



# НОВАЯ ПОЛЬША 10/2011

## Содержание

1. НАМ ХОЧЕТСЯ ЖИТЬ
2. ХРОНИКА (НЕКОТОРЫХ) ТЕКУЩИХ СОБЫТИЙ
3. СТИХОТВОРЕНИЯ
4. ПОЛЬША КАК BACKGROUND
5. СТИХОТВОРЕНИЯ
6. О ПОЭЗИИ ЯНА СПЕВАКА
7. ПЕРЕЛИВАНИЕ СЛОВА
8. ЕЖИ СЕМКОВ У МАЭСТРО ЕВГЕНИЯ МРАВИНСКОГО
9. КУЛЬТУРНАЯ ХРОНИКА
10. КИНО, КОТОРОЕ ПОБУЖДАЕТ ЖИТЬ
11. ВЫПИСКИ ИЗ КУЛЬТУРНОЙ ПЕРИОДИКИ
12. ПРОТИВ УГРОЗ В ПРИБРЕЖНЫХ ЗОНАХ
13. ГРАНИЦЫ КАРТИНЫ...
14. О ЖИВОПИСИ ЛЕОНА ТАРАСЕВИЧА

# НАМ ХОЧЕТСЯ ЖИТЬ

— Как мы себя чувствуем?

— Намного лучше, чем это видно в средствах массовой информации.

— В смысле?

— Всё время только и слышно, что кризис нанес полякам удар, что кругом дороговизна, что в бумажниках всё меньше денег... Неправда!

— Тогда откуда такая напряженность?

— Какая напряженность?

— Политическая.

— Нет никакой напряженности.

— Я всё время ее вижу и слышу.

— Видимо, вы передвигаетесь не по настоящей Польше, а только по тому клочку Варшавы, где ведется борьба за власть.

— А настоящая Польша — она где?

— Глогув, Калиш, Серадз, Леба, Устшики-Дольне и Устшики-Гурне. Там нет напряженности. Люди (статистически) чувствуют себя хорошо, живут всё лучше. И довольны этим. Имеется только политическая трещина, преобразующаяся главным образом в эмоции тех, кто занимается политикой.

— Какая трещина?

— Это можно нарисовать в форме паутины. Одни часто ходят в костел, готовы верить в теорию заговора по поводу смоленской катастрофы, они старше, предубеждены против гомосексуалистов и чужаков. Это те, у кого послабее образование и ниже доходы. Кроме того они еще и недоверчивы — особенно в отношении государственных учреждений, а также Европы. Это избиратели Пис [«Права и справедливости»].

— На этой паутине видно, что они также избиратели ПСЛ [крестьянской партии Польске сторонничество людове].

— Действительно, существует трещина между Польшей ГП [«Гражданской платформы»] и Польшей ПиС. Они отличаются одна от другой почти зеркальным образом. ПиС — правая партия. И это подтверждается во всех измерениях.

— «Платформа» — тоже правая партия.

— Если бы это было так, то избиратели ГП ходили бы в церковь так же часто, как и сторонники ПиС. А правда такова, что сторонники ГП ходят в церковь так же редко, как и избиратели СДЛС [Союза демократических левых сил].

— На этой паутине видны и другие проявления сходства между электоратами ГП и СДЛС. Это возраст, недоверие к теории заговора в связи со смоленской катастрофой, отношение к гомосексуалистам, образование, зажиточность...

— СДЛС слабее образован и беднее, чем ГП.

— Но богаче, чем ПиС и ПСЛ.

— Особенно ПСЛ. Потому что ПСЛ — партия самых бедных людей в Польше. Это воспроизводит соотношение по доходам между городом и деревней.

— На паутине видно, что у нас в Польше имеется две больших партии. Одна — это ГП-СДЛС, а вторая — ПиС-ПСЛ.

— В социальном смысле СДЛС — просто фракция ГП. Различия несущественны, за исключением отношения к сегодняшним властям. Только доверие к правительству, президенту и Сейму довольно отчетливо различает избирателей СДЛС и ГП. Аналогично обстоит дело между электоратами ПСЛ и ПиС. ПСЛ представляет собой фракцию ПиС. С той лишь особенностью, что она отличается от ПиС еще и отношением к смоленской катастрофе.

— А экономические взгляды?

— Они зависят главным образом от обеспеченности людей.

— Отношение к эгалитаризму?

— 80 процентам поляков присущи эгалитаристские взгляды. В партийных электоратах пропорция, грубо говоря, такая же. И это не меняется.

— Выходит, большие экономические споры, которые мы ведем в последние годы, не имеют значения?

— Они не переносятся на позиции избирателей. Почти все придерживаются мнения, что мы должны иметь больше, причем поровну больше.

— **А отношение к публичному и частному сектору не служит дифференцирующим фактором?**

— Главным образом в зависимости от места в социальной иерархии. Лица с лучшим образованием, более молодые и состоятельные больше доверяют коммерческим банкам и всей частной инициативе в целом.

