

### **ГРОТЕСК В ПОЛЬСКОЙ ПРОЗЕ 1920–1930-х гг.**

В начале XX в. существенно изменилась модель европейской и мировой литературы, способ литературного мышления. Проза XX столетия совершенно непохожа на то, что было раньше. Изменения коснулись всех поэтико-эстетических категорий многих прозаических жанров, что было связано прежде всего с перестройкой художественного и философского сознания писателей. Политические, психические и интеллектуальные потрясения рубежа XIX–XX вв. оставили свой след в их сознании. Серьезные социально-политические причины и переворот во многих областях науки вызвали ощущение заката определенного типа культуры. Искусство вообще и литература в частности реагировали на эти перемены особым образом: они перестали интересоваться тем, что было связано с так называемым внешним, объективным миром. А точнее, не хотели больше регистрировать этот мир по канонам искусства XIX в., не веря уже иллюзиям такой литературы. Художники не хотели показывать действительность, которую им навязывал мир через свои формы. Теперь они стремились рассказать об этой действительности, исходя из собственного понимания мира, по-своему «деформировали» ее, пропуская через фильтр собственной личности, воображения, фантазии, что приводило к расшатыванию системы оценки, к отказу от общепринятых средств художественной экспрессии. Литература порывала с реализмом, как его понимал XIX век. Разумеется, это не означало, что она полностью отвергла предметное, объективное описание (это было бы невозможно), но она его существенно преобразовала. Преобразовала благодаря использованию параболы, приему «исторического костюма», гротеска, в связи с чем объективная действительность теряла свои конкретные черты и должна была восприниматься иначе – более широко.

Тенденции, характерные для видоизменения прозы XX в. в Европе и в мире, оказали влияние на эволюцию польского романа в межвоенном двадцатилетии.

Гротеск в польской прозе имеет давние традиции. В отличие от других зарубежных литератур, в польской словесности это явление более распространено и пользуется неизменной популярностью у читателей. Оно связано не только с определенным художественным приемом, но и с конкретной идейной позицией по отношению к действительности, со способом интерпретирования и отображения мира. Увеличение доли гротескных произведений в искусстве приходится на периоды резких перемен в жизни и культуре общества,

когда кардинально менялось общественное бытие и сознание, когда наступал кризис нравственных и художественных ценностей. Гротескное искусство обычно сопутствовало катастрофическому представлению о конце цивилизации, гибели основополагающих для культуры ценностей, следовало за художественными течениями, создатели которых отвергали гармонию нормативных эстетик и отрицали классические веристические принципы творчества. Гротеск появлялся тогда, когда художник сталкивался с проблемами, тревожащими его, и в то же время мог дистанцироваться от них, представляя их в комической перспективе, в виде фарса, карикатуры, пародии. Гротеск выступал и как реакция на банальные литературные схемы и стереотипы, устаревшие художественные традиции в литературе.

В польской литературе искусство гротеска свое интенсивное развитие получило только в конечной фазе модернизма.

В 1920–1930-х гг. многие писатели видели в гротеске своеобразную форму философского видения мира, воспринимали действительность как неразрешимые нагромождения взаимоисключающих качеств. Среди них особое место занимает творчество Ст. Грабиньского (1887–1936), продолжившего линию развития фантастического гротеска, создавшего в своих произведениях атмосферу необычного, таинственного и страшного – типичную для гротескного искусства XIX в., представленного именами Э. По и Э. Т. А. Гофмана. Характерной чертой прозы Ст. Грабиньского, его особого воображения были размышления над антиномиями человеческой психики в ситуации столкновения разных типов культуры, над многозначностью мнимо однозначных фактов. В опусах писателя гротескная фантастика объединяла философские мотивировки с эмпирическим психологическим анализом и выявляла удивительность и странность обыденных проблем. Во многих произведениях автора «Саламандры» конфликт разыгрывался в двух плоскостях: в реальных событиях, имеющих свое начало и конец, и в плоскости духовной – сфере извечной борьбы Добра со Злом. В этом плане идейно-философские проблемы не решались просто и однозначно: ни одна точка зрения не являлась единственно верной и правильной, ни один персонаж не мог претендовать на роль непогрешимого: в подсознании каждого были скрыты противоречивые элементы.

