



С.Д. Кржижановский

О ПОЛЬСКОЙ НОВЕЛЛЕ

Среди древнегреческих философских фрагментов находим отрывок такого содержания: сперва был «дождь атомов»; они падали, не задевая друг друга – и мира не возникало; один из атомов отклонился от своего пути, ударился о другой, тот – о соседний – и возникла жизнь (схема).

Слово *novella*, можно думать, впервые появляется у римлян для обозначения дополнительной правовой нормы, вводящей нечто новое в систему законодательства.

В самом общем своем значении, литературная «новелла» и является тем отклонившимся атомом, нарушающим – если уж говорить образами – параллели чернильного дождя, вводящим новое, своеобразное в установившийся мир рассказов, движущихся по привычным линиям повествования. Новелла (*novella*), по сравнению с объемно-близким ей рассказом (*opowiadanie*), не является первичной формой: в пользу этого говорит уже то обстоятельство, что структура ее много совершеннее. Новелла, если она заслуживает этого имени, невелика, подвижна, четко-сюжетна и, главное, имеет свои строго обозначенные начало, середину и конец. Этого нельзя сказать о рассказе, который не только «параллелен» жизни (этого мало), а (если он реалистичен) идет по одной с ней линии, непосредственно за ней, как капли «дождя атомов», скользящие друг за дружкой.

Следует ли из сказанного, что новелла как таковая отклоняется от действительности, чуждается жизни? Отнюдь нет. Скорее наоборот. Для безымянного автора фрагмента, указанного выше, «отклоняющийся атом» сугубо жизнен, создает бытие, движется в полноту его из пустоты.

Но ближе к конкретности. Для посетителя лаборатории естествоиспытателя она – на первый взгляд может показаться самым «неестественным» изо всего, что он когда-либо видел. В самом деле: ему покажут здесь одни объекты, нагретые до двух и трех тысяч градусов выше нуля, другие – подверженные давлению в несколько сот атмосфер, хотя в обычной обстановке наш посетитель знает лишь атмосферу, колеблющуюся около единицы, а жару, подбирающуюся к пятому десятку градусов готов назвать «сверхъестественной».

Не перебрасывая мостиков от аналогии к предмету нашего внимания, можно сказать, что автор новеллы, как и естествоиспытатель, друг естества, но, вдобавок, и его «испытатель», т.е. экспериментатор.

Если рассказ может быть лишь «куском жизни», сохранять в себе некоторую аморфность, элементы случайности и незавершенности, то от новеллы мы

вправе требовать целостности и как бы кристалличности ее строения. Это – никоим образом – не должно ограничиваться формой. Нет – новелла отличается от рассказа (и повести) – как эксперимент от наблюдения. Оба эти метода служат одной и той же цели: познанию реальности. Разумеется, «чистых новелл», строго адекватных предложенному определению, не так-то и много, в литературной практике обращаются, главным образом, или рассказы, или смешанные формы, но именно польская новелла, которой посвящен настоящий сборник, отличается некоторыми особенностями, заслуживающими пристального внимания советского читателя. Добавлю: и советского писателя. Есть полшутливая русская пословица: «у поляка и приказ – рассказ». Строится она на игре слов: польское *rozkaz* (росказ) означает «приказ», «команда». Допустим, что иным польским приказам, директивам свойственно многоглаголанье, но, приняв это, нельзя не согласиться и с тем, что в мире польских рассказов мы наблюдаем ясную тенденцию к конденсированию и кристаллизации в виде новеллистического жанра.

Правда, наряду с этим устремлением не следует умалчивать о прямо противоположном процессе. Я говорю о перерастании новеллы в повесть. Так, еще Генрик Ржевуский, импровизировавший к концу тридцатых годов целый ряд мелких старопольского стиля новеллистических миниатюр (*szkicy*¹ 1830–31 гг.), после слил их в единое крупное произведение «Памятные записки Северина Соплицы» (*Pamiętki Pana Seweryna Soplicy, cześnika parnawskiego*. 1839).

Для Коженевского, по утверждению Хмелевского (IV «История польской литературы»), некоторые его рассказы были лишь «приготовлением» (*przygotowanie*) к повести.

Беру пример ближе к нашему времени. Станислав Пшибышевский, прибегавший к разным жанрам, так и не написал ни одной новеллы (в строгом смысле этого слова). Причина в разгонистости самой манеры его письма: река во время паводка теряет берега, – новелла же без берегов... как бы это сказать... Впрочем, пусть лучше говорит сам Пшибышевский: объясняя «непомерную слабость земной фабулы в моем творчестве», – пишет он, – «то и дело случается, что какой-нибудь жизненный анекдот, услышанный или прочитанный, является лишь предлогом для раздвигания далеких перспектив, выхода за пределы мира явлений, растворения его в темных морях предощу-

¹ Очерки.