— **Иначе говоря, мы имеем две «центральные» партии — ГП и СДЛС и две «провинциальные» — ПиС и ПСЛ?**

— В польском электорате присутствуют только две партии. Это ставит вопрос о том, насколько долго малые партии удержатся на политическом рынке. Причем тут не политическое разделение, а культурное. Стало быть, прочное.

— **На паутине видно, что даже участие во власти целиком его не ликвидирует. Избиратели ПСЛ лишь незначительно отличаются от избирателей оппозиционного СДЛС в смысле доверия к Сейму, президенту и правительству.**

— Здесь видно, кто с кем действительно борется за избирателей. Настоящая борьба идет, с одной стороны, между ПиС и ПСЛ, с другой — между ГП и СДЛС. Кроме борьбы за тех, кто сегодня не отождествляет себя ни с какой партией.

— **Какова пропорция между центральной партией и провинциальной?**

— Приблизительно 65 к 35. Но 40% избирателей не отождествляют себя ни с какой из них. В этой группе большинство имеет такой же социально-психологический профиль, как у сторонников ПиС, но с тремя исключениями: они значительно младше, более устойчивы к теориям заговора и решительно менее религиозны. Если бы ПиС перестал говорить о Смоленске и оставил в покое Церковь, то мог бы забрать себе довольно большую часть этой группы.

— **То есть, иначе говоря, польская политика бетонируется в двухпартийной форме.**

— Но шанс есть еще и у [Януша] Паликота [отколовшегося от ГП]. Он забирает молодежь — в большинстве своем мужчин, довольно обеспеченных и необычайно либеральных в смысле нравов и обычаев. В этой группе 10% употребляет наркотики. У

них нет предубеждений. Они принимают и одобряют любые несходства.

— **Сколько таких в Польше?**

— Среди тех, кто заявляет о себе политически, — около 4%, но во всей популяции — даже до 10%.

— **СДЛС им ничего не может предложить?**

— Избиратели СДЛС почти столь же консервативны, как и избиратели ПиС. Меня самого это удивляет, даже в таком последовательно консервативном обществе, как польское. Касательно консерватизма и эгалитаризма практически ничего не меняется. Уже много лет мы имеем мощный показатель: 50% консервативно настроенных избирателей и 80% эгалитаристов.

— **Несмотря на то что во взрослый возраст вступают люди, родившиеся в годы демографического пика?**

— В этом отношении решающим оказывается межпоколенческий культурный перенос.

— **Что же тогда представляет собой, в конце концов, это молодое поколение? Ультраконсервативное, как говорят одни, или, напротив, открытое и европеизированное, как пишут другие?**

— Оно и такое, и такое. У тех, кто появился на свет в годы пика, нет комплексов по отношению к Западу. Они знают языки. Не боятся мира. Лишены предубеждений. Знакомы с новыми технологиями, освоили их. В церковь ходят намного реже, чем старшие. В течение последних двух лет группа лиц моложе 24 лет, которые за последний год ни разу не побывали в церкви, возросла с 31 до 35%.

— **Это первые поколения взрослых, у которых в школе все годы преподавался Закон Божий.**

— Нет лучшего способа отвлечь молодых от Церкви. Количество тех, кто не соблюдает религиозные обряды, растет во всех возрастных категориях, но среди молодых — безусловно быстрее всего. Другое дело, что вслед за этим не наблюдаются столь же отчетливые культурные изменения. У поколения демографического пика представление об общественной структуре по-прежнему заимствуется скорее «от дядюшки».

— **То есть?**

— Эта молодежь считает, что общество должно быть иерархическим. Одни должны доминировать, а вторым полагается слушаться.

— Это, пожалуй, отличает нас от большей части Европы.

— В Европе такие представления по поводу общественного порядка существовали каких-нибудь 100 лет назад. Одни — господа, а вторым положено слушаться. И, что любопытно, среди тех, кому «положено слушаться», такая точка зрения выражена сильнее, чем среди начальников, которые «приказывают».

— Как у Гегеля — раб сам ищет себе господина.

— Но это касается иерархии, а не доходов. «Господин» может приказывать, однако же зарабатывать намного больше он не должен. Власть — да. Деньги — нет. Здесь ничто не меняется. Молодое поколение, как и его родители, считает необходимым делать всё, чтобы сокращать экономическую дистанцию. Такова позиция большинства во всех группах электората.

— Стало быть, у Бальцеровича нет в Польше шансов?

— В вопросе дифференциации — нет. Но по поводу того, что государство неэффективно пожирает наши деньги, с ним соглашается решительное большинство. Поляки хотят иметь государство, берущее меньше, а дающее больше.

— Раздвоение личности.