В тематическом отношении фантастическая новеллистика Ст. Грабиньского довольно разнообразна: автор часто использует мотив двойничества, человека с раздвоенной личностью, «сумасшедшей» машины, ускользающей от контроля человека, всеразрушающего, очистительного огня и многое другое. Герои новелл сборников «Демон движения» (1919), «Безумный странник» (1920), «Невероятная

история» (1922), «Страсть» (1930), а также романов «Саламандра» (1924), «Тень Бафомета» (1926), «Монастырь и море» (1928) балансируют на грани рассудка и умопомешательства. Они наделены темпераментом исследователя, особым складом ума, чутко реагирующим на символичность окружающего мира и событий, ищут в действительности знаки, обнаруживающие скрытые законы бытия. К серьезным достижениям в развитии искусства гротеска в межвоенный период принадлежат произведения еще одного «младопольского» писателя – Р. Яворского (1883–1944). Творчество этого художника слова не было понято и соответствующим образом оценено современниками. Только в последние десятилетия исследователи обратили внимание на новаторский характер гротескно-пародийной прозы автора «Истории маньяков». Работы Р. Яворского, так же как сочинения Ст. Грабиньского, были связующим звеном, соединяющим искусство гротеска эпохи модернизма с гротеском в литературе межвоенного периода. Главным произведением Р. Яворского был роман «Свадьба графа Оргаза» (1925), в котором рисуется метафорическая картина распада европейской культуры и ее мифов после Первой мировой войны.

События романа разворачиваются в испанском Толедо в 1921 г. Культура находится в состоянии застоя, безвременья; все ценности разрушены: религия превратилась в балаган, шутовство стало предметом культа, человеческая личность оттеснена толпой на задний план социальной истории. Уберечь человечество от деградации может «спасительная Мистификация», карнавальная балетная мистерия, созданная по мотивам картины испанского живописца Эль Греко, с той лишь разницей, что у последнего было изображено погребение графа Оргаза, а Р. Яворский рисует свадьбу испанского гранда. Автором этой абсурдной идеи является американский миллионер Иетмейер, а реализатором – богач Хэвмейер и прекрасная девица, потомок любовницы художника. Если для Иетмейера спасение человечества связано с использованием всех возможностей культуры, то Хэвмейер стремится лишить европейцев всего, что выработало человечество в ходе культурного развития, скрыть наследие цивилизации и тем самым заставить погруженных в оцепенение людей обратиться к стихийному и естественному творчеству. В романе Р. Яворского показывается, что ход истории изменить нельзя. Гибель старой культуры неизбежна, и она, в сущности, уже произошла. Бессмысленные, сюрреалистические действия персонажей приводят к противоположному, отнюдь не желаемому результату. Фарсово-сатирические элементы гротеска помогают осмеянию культурных мифов: от поиска спасения в состоянии созерцания, нирваны до использования «сильной жестокости».

В литературе 1920–1930-х гг. творчество Ст. И. Виткевича (1885–1939) отличается наиболее последовательным использованием гротеска как основной формы художественного высказывания. Все прозаические произведения писателя («Прощание с осенью», 1927; «Ненасытимость», 1930; «Единственный выход», 1933) отражают духовный климат, связанный с эпохой нестабильности, резких социально-политических перемен. Отличительная черта гротеска Виткевича – катастрофическое видение происходящих исторических событий и развитие человеческой личности. Виткевич – создатель интеллектуального, философского романа, представляющего психологическое исследование человека, стоящего перед лицом тотального уничтожения современного мира.

Основной философский тезис писателя сводится к следующему: человечество в результате развития цивилизации, повсеместной унификации, которую несет с собой XX столетие, теряет индивидуальные черты, становясь однородной массой с автоматизированными мышлением и ощущениями. По убеждению художника, общество утрачивает «метафизические чувства», способность испытывать глубокое индивидуальное волнение, переживание в столкновении с неуловимыми, необъяснимыми факторами. Катастрофизм Виткевича связан не с чувством страха перед биологической гибелью человечества, но с убеждением, что современно организованное общество ограничивает психическую сферу человека, используя для этого усиленно развивающуюся науку и технику. Автоматизированный человек, реагирующий по принципу кибернетического механизма, позволяющий собой произвольно манипулировать, перестает уже быть человеком. Преодолеть стандартизацию социального поведения, спастись от угрозы механизации (по крайней мере, отсрочить ее наступление) можно только благодаря сумасбродным действиям, противоречащим логике, вызывающим сильное психологическое потрясение.