щаемого бытия». Смысл такого «манифеста» понятен и без комментариев.

Талантливый Вацлав Берент, несмотря на большую сюжетную изобретательность (см. хотя бы его *Zywe Kamienie* – «Живые камни», 1918), даже в тех немногих случаях, когда он, наряду с произведениями крупной формы, пишет свои яркие «биографические рассказы» (*bijgrafej nagasujne*), остается все же за порогом новеллистической литературы: новелла сюжетна (точнее: односюжетна), его же относительно короткий рассказ всегда многосюжетен, переходит черту не «числом знаков» (это не так-то и важно), а числом значимостей, является своего рода «уравнением со многими неизвестными».

Но если вернуться к доподлинным новеллистам Польши, то окажется, что и количество и литературное качество их произведений достаточно велико и высоко. Это течение и является основным, направляющим.

2.

Логика и технология новеллы говорят автору: если ты хочешь «сдвинуть препарат»², ввести нечто необычное в обычные рамки жизни, то –

А. делай это в минимальной степени; в целях краткости – в завязке; с таким расчетом, чтобы «завода» хватило на всю новеллу;

Б. выбери, с какого конца вводить такое «отклонение» – а) со стороны субъекта или б) со стороны объекта?

А) Искусство новеллы, прежде всего, заключается, как учит нас творческий опыт лучших ее мастеров, в том, чтобы при минимуме отклонения от привычных жизненных путей достигнуть наибольшей ее литературной результативности. Ошибкой Герберта Уэллса в его «Чудесном посещении» (новелла, перерастающая в повесть) является слишком большой угол отклонения от реальности в завязке этого остроумного памфлета: ангел, пролетая небесными сферами, попадает в круг земного притяжения; здесь – волею английского кодекса приличий – ангелу обкарнали крылья, непристойную наготу прикрыли долгопятым сюртуком и, вообще, обработали «сына эфира» по всем правилам конвенциональности. Но пороком произведения является то обстоятельство, что, выведя (в завязке) мир из колеи посредством «чуда», т.е. художественной условности, Автор должен ввести его в колею, в конце памфлета, тоже посредством второго уже чуда. Не слишком ли много чудес?

Польские новеллисты в завязке (напоминающей шахматный гамбит, где жертвуют кое-чем, чтобы выиграть все, т.е. партию) довольствуются очень скромной «жертвой» со стороны привычного, повседневного уклада жизни. Обычно, скажем, в Польше 70-х гг. профессора читают свои лекции в университетских городах, в медвежьих же углах протекает глухое жите-бытие обывателя, – но вот Болеслав Прус пишет новеллу «Профессор философии в провинции». Он ничего не меняет ни в характеристике типичного профессора, ни столь же типичных провинциалов, но достаточно маленькой перестановки персонажей

(в пространстве), – и происходит всякого рода *qui pro quo*, создающих написанную в свете мягкого юмора новеллу.

Оставляю на сюжетной шахматнице основную фигуру – «философ» Адольф Дыгасинский пишет новеллу: «Философ и прачка». Обычно никаких интересов, кроме стирки и ее оплаты, у названных людей нет и быть не может (если учесть эпоху и среду). Но стоит добавить «интерес» философа к прачке как к женщине – и этот привесок наклоняет новеллистические весы. В дальнейшем читатель следит, у кого же из двоих – у прачки или у философа больше подлинного, философски широкого охвата живой жизни.

Но иногда зачины новелл у польских писателей как будто перегибают палку, слишком сильно отклоняются от нормы. Так, например, Густав Даниловский в изящно написанной фантазии «Пан Тонкий» говорит об изобретении прибора для чтения мыслей. При этом пользоваться прибором можно незаметно для «человека-текста». Не переутончил ли автор, не слишком ли далеко ушел он от реального мира в мир беспочвенных выдумок?

Пусть отвечает самое развитие новеллы. Прибор сконструирован. Его пускают в ход, но странно... чувствительная стрелочка машины для чтения мыслей неподвижна. Почему? Конструкция неисправна? Нет, в порядке. Неисправны лишь человеческие умы, разучившиеся мыслить. Чьи умы? Автор молчит, но молчит он очень красноречиво. Очевидно, перед нами злая и горькая сатира на польское интеллигентское общество 90-х годов, забредшее в интеллектуальный тупик декадентства, асоциальных теорий искусства и аморальности. Г. Даниловский прибеж на этот раз к крутой условности ради проповеди безусловной для него социальной правды³.