— Оно поляков не беспокоит. В повседневном режиме они живут чем-то совершенно другим. Когда мы спрашиваем, они как-то отвечают. Но не интересуются такими проблемами. Интересуются собой.

Это видно в ответах на вопрос, чем люди довольны. Безопасностью, проведением свободного времени, своим образованием, местом жительства, жизненными достижениями, здоровьем — иначе говоря, тем, о чем они могут решать сами, люди довольны, причем во всё большей степени. Но там, где появляются взаимоотношения или связи с другими, — всё наоборот. Отношениями с коллегами и друзьями, своей работой, сексом, родней, браком, ситуацией в стране мы довольны всё меньше и меньше. Особенно сексом, а также браком, семьей и родней — они вызывают всё более сильную фрустрацию.

Быстрее всего падает удовлетворенность сексом. Это началось уже в 2007 году. Экономическая жизнь цветет, а личная увядает.

**— Почему одиночество поляков становится всё более радикальным?**

— Потому что души поляков по-прежнему остаются приземленными. По-прежнему решающую роль в нашей удовлетворенности жизнью играет материальный стандарт. Все мы по-прежнему остаемся радикальными материалистами. Свой статус мы воспринимаем через то, чем владеем. Нам нужно импонировать другим тем, что у нас есть. Разумеется, это не способствует хорошим отношениям с людьми. И это становится также классической причиной супружеских скандалов. При такой модели самореализации у каждого всегда слишком мало денег. Эта модель отличает нас от большинства развитых стран и сближает с бедными обществами. Материальные запросы и притязания у нас по-прежнему значительно выше, нежели возможности. Это видно хотя бы по тому, что, невзирая на рост доходов, удовлетворенность материальной ситуацией уменьшается.

**— Может быть, потому что распределение этого прироста неравномерно.**

— Правильно. Впервые за много лет вновь начало расти экономическое расслоение. Два года назад самые состоятельные 10% общества имели доходы в 3,96 раза выше, чем самые бедные 10%. Теперь эта разница составляет 4,19 раза.

**— Иначе говоря, Пис был прав, предсказывая, что у бедных будут исчезать плюшевые мишки с полок и еда из холодильника.**

— Не совсем. Зажиточные богатеют быстрее, и различия растут, но бедные тоже становятся всё богаче. Кроме самых бедных десяти процентов общества. Самые нуждающиеся сделались беднее в абсолютных показателях. После учета инфляции их средний доход на человека в семье уменьшился с 638 злотых до 620-ти. Это единственная группа, которая во время кризиса объективно обеднела.

**— Что это за люди?**

— Сельские жители, безработные, пенсионеры, люди, живущие на пособия, многодетные семьи.

— Но ведь учащиеся и студенты, в том числе и из многодетных семей, нашли ответ на кризис. Их личные доходы внушительно выросли. Иными словами, они в массовом порядке двинулись работать, чтобы помочь родителям, которые хуже справляются с трудностями.

— Или чтобы вложить деньги в свою учебу, так как высшее образование всё еще остается хорошей инвестицией. Зарботки лиц с высшим образованием растут быстрее всего.

— Если они найдут работу.

— Выпускники позже вступают на рынок труда, ибо им труднее найти занятие, отвечающее их притязаниям и устремлениям. Но по истечении полугода или года их запросы падают, и тогда они берут то, что есть. И совсем не обязательно работа согласуется с их образованием. Может быть, образование не гарантирует удовлетворения притязаний, но уменьшает риск безработицы. В том числе и по этой причине поляки по-прежнему в таком массовом порядке учатся.

— А не потому, что они становятся всё состоятельнее и, следовательно, могут себе это позволить?

— Если бы это было так, то параллельно с тягой к знаниям шел бы рост устремлений к участию в культуре. А этого не происходит.

— Получается, мы хамеем?

— Но уже не столь быстро, как раньше. В последние два года продолжала расти группа лиц, не чувствующих потребности покупать прессу и книги, но если речь идет о таком участии в культуре, которое требует сдвинуться с места и выйти из дома, то здесь тренд в сторону падения изменился на противоположный. Сократилась доля поляков, которые не испытывают потребности ходить в кино, театр и музей. А если говорить о кино и театре, о книгах и даже о прессе, то меньше становится также лиц, отказывающихся от них по финансовым соображениям. Люди стряхнули с себя кризисный шок. Закончился также ментальный исход и сильная тяга эмигрировать из Польши. В 2007 г., на исходе правления Пис, о выезде думало 12% поляков. В 2009 г. эта группа сократилась почти наполовину. Причем так оно и осталось.

— Кто собирался уехать — уже уехал.

— Но после 2007 г. исследование охватило новые поколенческие группы, сильнее всего заинтересованные в



отъезде. Среди лиц моложе 24 лет почти 18% думает об отъезде. Это на 2% больше, чем даже среди безработных. Потому что процент безработных, которые хотят работать за границей, упал с 18 до 16%.

