наше время. В него входят прежде всего одноактные пьесы из серии “Анаэробы” (2000). Автор рассказывает здесь о людях с психическим изъяном, о современных отщепенцах, создающих на окраинах нормального (якобы нормального) общества иную, взвихренную жизнь. Писатель импонирует тонкостью и точностью портретирования своих “анаэробов”, пар женщины с женщиной, мужчины с мужчиной, семейной четы с пригрезившимся ребенком и т.п. Его упрекали в том, что он абстрагировал этот мир, очистив его от узнаваемых реалий, устроил своего рода лабораторные условия: мифический Эльмит — где мог бы находиться, собственно говоря, где угодно. Но разве такого рода универсальность — грех?

В этом отчете, описывающем судьбы польской драматургии после 1989 г., редко звучит эйфория, пьесы редко воздвигаются на недостижимую высоту и рекламируются. Что ж, как есть, так и есть. При всех рангах и заслугах драматургов польский театр не только последнего десятилетия, но, может быть, и всего XX века стоял главным образом на плечах своих режиссеров и актеров; у тех, кто описывает эти области театрального искусства, наверняка больше оснований радоваться. Впрочем, и в вышеприведенном перечне есть, да будет позволено считать, несколько замечательных пьес, которые могли бы заинтересовать и зрителей далеко от краев, лежащих по берегам Вислы. Можно без всяких опасений пожелать им этой встречи.

Пониженный ранг драматурга в польской театральной жизни в последние годы, кстати, начинает систематически подниматься. Восемь лет действует конкурс министерства культуры, в результате которого постановщики современных отечественных пьес получают премии, а театры, берущие на себя риск первой постановки, имеют право на возврат части понесенных расходов. Крупнейшая польская ежедневная газета, “Газета wyborcza”, ведет кампанию, рекламирующую молодых драматургов. Сильно действует и внешний пример: бурное развитие молодой драматургии как основного компонента молодого театра за ближайшими границами — в Германии и Скандинавии. По примеру этих стран все больше польских театров проводят мастер-классы или стажировки для начинающих драматургов, и они все чаще носят международный характер. Все больше театров приглашают

зрителей, чтобы ознакомить их с новыми произведениями в форме более или менее подрежиссированных репетиций-читок. Эта форма тоже пользуется успехом, что только подтверждает неудовлетворенные потребности зрителей в этой области.

Быть может, уже вот-вот на польские театральные подмостки вступит ныне подрастающее, интересное поколение молодых авторов. Об их успехах и поражениях, однако, можно будет написать лишь при случае.

От переводчика: Мы решили проверить (насколько нам это удалось по Интернету) знакомство российской публики с новой польской драматургией, по крайней мере с именами, названными в статье Серадского.

Разумеется, популярнее всех оказался Мрожек. Его проза и драматургия выходят с начала 90-х в многочисленных переводах — книгами и в журналах. С 1988 г. пьесы Мрожека идут “по всей Руси великой”, а сейчас — в Москве и Санкт-Петербурге (когда прошлой осенью Мрожек приехал на фестиваль “Балтийский дом”, его пьесы шли в трех петербургских театрах), Архангельске и Петрозаводске, Челябинске, Новосибирске, Нижневартовске, Перми, Комсомольске-на-Амуре и Русском драматическом театре в Алма-Ате. “Живой классик” — так заканчивается биографическая справка к спектаклю Красноярского драматического театра им. Пушкина, половину которого составляет пьеса Мрожека “Дети Авраама”. Понятно, что в основном идут не новые пьесы: все еще велик запас не освоенного русским театром. Судя по всему, самой популярной остается пьеса “Эмигранты”, за ней — “Танго”, следующим номером — “Стриптиз” (спектакль московского театра-студии “Человек” награжденный на Мрожековском фестивале в Кракове в 1991 г. и на нескольких других фестивалях, вступил в 13 й год своей жизни на сцене). Что касается новых пьес, то, как нам помнится, в середине 90 х, вслед за публикацией перевода в “Иностранной литературе”, шел и спектакль “Любовь в Крыму”. А Ставропольский академический театр драмы им. Лермонтова в ноябре прошлого года под названием “Святые и грешные” поставил ту самую пьесу “Преподобные”, которой автор вроде бы недоволен: ставропольские зрители и рецензенты остались очень довольны.

У Ружевича мы нашли только один спектакль — “Картотека” в Новосибирском государственном драматическом театре “Старый дом”. Старая это “Картотека” или “Разбросанная”, по Интернету не определишь. В печати Ружевич широко

представлен как поэт (и в журналах, и книгами), отчасти как прозаик.

У Гловацкого в челябинском Новом художественном театре идет “Фортинбрас спился”. Из его произведений тоже больше переведено (не только пьесы, но и проза), чем поставлено.

В феврале 2002 г. в Театре Ленсовета (Санкт-Петербург) состоялась премьера пьесы Веслава Мысливского “Вор”.

Из пьес Слободзянека переведена одна — “Илья-пророк”. Странно, что не переведена и не поставлена его пьеса “Сон Клопа”. Впрочем, так же странно и отсутствие на российской театральной афише “Четвертой сестры” Гловацкого, хотя вполне возможно, что ее ставили раньше, чем русский Интернет начал накапливать свои запасы информации.