М. Горький в новеллах «О чорте» и «Еще о чорте» описывает серого пошляка, решающегося, подобно Фаусту, продать душу чорту. Чорт, вскрыв психическое содержание продающегося мозга, отказывается от сделки: сколько ни плати – переплатишь. Здесь мы видим сходный прием условной завязки, вполне оправдываемой социальной направленностью новеллы⁴.

Естественный вывод: в новеллистическом нарушении жизненного уровня, привычной ее меры, необходимо соблюдать меру.

И в французской новелле «Ожерелье» (Мопассан), и в польской «Истории нитки жемчуга» (Макушинский) – как потерянный для действующего лица, так и найденный им жемчуг оказывается – в конце концов – фальшивым, почти нулем в мире вещных ценностей, ничего в нем не сдвигает, но в мире психологических оценок – в обоих случаях – приводит к роковому концу.

Б) Примеры, только что указанные, столь же естественно ставят вопрос о субъективных и объективных изменениях, как бы прерывающих общий жизненный «континуум».

³ Конец этой вещи несколько испорчен новеллистом.

⁴ Следует отметить, что не только в новеллистике Польши, но и во многих ее жанрах, богато развита тема о продаже души дьяволу (т. наз. *Sylograf*). Особенно в череде вариантов о пане Твардовском.

² «Сдвинутый препарат» — заглавие одной из новелл Г. Уэллса.

а) Романтики начала прошлого века настойчиво выдвигали в литературу так называемого странного человека. Это был или (по слову Пушкина) «чудак печальный», чаще всего байроновского стиля, или просто чудак, а то и «чудачина», пригодный для гротеска или бытового рассказа.

В предлагаемом сборнике читателю не будет показано «странного человека» той далекой литературной эпохи, но он убедится – на ряде новелл – в живучести этого типа.

Во вторую, послеромантическую половину минувшего века, в период развития реалистических течений в польской литературе, никак не разминешься (даже при желании!) с этого рода образом-отклонением, выбивающимся из общей, окружающей его среды. Странен он не по-байроновски, не выпенне, не культивирует в себе своей необычности, не гордится ею. Скорее, наоборот.

Остановим внимание хотя бы на «Глупом Франеке» (М. Конопницкая) и прусовском «Михалко», которого тоже вся его деревня прозвала «глупым». Обоим героям новелл, глазам и «глупым» умам Михалко и Франека мир предстает (каждому по-своему) совсем не так, как их односельчанам или рабочим, в среду которых попадает Михалко.

Науке известны факты психологического замещения, определяемые ею как «викариат чувств»: у человека, скажем, теряющего зрение, заостряются слух и осязание и т.п.

Аналогичного рода перестроение происходит в душе Франека и Михалка: природа притупила Франеку его здоровый смысл, но зато заострила чувство ее, природы, подняла в нем – над линией средней меры – ощущение прекрасного. Михалко запутался в улицах и переулках столицы, но его не запутаешь на путях правды.

И симпатия читателя, после трех-четырёх страниц, переходит на сторону ущербно-странных персонажей, простецкий ум которых, создавая новую точку зрения на мир, расправляет его моральные и эстетические тупики и закоулки.

Конечно, такого рода новация в субъекте-персонаже может быть как отрицательной, так и положительной. «Пан Тонкий» (Г. Даниловский) может быть примером не притупления и не упрощения, а переутончения, заостренности умственного аппарата, что чревато сюжетными последствиями.

б) Но польские новеллисты относительно редко прибегают к психологическому отклонению в субъекте. Вся история Польши, ее социальная жизнь, слишком богаты сдвигами, переворотами, катастрофами, чтобы нужно было уходить в поисках новеллы, ее сюжетности – от объективной действительности к какому-то «отклонениям». По восточному изречению: «тому, кто тонет в реке, все равно – идет ли дождь» (добавлю: хотя бы и «дождь атомов»). Оглядка на исторический путь Польши: частая смена династий, бескоролье, двоевластие, выборный король, дестронация; *liberum veto*, одним голосом перечеркивающее все голоса сейма; многократные вторжения чужеродных сил, приводящие к ряду «разделов»; череда восстаний, почти ничего не восстанавливающих и т.п.