Среди желающих уехать — главным образом рабочие и те, кто занят в сфере услуг. Прежде всего — имеющие среднее или профессиональное образование мужчины из больших городов и из западных воеводств.

— **То есть это не утечка мозгов.**

— Среди людей с высшим образованием об отъезде думает только 2%. Но каждый шестой студент хочет уехать из Польши. Это вызывает беспокойство. Не привели к успеху старания Туска, чтобы молодые и образованные вернулись в Польшу. Они не только не вернулись, но по-прежнему хотят уезжать. Потому что, с одной стороны, убедились, что без образования, а особенно без языка трудно получить за границей хорошую работу, а с другой — молодым людям после окончания учебы всё труднее найти в Польше вакансию, соответствующую их запросам и притязаниям. Работодателей их дипломы мало интересуют.

— **Стало быть, для нашей экономики сегодняшнее молодое поколение уже слишком хорошо образовано?**

— Поляки чрезмерно много инвестировали в высшее образование. Это увеличивает у них склонность искать работу на лучше развитых рынках труда.

— **Где они моют посуду.**

— С этого начинают. Но образованные имеют возможность быстрого продвижения.

— **Разброс доходов растет, многие из студентов хотят эмигрировать, брак, семья и родные вызывают у нас фрустрацию, а вы утверждаете, что в Польше нет причин для общественной напряженности.**

— Да, таким образом это ощущают поляки. Несмотря на мировой кризис, психическое состояние поляков за два последних года ни в каких отношениях не ухудшилось. А уровень счастья отчетливо повысился. В 2005 и 2007 гг. очень и довольно счастливых было 75%. А сегодня — свыше 80%. Уровень положительных ответов на вопрос, хочется ли вам жить, не был таким высоким с 1991 г., когда мы задали его впервые. Группа лиц, у которых возникают мысли о

самоубийстве, в течение двух лет упала с 12 до 11,5%, и это самый низкий показатель с 1996 года.

— **Иначе говоря, психически мы устойчивы к кризису.**

— Этот кризис в принципе не затронул польских домашних бюджетов. Он пока коснулся только государственного бюджета. Впервые за долгий период явно выросли ножницы между хозяйственно-экономическим ростом и состоянием государственного бюджета.

— **Поэтому обеднели самые бедные, которые зависят от бюджетной поддержки.**

— И в первый раз больше семей вошло в зону бедности, чем вырвалось из нее. Причем как в том случае, когда мы берем критерием социальный минимум, так и в варианте, при котором мы считаем только тех, кто не удовлетворяет драконовскому критерию прожиточного минимума.

— **Из чего это вытекает?**

— Более предприимчивые увеличили свои доходы и прошли через кризис, как говорится, не замочив ног, а менее инициативные понесли от кризиса такие же убытки, как государство, потому что они зависимы от государства. Но недовольны не только такие люди. В первый раз мы имеем в Польше положение, при котором доходы на человека в семье (беря в среднем) достаточно отчетливо растут, а среднее удовлетворение собственным финансовым положением падает.

— **Прекратили брать кредиты и начали их погашать?**

— Убывает число потребительских кредитов с относительно небольшой суммой заимствования, но значительно растет число ипотечных кредитов. И, парадоксальным образом, растут также сбережения поляков. А второй парадокс таков, что поляки всё более недовольны своими финансами, но, невзирая на это, всё более счастливы.

— **Странно видеть такое у материалистов. Возможно, потому что люди всё увереннее чувствуют себя в нынешней действительности.**

— На это может указывать, к примеру, рост популярности такого взгляда, что демократия — самый лучший строй. А, кроме того, явно стабилизируется иерархия доходов. Лишь несколько более половины лиц, которые в 2007 г.

принадлежали к меньше всего зарабатывающим 20% общества, оставались в этой группе в 2009 году. Почти половина продвинулась в группу с более высокими доходами. Аналогично, в те же самые годы лишь чуть больше половины из 20% самых богатых хозяйств удержались в этой группе. Теперь мобильность уменьшилась: между 2009 и 2011 гг. в группе самых бедных осталось свыше 60%. И около 70% лучше всего зарабатывающих сумели удержаться в своей группе.

**— Следовательно, после великих преобразований Польша стабилизировалась в социальном смысле?**

— Да, ожидание перемен становится слабее. Всё меньше людей полагает, что в их жизни что-нибудь изменится принципиально. Это видно по ожидаемому росту доходов. В 2007 г. поляки, если брать в среднем, ожидали, что через два года их доход станет наполовину выше. В 2009 г. они ожидали, что станут зарабатывать на 42% больше. Теперь ждут роста уже лишь на одну треть.

**— На целую треть.**

— Эти ожидания по-прежнему нереальны. Но нереальны в гораздо меньшей степени. Лучшее соответствие между ожиданиями и реальной действительностью тоже, разумеется, способствует ощущению счастья.