В искусстве нового времени Виткевич видел симптомы общего вырождения духовности, считая, что возможности искусства исчерпаны, а прежние художественные средства, к которым прибегал художник, не могут вызвать у современного человека необходимого эстетического потрясения. Поэтому, по мысли писателя, необходимо пробудить «метафизическое волнение» за счет активизации «искаженных форм», использования экспрессивных возможностей гротеска, абсурда. Романы автора «Ненасытимости» помещены в гротескно деформированные реалии общественной и политической жизни Польши и Европы после Первой мировой войны. Насыщенные ощущением какой-то внутренней и внешней угрозы, кризиса гуманистической культуры, произведения писателя отличались оригинальностью.

нальной художественной формой (соединение своеобразной философской публицистики с сюжетными перипетиями, смешение реалистических мотивов с сюрреалистическими, свободные композиционные связи, стилистическая разнородность, включение элементов бульварного романа и т. д.). Герой Виткевича точно так же, как окружающий его мир, не подчиняется общепринятым правилам обыкновенного правдоподобия, где важны причинно-следственные связи; он участник какой-то загадочной игры, своеобразного театра марионеток, а вместе с тем носитель серьезных авторских размышлений, философских идей. Для писательской манеры этого художника слова характерно использование резких контрастов, гиперболизация деталей, демонизация персонажей, выступающих в абсурдных ситуациях, стилистическая неоднородность. Писатель отказывается от лиризма и эмоциональности, их место занимает сухой интеллектуализм. Язык прозаических произведений полон гротескных смешений примитивных вульгаризмов с изысканной научной терминологией, каламбуров, неологизмов, причудливых оксюморонов, нарушающих все правила, принятые в литературе.

Оригинальную версию гротеска создал Б. Шульц (1892–1942). В своих поэтических новеллах из сборников «Коричные лавки» (1933) и «Санаторий под клепсидрой» (1936) писатель из обрывков воспоминаний героя о детских годах жизни, построенных в форме сна, пытается создать мифологизированную историю семьи, природы, вселенной. Представленная Б. Шульцем действительность приобретает фантастический характер благодаря гротескной деформации, благодаря сгущению одних элементов и явлений при одновременном уменьшении роли других, в результате чего возникает крайне субъективированное видение мира. В книгах писателя действительность постоянно видоизменяется, мир представляется как множество предметов, подверженных непрерывным трансформациям, находящихся в постоянном движении. Метаморфозам подвергается не только неодухотворенный мир, но и живые существа (например, образы отца героя-повествователя, его тетки Перазии и др.).

Гротескный образ у Б. Шульца выражает подчас глубокую философскую мысль. Так, например, столь популярное в гротеске использование гиперболической карикатуры человека, уподобление живых существ предметам служит в творчестве автора «Коричных лавок» для выявления определенной философии: подражая Богу в акте творения, «борясь с материей», человек создает недолговечные, несовершенные творения – «манекены», т. е. любые предметы, которым придается значение и устанавливается определенное место в окружающем мире («Трактат о манекенах»). В произведениях писателя

человек затерян в мире, где принимается в расчет только выгода и коммерческая сметка, где нет места высоким духовным порывам. В этом мире, по мысли художника, он подобен лишенной жизни кукле, манекену.

В прозе Б. Шульца стираются временные границы, у него «прошлое», «настоящее» и «будущее» взаимопроникают друг в друга, образуя непрерывное «сейчас». Календарное времяисчисление не принимается в расчет. В этом особом времени живут герои произведений. Художественная фантазия автора «Коричных лавок» максимально использовала все возможности слова. Писатель взламывал застывшие, схематические способы изъяснения, искал новые языковые формы. Его богатая метафорика отражает гротескное смешение различных сфер бытия, персонификацию мертвых предметов и абстрактных понятий. Видя тесную связь между чувственным восприятием и эмоциональным состоянием человека, Б. Шульц, чтобы достичь желаемого художественного эффекта, использовал характерный для гротескного искусства прием – контаминацию различных впечатлений и ощущений.