Это только начало списка, он не закрыт. Но уж ясно, что такого рода движение распадается на сдвиги, перестроения, т.е. то, что в миниатюрном мире новеллы мы называли «отклонением».

Неустойчивость исторического равновесия Польши отразилась во всех жанрах ее литературы. Достаточно указать на «Пана Тадеуша» (Мицкевич) или «Бенёвского» (Словацкий): судебная тяжба в юридической практике других государств, не Польши, обычно приводила к так называемому исполнительному листу, осуществляющему решение; здесь же лист замещается мечом, судебный исполнитель – «наездом» (*najazd*), введение во владение – боем⁵. Та же «смещенность» права, т.е. самого нормативного начала на земле, проникает и «Бенёвского».

В исторической же новелле эта специфичность польского стиля жизни сказывается определенной образом. Достаточно прочесть «Барственные слезы» (Хойновского) или «Пани Теодору» Вейсенгофа, чтобы убедиться в этом (последняя новелла особенно интересна двоящим действием пунктов а) и б)).

Однако провести четкую линию между элементом историческим и неисторическим в польской литературе трудно. Почему? Потому что движение, состоящее почти сплошь из сдвигов, подобно сдвигам в жизни геологических пластов, приводит к «выходу» древних или старых – и пластов, и исторической эрозии. Не изжившее себя до конца прошлое народа, опровергнутое вторжением нового, как бы «заживо похороненное», оказывается очень беспокойным мертвецом, пробует приподнять свое могильное новообразование.

Эта жизнь «недожитков» то и дело вторгается снизу, из исторических глубин, в самые обыкновенные – казалось бы – бытовые польские рассказы. Духовная привычка, привитая в литературе еще Мицкевичем, болеть не только своей малой болью, но и болью «миллионов» (см. так называемую импровизацию Конрада) является отличительной особенностью польского литературного героя. Объясняется она тем, что настоящему поляку история его народа не дает пощады, – прошлое настигает его на всех перекрестках жизни, хотя бы перекрещивались – по внешней видимости – и узкие, личные интересы.

У Выспянского два или три раза жгущее память поляка «Тарговица» (*Targowica*) пишется с маленькой буквы «*targowica*», замещая слово «*Targowisko*» (т.е. *tor*) – в повседневном, рыночном его бытовании.

Этот низкий «исторический потолок» нависает над многими новеллистами нашего сборника.

1795–1798 по 1807 – 1812 – 1848 – 1863: вот основные даты восстаний – на польской и на чужой земле («за вашу и нашу свободу» – надпись на знаменах легионов), но всегда, в конечном счете, во имя своей. Этим датам довольно строго соответствуют: возгорание, вспышки и затухание польского романтизма. Самый романтизм – в польской его интерпретации – восстание против этого мира во имя того. В здоровых его формах романтизм устремляется в

⁵ Подзаголовок «Пана Тадеуша»: *Ostatni Najazd na Litwe* – «Последний наезд (т. е. вооруженное самовведение во владение) в Литве».

прошлое или в будущее, примыкающие к настоящему; в тех же случаях (нередких в истории польской литературы), когда романтика слишком далеко отрывается от сегодняшнего дня – уходя в отдаленное прошлое или туманное будущее, она неизбежно приобретает или отстало консервативные или мистически-мессианистические черты. Метафизика, с ее трансцендентным (потусторонним) миром, и религия, с своим «тем светом», из гостей превращаются тогда в хозяев искусства.

Гигантские масштабы романтизма такого рода раздвигали, в своих «прометеевских» устремлениях, не только стены идей, но и границы форм. Господствовали запросы на темы «дальнего следования». Рассказ, особенно новелла, эти самоограничивающиеся жанры, уступали место поэмам, эпопеям, полилогиям (обычно, трилогиям).

Однако и в эту пору отыскивается – совершенно неожиданно – маленькая новелла Юл. Словацкого, одно из очень немногих его произведений, писанных прозой. Она тем более ценна⁶, что, рожденная в тяжелые годы политического и идейного кризиса, хранит в себе богатейшие запасы фантазии и оптимизма – доброе предзнаменование на дальнейшем нелегком пути польской литературы.

Январское (1863) восстание было последней попыткой политического романтизма. Попыткой с негодными средствами. Это поняли даже «крайние». Романтизм (всяческий: и в политике, и в литературе) спустил знамя. Наставал тридцатилетний период так называемого позитивизма.