**— Можно ли сказать, что мы как общество по прошествии 20 лет наконец-то приспособились к новой действительности?**

— Со всеми ее плюсами и минусами. Для постоянно растущего большинства это уже не новая действительность. Это просто наша действительность.

*Беседу вел Яцек Жаковский*

## ХРОНИКА (НЕКОТОРЫХ) ТЕКУЩИХ СОБЫТИЙ

- «Во втором квартале 2011 г. рост ВВП составил 4,3%, однако экономисты считают, что это последние столь хорошие показатели и что отмечаемое в Европе экономическое замедление отразится и на польской экономике». («Тыгодник повсехный», 11 сент.)
- «Как в 80-е и 90-е гг. мы ездили за покупками в Германию (...), так теперь к нам с той же целью ездят с востока, чаще всего с Украины. В прошлом году украинцы закупили у нас товаров почти на 2,3 млрд. злотых, т.е. на 15% больше, чем годом раньше (...) Много потратили и белорусы — более 1,4 миллиарда. А вот расходы российских граждан составили менее 100 млн. злотых. Клиенты с востока покупают у нас в основном стройматериалы (почти на 970 млн. зл.). Более 460 млн. злотых было потрачено на бытовую технику, (...) почти 400 — на запчасти и автомобильные аксессуары, почти 320 — на одежду и обувь, а 470 млн. зл. — на польские продукты питания». («Дзенник — Газета правна», 1 сент.)
- «Польские предприятия, фермеры и семьи примут на работу почти в два раза больше украинцев, белорусов и россиян, чем в прошлом году. Это объясняется тем, что предприниматели ищут самых дешевых работников. К тому же поляки не желают выполнять простую, низкооплачиваемую работу в сельском хозяйстве и при строительстве дорог (...) По расчетам проф. Эльжбеты Крынской из Лодзинского университета, в этом в Польшу году приедут работать более 300 тыс. человек. А в 2012 г. их будет еще больше». («Дзенник — Газета правна», 10 апр.)
- «Почти 90% иностранных жен поляков — с востока. По данным министерства внутренних дел и администрации, в прошлом году вид на жительство в нашей стране на основании брака с поляками получили 3567 гражданок Украины, 692 гражданки Белоруссии и 556 гражданок России». («Ньюсуик-Польша», 21 авг.)
- «Президент согласился амнистировать нелегальных иммигрантов (...) Их может быть до 70 тысяч, но амнистия коснется лишь тех, кто непрерывно проживает в Польше начиная с 20 декабря 2007 г. (...) Достаточно предъявить

паспорт со штампом о въезде. Важно, чтобы в нем не было других штампов, свидетельствующих, что потом иммигранты покидали территорию Польши (...) Лица, попавшие под амнистию, получают вид на жительство на два года (...) МВДиА подсчитало, что амнистией воспользуются полтора десятка тысяч иммигрантов». («Жечпосполита», 27-28 авг.)

• «Согласно опросу ЦИОМа, 60% поляков положительно оценивают президента Бронислава Коморовского (...) Отрицательно о деятельности главы государства высказались 20% опрошенных». («Жечпосполита», 27-28 авг.)

• «Празднование 31-й годовщины подписания августовских соглашений, на котором присутствовали, в частности, Лех Валенса, президент Бронислав Коморовский и маршал Сената Богдан Борусевич, [на этот раз] прошло без инцидентов». («Тыгодник повсехный», 11 сент.)

• Деньги, присланные домой поляками, работающими за границей (в млрд. зл.): 2004 — 10,5; 2005 — 13,3; 2006 — 17,6; 2007 — 20,4; 2008 — 18,1; 2009 — 18,4; 2010 — 16,9. С момента вступления Польши в ЕС трудовые эмигранты прислали своим близким в общей сложности более 115 млрд. злотых. Поездки за границу, а также покупка дома, квартиры или участка — таковы главные траты эмигрантов. («Пшеглэнд», 4 сент.)

• «В первом полугодии быстрее всего росли зарплаты работников полиграфии (11,5%), шахтеров (10,5%) и работников табачной промышленности (9,9%). В среднем зарплаты на предприятиях растут медленно. С января по июнь они выросли по сравнению с прошлым годом на 4,6%, но повышение «съела» инфляция». («Дзенник — Газета правна», 28 июля)

• «По данным Главного статистического управления (ГСУ), в 2009 г. доля теневого сектора в ВВП увеличилась по сравнению с предыдущим годом на 1,3% и составила 13,1%. Та же тенденция наблюдалась и в 2010 году (...) В прошлом году в теневом секторе было занято более 1,4 млн. человек. В этом году их число может быть еще больше из-за роста безработицы (...) По мнению проф. Эльжбеты Мончинской из Главной торговой школы, уход предпринимателей в теневую экономику связан с обесцениванием законодательства: «Постоянно вводятся подробные инструкции, в которых предприниматели перестают ориентироваться (...) Теневая экономика тем больше, чем хуже законодательство, регулирующее рынок труда». («Жечпосполита», 8 авг.)