Особое место в истории польского гротеска занимает творчество В. Гомбровича (1904–1969). Гротеск автора романа «Фердидурке» можно рассматривать как определенную философию и эстетику. Философский аспект гротескных произведений писателя был связан с категорией «формы», с тем, что посредничает между человеком и им самим как предметом саморефлексии, а также между ним и другими людьми и окружающим миром. «Форма» у Гомбровича – своеобразная «маска». В его представлении, она выражает отношение индивидуума к жизни и миру, она проявляется в его манере себя держать, в жестах, в предпринимаемых усилиях. Человек всегда ограничен «формой». Но в то же время он непрерывно ее создает, благодаря чему может вступать в контакты с окружением. Вынужденный жить в коллективе, человек не может избежать «формы», уклониться от нее, так как это могло бы лишить его межчеловеческого общения. В определенных случаях он подчиняется «форме», навязанной другими. Чтобы не потерять индивидуальность, необходимо оставаться «самим собой» в одиночестве, что оказывается нереальным ввиду интерактивности человека. Гомбрович критически относится к навязанной «форме», подчеркивает ее отчуждающий, фальсифицирующий человеческую натуру характер.

Эта сторона существования человека – условность форм и неестественность поведения, наличие социальных и культурных стереотипов, игра человеком роли, навязанной окружением и обычаями, угасание человеческой индивидуальности – нашла формальное выражение во всех произведениях В. Гомбровича 1930-х гг. (сб. рассказов

«Дневник периода взросления», роман «Фердидурке», пьеса «Ивонна, принцесса Бургундская»). В лучшем своем произведении, романе «Фердидурке» (1938), Гомбрович помещает героя в различные социальные ситуации, тем самым подвергая его своеобразному всестороннему испытанию. Сначала герой-повествователь оказывается в школе, где ученикам насильно «внушают» любовь к поэзии польских романтиков и латинской грамматике, прививают фиктивные идеалы, затем он попадает в псевдопрогрессивный дом современного интеллигента, где прогресс сведен к замене старого ритуала поведения новыми предубеждениями, только в «современном» стиле; наконец, герой переносится в традиционную помещичью усадьбу, хозяева которой также стремятся «воспитывать» и навязывать свое видение мира. Во всех этих «ситуациях» герой Гомбровича пытается освободиться от насилия и гнета чужих мнений о нем, от навязываемой ему формы («рожи») и терпит крах. Для писателя важно было показать через гротесковость форм и поведения человека руководящую жизнью неестественность, «искусственность». Оригинальность гротеска Гомбровича просматривается на всех уровнях и во всех элементах произведений, а также в их языке (особое словотворчество, смешение различных стилей, словесная игра и т. п.).

Гротеск у Гомбровича выполняет двоякую функцию. Первая связана с сатирическим осмеянием несовершенной действительности. Вторая функция осуществляет роль катарсиса: возникнув из сомнения в возможности правильного развития современного общества, полемизируя с изжившими и закоснелыми традициями в жизни и искусстве, критикуя неестественность поведения человека в общении с другими, гротеск дает читателю возможность «очищения», позволяет дистанцироваться от изображаемого и разрешает взглянуть на него с комической перспективы.

Благодаря критическому взгляду на окружающую действительность упомянутые выше художники слова больше, чем иные, выявляли реальные конфликты современности, парадоксы действительности, мимо которых не могли пройти равнодушно и тем более с ними согласиться. В польской прозе 1920–1930-х гг. они продолжили начатый ранее процесс освобождения литературного вымысла от оков наивного миметизма, исследовали тип мышления интеллигента, выявляя систему присущих ему стереотипов, вскрывали смехотворность и абсурд некоторых социальных обстоятельств и отношений, прибегая к гротескному способу повествования, ядовитой насмешке, пародии.