Он был связан некрепкими, легко рвущимися нитями с учением французского философа Огюста Конта (1798–1857), давшего ему это имя. И – все-таки – связан. Конт отбрасывал религиозную и метафизическую интерпретацию мира, замещая бога идеей «человечества», а потустороннее «этосторонним», стоящим на позитивных, а не «негативных» (дело у философов-романтиков доходило ведь до «негативного богословия») предпосылках; новая его «классификация наук» была лестницей знаний, ведущей не «ввысь», а спускающейся вниз – от предельно-абстрактного (математики) к предельно-конкретному, к «социологии» – науке, впервые так названной О. Контом, но очень слабо им разработанной. Можно сказать, что эта «ступень» шаталась у него под ногой и по-настоящему была закреплена лишь К. Марксом.

Но польская литература и идеология вообще не разглядела этого и держалась довольно долго на своих позитивистских позициях.

На место проповеди великих, но туманных свершений пришла, вместе с позитивизмом, пропаганда так называемых малых дел. Именно в это время Ал. Фредро пишет (но не публикует) свою, по существу, грустную комедию: «Великий человек на малые дела» (*Wielki czlowek do malych interesow*).

Критика, направленная «позитивистами» против сбоем отступивших романтиков, сводилась к следующему: политически-поэтическое «опьянение», экстаз необходимо ведут и привели к трезвому взгляду на

вещи и здравому холодному рассудку; лучше реально делать малое, чем «взывать» к великому, лучше сильное, чем сильное, остающееся в трансценденте, в мире грез, а не в этом положительном, позитивном мире. Уже позднее, оглядываясь на этот период здравого рассудка, с его идеей «труда у основ», более того – «органического труда», Юр. Жулавский писал: «Jeden marzy, drugi na mądrej wszystko wlaźcie wadze» («Один мечтает, другой всё мудро взвешивает на весах», ст. «Две силы»).

Взвешивание отнесяло «взвешенную» лишь в эфире мечту. И безусловно положительным, в эпоху «меры и веса», надо признать большое уважение к труду, пусть посильному, малому по своим возможностям, но все же труду. Именно в эти десятилетия малых дел и получает свою культуру, тщательную, я бы сказал, трудовую обработку малое по объему литературное дело: новелла.

Она находит своих больших, подчас и великих мастеров. Помещенные в этом сборнике произведения Эл. Ожешко, Бол. Пруса, М. Конопичкой, написанные в 70-х – 80-х гг. говорят сами за себя.

«А... В... С...» – Ожешко начинает с простейшего, азбучного; герои Пруса и Конопичкой тратят свои силы, а то и жизнь, не на широком «поприще», а у фабричной топки, в школе глухой деревни. Самые литературные герои делаются как будто ниже ростом. Это не вожди, не поэты, не пророки, а скромные врачи, педагоги, техники, вообще – труженики. Но моральная их «малорослость» иллюзорна: их согнуло трудом, нуждой, но стоит им распрямиться – и перед нами человек в полный рост. Самое это «распрямление» происходит – чаще всего – лишь к концу новеллы, такой, как она писалась в годы «позитивизма»⁷.

Это вполне согласуется с определением Эйхенбаума: новелла – short story (англ.: короткий рассказ) «с сюжетным ударением на его концовке». Определение это, правда, звучит запоздало: польская новелла 90-х гг. XIX в. и начала XX в. показала, как сделать это «ударение» подвижным.

Еще зачинатели и завершители «позитивизма» неоднократно противопоставляли друг другу два древних мифа: о Прометее, похитившем у неба для людей священный огонь и гордо переносящем за это великую муку, и Сизифе, терпеливо вкатывающем на гору камень, с тем, чтобы, когда камень скатится снова к подножью, снова же начинать свою бесплодную работу «у основ». Достаточно указать на мелькающие заглавия популярных в ту пору книг «Труды Сизифа» (*Sizyfowe prace*) и «Прометей и Сизиф» (*Prometeum i Szyf*) и много других, ведущих за собой целый ряд сходных и названий, и смыслов, чтобы понять предвестие и самое появление (к концу века) «неоромантизма», перебрасывающего мост через позитивистское тридцатилетие к романтизму великих польских романтиков и их ближайших последователей.

Закрепляется (в критике) термин «прометеизм». Он то и дело повторяется в новых литературных органах: «Жизнь» (*Życie*), позднее «Химера» (*Chimera*).

⁶ Ею открываем наш сборник.

⁷ Интересно, что прием этот переходит – как бы по наследству – к новому писательскому поколению. Характерный пример: «Доктор Петр» Жеромского.