- Польский рынок фальшивок оценивается почти в миллиард долларов. В 2010 г. Польская таможенная палата задержала почти 3,45 млн. штук подделок на общую сумму 460 млн. злотых. («Пшеглэнд», 4 сент.)
- «Поляки все чаще требуют возмещения ущерба. В этом году список гражданских исков по компенсации травм, полученных в городском транспорте, морального ущерба и врачебных ошибок будет на 30% больше, чем в прошлом». («Дзенник — Газета правна», 24 авг.)
- «В Германии застраховано 80% квартир, в Чехии — 60%, в Польше — всего 30% (...) Оказалось, что число желающих застраховать квартиру не растет даже на территориях, переживших наводнение», — Артур Олах, председатель группы «Generali» в Польше. («Впрост», 5-11 сент.)
- «С 17 ноября станет возможным, как выражаются судебные исполнители, «выселение в никуда». В этот день истекает год со дня постановления Конституционного суда, отменившего п. 4 ст. 1046 Гражданского процессуального кодекса. Годичный срок парламент попросил у судей, чтобы подготовить новое предписание, защищающее граждан от потери крыши над головой. Отмененный пункт требовал обеспечивать временным помещением выселенных жильцов, которым приговор суда не давал права на социальную квартиру (...) К счастью, с 1 ноября действует защитный период, установленный законом об охране жильцов и жилищных ресурсов (...) Государству не хватило года, чтобы залатать дыру в законодательстве. Откуда уверенность, что ему хватит еще полугодия?» (Якуб Щецинский, «Пшеглэнд», 28 авг.)
- «По данным ГСУ, в прошлом году каждая четвертая супружеская пара, воспитывающая четверых и более детей, жила в крайней нужде. Это на 2,7% больше, чем годом раньше. Выросло также число бедных семей с тремя детьми. Крайняя нужда стала более частым явлением и в неполных семьях — с матерью или отцом, на содержании которых находятся дети. В общей сложности в 2010 г. в глубокой бедности жили полмиллиона с лишним детей и подростков до 18 лет». («Дзенник — Газета правна», 11 авг.)
- «В 2010 г. государственный дефицит составил 45 млрд. злотых (...) Общая задолженность страны перевалила за 800 млрд. зл. и составляет 55% ВВП. В течение последних семи лет в Польшу поступали средства из ЕС в размере 67 млрд. евро. В среднем — около 38 млрд. зл. в год (...) В 2010 г. доходы от приватизации составили 22 млрд. злотых (...) Поляки все больше должны

банкам. В 2010 г. кредиты домашним хозяйствам выросли на 14,2%, в то время как кредиты предприятиям уменьшились на 1,1%. Кредиты домашним хозяйствам составляют 60% всех займов. Это означает, что мы занимаем на потребление больше, чем на производство. Отчеты банков не показывают всех долгов поляков. В стране действует много фирм, одалживающих деньги, но неподконтрольных институциям финансового надзора. Кроме того, люди должны торговым сетям». (Веслав Жултковский, «Пшеглэнд», 15 авг.)

• «Существует ли такая задолженность государства, которую можно считать безопасной? — такова тема XXI Экономического форума в Кринице, который пройдет 7-9 сентября. Среднестатистический поляк должен миру более 20 тыс. злотых. На фоне некоторых европейских стран это низкий показатель. Многие страны заняли сумму больше объема их ВВП». («Жечпосполита», 19 авг.)

• «4 млрд. злотых из Фонда демографического резерва (ФДР) пойдут в сентябре на выплату пенсий и пособий Фондом социального страхования (ФСС), подчиняющимся Управлению социального страхования (УСС) (...) Правительство уже второй год подряд использует этот метод для удовлетворения текущих нужд государства (...) То же самое планируется и в следующем году. В течение трех лет в ФСС должно поступить из кассы ФДР 14,5 млрд. злотых. В этом году в распоряжении ФСС около 162 млрд. злотых. «4 млрд. злотых — это треть суммы, ежемесячно выделяемой на выплату пенсий и пособий из ФСС, и более 30% средств, имеющихся сейчас в ФДР», — обращает внимание Виктор Войцеховский, экономист Фонда гражданского развития [Лешка Бальцеровича]. По его мнению, решимость политиков использовать реальные деньги, собираемые в качестве демографического резерва, обратно пропорциональна их готовности реформировать государственные финансы». (Александра Фандреевская, «Жечпосполита», 17 авг.)

• «Согласно опросу ЦИМО, 61% поляков выставил правительству отрицательную оценку. Положительное мнение о кабинете Дональда Туска высказали 28% опрошенных (...) Работу премьер-министра плохо оценивают 50% респондентов, хорошо — 37%». («Жечпосполита», 23 авг.)

• 19 августа ГфК «Полония» попытался выяснить, о чем поляки хотели бы спросить Дональда Туска. Респонденты могли выбрать один ответ. О наших пенсиях, — ответил 21%, о безработице — 13%, о положении молодежи в Польше — 10%, о невыполнении предвыборных обещаний, здравоохранении и состоянии польской экономики и финансов — по 9%, о

повышении цен — 8%, о смоленской катастрофе, экономическом чуде и «второй Ирландии» — по 5%, о кризисе — 4%. («Жечпосполита», 20-21 авг.)

• «В субботу утром Туск поехал в южную Мазовию, чтобы второй раз посетить уничтоженную стихией «перечную долину» (...) Станислав Ковальчик вдруг увидел, как Туск выходит с корзиной, полной сладкого перца (...) «Господин премьер, можно вас на минутку?» Премьер подошел, и тут началось (...) У 53 летнего Ковальчика красивый дом (...) Сладкий перец он выращивает с середины 80-х (...) Месяц назад гроза уничтожила 50 его парников с перцами (...) Он хотел, чтобы к нему и его соседям отнеслись как к предпринимателям, чье имущество уничтожило стихийное бедствие (...) Раз премьер уверяет, что им и так полагаются деньги из Агентства реструктуризации, то пусть дадут хотя бы половину, но сразу (...) Ковальчик встречу с Туском помнит урывками. Точно знает, что задал ему вопрос, который теперь занимает первое место в рейтингах символов начавшейся предвыборной кампании: «Как жить, господин премьер, как жить?» (...) Разговор с Туском он вспоминает положительно. «Он мог бы извиниться и через пять минут уйти. Ведь не стал бы я его за ноги хватать. Но он остался и разговаривал со мной». Поэтому на прощание Ковальчик похлопал Туска по плечу: «Вы, хоть с виду неказисты, но мужик что надо» (...) Неказистый, потому что премьер довольно хрупкого телосложения». (Михал Маевский, Павел Решка, «Жечпосполита», 27-28 авг.)

• Согласно опросу ЦИМО, проведенному 1-4 сентября, «Гражданскую платформу» (ГП) поддерживают 35% поляков, «Право и справедливость» (ПиС) — 22%, Союз демократических левых сил (СДЛС) — 9%, крестьянскую партию ПСЛ — 5%. Не определились 24%.. («Газета wyborча», 7 сент.)

• «ПиС проиграл суд по иску, предъявленному ГП в предвыборном режиме: политики ПиС незаслуженно обвиняли «Платформу» в том, что она приписывает себе несколько инвестиций, начатых в стране еще во времена правительства «Права и справедливости»». («Тыгодник повсехный», 4 сент.)

• «Ярослав Качинский должен опровергнуть ложную информацию, согласно которой депутаты ПСЛ голосовали за легализацию т.н. мягких наркотиков (...) У судьи не было сомнений (...) потому что (как он сказал в обосновании решения суда) «в Сейме не было голосования по легализации мягких наркотиков» (...) Это уже второй предвыборный процесс в 24 часовом режиме, прошедший в Варшавском суде. И уже второй раз суд признал, что ПиС или председатель этой партии



прибегают в предвыборной кампании ко лжи». («Газета выборча», 9 сент.)

• «Гжегож Берецкий — человек, возглавляющий самую крупную в Польше парабанковскую организацию, кредитные кассы КСКК, — стал кандидатом от ПиС в Сенат (...) КСКК многим обязаны поддержке ПиС. Эта партия продвигала в Сейме выгодные для них правовые решения (...) Президенту Леху Качинскому КСКК обязаны тем, что государство не контролирует их наравне с банками (...) ПиС хочет обеспечить Берецкому должность сенатора и иммунитет». (Мацей Самчик, «Газета выборча», 18 авг.)

• «Партии предпочитают искать общий язык с влиятельными группами и деловыми кругами, оставляя без внимания более слабых участников общественной жизни (...) Это усиливает впечатление олигархизации системы (...) Нарушение отношений между партиями и обществом сопровождается снижением влияния партий на политические решения. Важные решения принимают правительства, партийные лидеры, советники, чиновники (...) Так происходит в ГП и ПиС, в европейских консервативных и социал-демократических партиях. Партии и их парламентарии вынуждены прежде всего поддерживать начинания лидеров, а не формировать политику. Подвешенные между обществом и политическими решениями центра, партии в результате становятся символом несостоятельности самой демократии и помехой на пути к ее оздоровлению (...) Граждане способны к самоорганизации, зачастую — весьма успешной, но они организуются вне рамок формальных институций, в основном в связи с точечными, местными проблемами. Такие организации редко охватывают широкие слои населения — чаще это недолговечные группы (...) Партии, даже лишённые политического содержания, всё ещё незаменимы. У нас по-прежнему нет иного способа легитимизации демократической политики, кроме выборов с их участием». (Марек Бейлин, «Газета выборча», 27-28 авг.)