Не требует долгих объяснений, что теория и практика «малых дел» и жизни «у основ» критически расценивается теперь как сизифов труд и фатальное его возвращение к «подножию».

Именно в этот переходный момент появляется истоющая желчь новелла Стефана Жеромского – «Расклют нас вороны и вороны» (Rozdziobią nas kruki i wrony. 1895). В концовке ее мы видим брошенный в поле труп повстанца последнего восстания; на труп слетелось воронье: «вороны чрезвычайно раздумчиво, с тактом, положительностью, терпеливо и с тонкой дипломатией придвигались все ближе и ближе и, выкручивая шеи, внимательно изучали ситуацию». И несколькими строками ниже: «эта (ворона)... уже успела благополучно добраться до головы и стала остервенело проклевываться внутрь черепа, в эту последнюю цитадель польского восстания».

То, что позитивисты считали решенным и похороненным, предлагается: отрыть и перерешить. В борьбе возвращающегося, но преображенного романтизма, атаковавшего, подчас слишком горячо, «долговременные фортификации» позитивистов, много сказано несправедливых, «неуважительных» слов. Но иные стрелы попадали в цель. Так, представитель «Молодой Польши» Артур Гурский писал, адресуясь к поздним «позитивистам»: «Вы смотрите на литературу глазами кухарки, попавшей в ботанический сад. Прежде всего она ищет в нем своей программы: капусты, помидоров, репы и т.п. ...» («Жизнь», 1898).

Критика Гурского верна в общем, но не в целом. Мне напоминает страница из монографии, принадлежащей перу Гийо. Молодой философ в своих туристских блужданиях по Нормандии набрел как-то на обработанный под огород участок, находящийся на высоком берегу, над самым морем. Гийо интересовал не огород, а влекло море. Обращаясь к крестьянину, хозяину участка, он несколько раз воскликнул: «Какая красота!» «Но я не сразу заметил, – пишет философ, – что... хозяин, соглашаясь со мной, – при каждом моем восклицании восторга – поворачивался лицом к огороду и спиной к морю». И Гийо, и Гурский, и их ирония слишком рано празднуют победу: для огородника (да и позитивистской «кухарки») в его малый кусок почвы вложен великий труд. «Малые» каждодневные дела (и дела кирпичи, и дела мысли), накапливаясь, вырастают в нечто если не великое, то большое, заслуживающее всяческого уважения.

Так или иначе, «Молодая Польша» одержала победу. На каких местах страны – я говорю без всяких иносказаний – закрепились молодая польская новелла? Не стану писать о борьбе за приоритет двух школ: краковской и варшавской. Это превратило бы мой краткий очерк в большую статью. Редко затрагивается и вопрос о своего рода «землячествах» польских новеллистов. Эти группировки ищут, добывают и обогащают свои сюжетные находки, как и польские горняки, в определенных kopalniach – шахтах тем.

Еще в конце 90-х гг. С. Пшибышевский, как теоретик (не слишком последовательный), пытался объединить «куявяков», писателей из куювской области, в которой тянутся «целые мили ничего», проще говоря, однообразной степи, но в центре которой озеро Гопла,

месторождение народных легенд и мифов, неиссякаемых для питания фантазии писателя.

Чуть подробнее о так называемой татшанской группе поэтов и новеллистов, тяготеющих к Татрам, польским Карпатам, где и по сей час сохранился своеобразный «гуральский язык»⁸, особый склад быта, где еще не так давно гнездилась «разбойничья правда», судившая судей долины, куда обиженный люд нес свои жалобы и отточенные косы, призывал горы мстить за несправедливость долинному панскому кривосудию.

Новелла Татр, подкрепленная их живописным горным пейзажем, насчитывает довольно много мастеров. В настоящем сборнике читатель найдет ее представленной – в эпическом плане в лице К. Тетмайера и др., в комически-пародийном освещении у В. Оркана.

События Русской Революции 1905 года, вызвавшие в Польше сильное и многократное эхо, последовавшая затем Первая мировая война, оставившая кровавый след по всей стране, – все это очень много изменило в польской литературе. Испытания же Второй великой войны, перепахав всю культурную почву Польши, привели далее к революционированию ее, к новому, широко развернутому посеву демократизма. Это предмет для исследования, не входящего в задачу настоящей статьи.

3.

К. Тетмайер дает своему этюду «Скульптор Мартен» (1894) подзаголовок: «Контур для новеллы».

Но если пуститься – против течения времени – в поиски за первыми «контурами» этого жанра, за правнеллой, путь приведет к народным устным формообразованиям. Мы не знаем дат их рождения, известны лишь даты их записи. Вот живой пример, взятый из книги Быстроныя *Megalomania narodowa*, названный им (народ не дает – в данном случае – и заглавия) – «Крестьянский Лир»:

Жили-были отец да три дочки при нем.
День за днем, день за днем – вот и замуж всем трем.

И четыреста злотых, червонных, отец
Дал в приданое старшей: «Иди под венец».

Триста злотых он дочери средней отдал,
Чистоганом все триста он ей отчитал.

А как время пришло замуж младшей идти:
«Вот сто злотых, – сказал он, – и больше не жди».

Тут и старость на двор. Путь один старикам,
Взял клюку да мешок и ступай по дворам.

Был он стар, стал он дряхл. К старшей дочке стучит.
– Так и так, приюти, – ей отец говорит.

Та на мельницу, жернов тяжелый несет:
«На, отец, утопись, с ним никто не спасет».

⁸ Язык жителей Татр резко обособлен от польского литературного. Передать это двуязычие, к которому прибегают писатели-татшанцы, в русском переводе чрезвычайно трудно.

К дочке средней идет престарелый отец:
«Вспомни, дочь, как тебя снаряжал под венец».

– Как не помнить? На память веревку возьми.
И уйди, как пришел... И не стой под дверьми.

И осталось лишь к дочери младшей своей
Постучать старику у закрытых дверей.

Услыхала, открыла. Несет погребец.
– Вот хлеб, соль. Ешь и пей. Гостем будь нам, отец.

А тех двух позабудь, больше к ним не ходи.
За добро бью челом. Бью сто раз до земли.

(Перевод – как и последующие – мой. – С. К.)

Перед нами завершенная новелла. Правда, в ритмической песенной форме. Безымянный автор из народа не мог подвергаться влиянию литературных рецензий, поскольку, наверное, не знал грамоты – и не только английской, но и польской. Обращаясь к собственно литературным источникам, находим уже у Миколая Рея (1507–1569) ряд рассказов со строго сюжетным содержанием (*Przypowiesci przypadty* – рассказы к случаю). Например, «Татарин слушал мессу», «О человеке, хотевшем выбросить за борт свою жену», «Немец в кругу поляков» и др. Но все эти остроумные вещицы заключены в стихотворную форму, причем умещаются (почти все) – каждая в восьми строках. Надо понять: в те давние времена «художественной» считалась только стихотворная форма, рифмы «держались за руки», были смежными, словно боясь потерять друг друга в потоке скандированной речи.

Ян Кохановский тоже наивно отождествлял поэзию и стих (так же как мы никак не согласны, чтобы новелла надела на себя стиховое платье).

Дидактическая поэма Кохановского *Szachy* («Шахматы», 1566) – рифмованная новелла, с очень четким сюжетом (шахматная партия меж неким Федором и королевой, где ставка – любовь)⁹.

Среди знаменитых его *Fraszki* (шутки), как это ни странно, на первый взгляд, – около половины содержит в себе... эпитафии. Это короткие – в четыре-шесть строк – концовки жизней. Фантазии читателя остается дофантазировать начало. Иной раз эпитафии эти сами просятся в новеллу. Хотя бы:

Надгробие Розине

Жизнью сыта, спит Розина. Она
Жизнью сыта, но жжет жажда вина.
Что ей ваш реквием, звон похорон?
Жбан бы зеленый, да полный вином.

Любопытно, что открепление чисто прозаического (хотя и художественного) сюжета от стиховой формы задерживается на долгое время. Так, даже к концу первой половины 19-го века у Винченца Поля маленькие поэмы отбивают от новеллы ее сюжетную собственность: об избирателях, с которых, предвари-

тельно напоив их, политические противники их стаскивают штаны, лишив возможности придти на голосование... в костел («Сейм в Судной Вишне»), или о распре, разросшейся из спора о том, как именовать некоего имярека – «Минишхом» или «Мнишком» (монахом) («Сенаторский мир»).

Но отойдем на шаг назад. В конце 18-го века пишет свои исполненные оригинальности басни Игнатий Красицкий. Это необычайно компактные новеллы, сжатые лишь в условные архаические двустипшия. Например:

Скупой

Талер скупец потерял. Остается: в петлю.
Стóит веревка, все ж, грош. «Нет, ее не куплю –
Много дешевле украсть», – он сказал... И украл.
Но на скупого донос. Присужден он «на-пал»¹⁰.
Все вокруг жалеют скупца. Он же весел в тюрьме:
«Пусть там казнят-расказнят,
а ведь грош-то при мне».

Понадобится около восьми десятков лет, чтобы эти басенного склада образы развернулись, как пресловутые «японские цветы», брошенные в воду, в пестрые сатирического стиля новеллы-басни у, скажем, Адольфа Дыгасинского (см. в сборнике «Автобиография осла» и ряд рассказов в его книге «Волки, собаки и люди», 1878).

4.

Несколько слов о стиле.

Уже в конце 18-го века так называемый *staropolski* (старопольской), конкретнее – *staroczlachetski* (старошляхетский) стиль, – как называли его впоследствии, стал уступать новым веяниям.

Выдвигался «контушовый» (*kontusyowy*) стилистический лад: яркий и праздничный, отливающий блесками и языковыми переливами, как парадный шляхетский кафтан (иначе – контуш).

Но – как в политике – «контушовой шляхте» противопоставляется скромная «шарачковая» (*czaraczkowa*), то есть серая, обрабатывающая свое поле – рядом с «хлопами»¹¹ – шляхта, так и в литературе, к началу периода позитивизма, выдвигается этот сухой, гравюрно-четкий, простой по внешности, но сложный по внутреннему своему движению, язык.

Попытки возродить «контушовую» стилистику натываются на нетерпимое: *trup w kontuszu* (разодетый труп).

Неоромантизм (90-е годы и позднее) открывает двери стилям-пришельцам. Польская художественная литература наполняется немецкими, французскими словечками и, как ни странно, средневековой латынью. Вспомнился (вышел он, так, в 1910 году) сборник «молодых»: «*Frustra*» («Тщетно»).

Журнал-глашатай, к началу нашего века, называет себя: «*De arte et studio*» («et studio» вскоре отпадает, как явно излишний привесок).

¹⁰ польск. - *na pal* - на-кол.

¹¹ Здесь примеч. В. Перельмутера: «хлоп» – крестьянин (*chlup* – польск.).

⁹ Аналогичная тема бытует в русских народных сказках и песнях.

Однако даже «формизм» (нечто соответствующее русскому футуризму), экспрессионизм, имажинизм и откровенное «декадентство» принесли в польский неостиль некоторые обогатившие его элементы. Не буду брать крайних примеров. Но вот образчик так называемого рефрена, словесного повтора, взятого из более позднего произведения К. Тетмайера:

«...но с человеком случается иной раз, как и со шукой: в хребет вопьётся отломившаяся от древка острога и – с железом в теле она бросается то на середину пруда, то подплывает к берегу, пока, наконец, где-нибудь не подохнет».

И далее рефрен трижды (на протяжении пяти страниц) возвращается, слегка лишь варьируя очертания: «в глубину» (вместо «на середину») и «в такую минуту, пока не издохнешь, всюду одинаково грустно и одиноко» (тут уж речь – как будто – не о щуке...).

В. Берент, писатель очень осторожный в своих выводах, говорит – устами одного из персонажей, – правда, не о стиле польской новеллы, а о стиле в схватке клинка с клинком: турок, рубя, тянет лезвие на себя – русский ударяет сверху вниз – поляк бьет крест-накрест, наискосок.

Над этой словесной «диаграммой» стоит подумать.

Важнейший вопрос о роли так называемого чистого искусства в истории польской новеллы опровергается – почти начисто – ее практикой, точнее – тщетными попытками практики. Вечно «взбаламученном

море» польского искусства что-то не припоминается периодов абсолютного штиля, чистой, отцеженной поэзии. А. Дыгасинский так и писал на грани 20-го века: «У нас не было на это времени», а один из поэтов той же поры рифмовал в минуты отчаяния: «*evviva l'arte*» с «*Zycie nie me warte*» («да здравствует искусство» – подразумевается самозаконное – и «жизнь ничего не стоит»).

Но как только момент бездвижия, пауза бытия проходила и жизнь начинала чего-то «стоять», она овладевала и искусством.

Наша относительно небольшая по объему «Польская новелла» не имеет возможности предпринять литературные раскопки, заняться, так сказать, археологией вопроса. Что до новелл самого нового времени, то, остановившись у начала Второй Великой Отечественной войны (далее читателя поведут особые публикации Гослитиздата), мы дополним вводную статью лишь краткими справками о польских авторах-новеллистах в соответствующих местах сборника.

7.XI.1948

S.D. Krzhizhanovsky
ON THE POLISH NOVELLA