• «На самом деле партиями управляют их лидеры. Фактически они подбирают большую часть парламентариев и тем самым решают, каков будет состав парламента. Следовательно, лидер, формирующий правительство, становится одновременно хозяином и правительства, и парламента, а теперь даже отчасти президента. Равновесие властей нарушено. Вдобавок он, по сути дела, назначает большинство членов Конституционного суда. Собственно говоря, сегодняшняя власть Туска напоминает власть первого секретаря в ПНР. Иными словами, более зрелая демократия менее

демократична, чем в начале 90-х, в период шатаний, когда государство было слабым, неуверенным, политики — временными, а партии возникали и пропадали (...) Польша как образец демократии всё менее демократична. Но является ли демократия самоцелью? В минимальной степени. Скорее она — средство достижения благоденствия (...) Ну, и отчасти «предохранитель» — не только для незащищенных, но и для состоятельных слоев населения», — Ежи Урбан, публицист, в 1981-1989 гг. пресс-секретарь правительства ПНР, в настоящее время главный редактор газеты «Нет». («Впрост», 5-11 сент.)

• «Смена взглядов в мире политики сходит с рук. Януш Паликот, чуть ли не главный воинствующий антиклерикал, еще 10 лет назад за свои нынешние взгляды жег бы людей на костре. Радослав Сикорский, смертельный враг ПиС, раньше укреплял эту партию бок о бок с Ярославом Качинским. А сам Качинский, много лет назад горячий сторонник Леха Валенсы, которому он обязан своей позицией в политике, сегодня охотнее всего лишил бы его политической жизни. Сторонник либеральных реформ Лешек Миллер был чистокровным коммунистом, бойким аппаратчиком ПОРП. Вот из кого нам уже совсем скоро предстоит выбирать наших представителей в Сейме», — Збигнев Холдыс. («Впрост», 29 авг. — 4 сент.)

• «Анджея Леппера, основателя «Самообороны», бывшего вице-премьера в правительстве Ярослава Качинского и бывшего вице-маршала Сейма, а также героя секс-скандала и земельного скандала, нашли повесившимся в его варшавском офисе. Предварительный осмотр полиции исключил «участие третьих лиц», прокуратура наиболее вероятной версией самоубийства считает финансовые проблемы, хотя в СМИ появляются и сторонники теорий заговора». («Тыгодник повсехный», 14 авг.)

• «На похороны Анджея Леппера пришло около тысячи человек (...) Похороны носили государственный характер. Была рота почетного караула и залпы на кладбище. Канцелярию президента представлял Бартош Арлукович, канцелярию президента — Дариуш Млоткевич. Неожиданностью стал приезд Леха Валенсы (...) Среди собравшихся на кладбище мало кто верил в самоубийство Леппера (...) На похороны приехал также посол Белоруссии в Польше Виктор Гайсенюк». («Газета wyborча», 12 авг.)

• «Кем на самом деле был Анджей Леппер, я не знаю (...) О Леппере как выдающемся политике говорят его коллеги из Сейма, о которых он гремел с трибуны: «Вы мечтаете о Версале, Версале не будет», — и обвинял в коррупции Шмайдинского,

Туска, Цимошевича, Олеховского. Анджей Леппер гордился тем, что пользуется социотехникой Геббельса, и восхищался им. Запомнились слова Леппера о том, что «худшая нация — еврейская». Он вопиющим образом нарушал закон. Те, кто забыл, пусть вспомнят красные полосы на заднице управляющего, которого люди Леппера высекли. Когда Леппер блокировал дороги, а Церковь позволила себе выразить против этого протест, он сказал архиепископу Гоцловскому, чтобы тот вспомнил о виселицах на Краковском Предместье в Варшаве в 1794 году. Анджей Леппер (...) сначала стал вице-маршалом Сейма и блокировал трибуну. Потом благодаря премьеру Ярославу Качинскому (...) дважды был вице-премьером (...) Ярослав Качинский использовал его и выкинул, земельный скандал до сих пор не расследован», — Моника Олейник. («Газета выборча», 12 авг.)

- «Государственное казначейство заключило уже 171 соглашение с близкими жертв смоленской катастрофы (...) Семьи жертв получают по 250 тыс. злотых». («Жечпосполита», 9 сент.)
- «Обвинения по делу о смоленской катастрофе. Военная прокуратура предъявила обвинение в недобросовестном выполнении служебных обязанностей бывшему командующему 36-м полком и бывшему командующему эскадрильей самолетов Ту (оба в звании полковника), за что им грозит до трех лет тюрьмы. Следователи в значительной мере опирались на рапорт Миллера, из которого следует, что в трагический полет отправили пилотов, не имевших прав на его выполнение». («Тыгодник повшехный», 4 сент.)
- «Любители исторических реконструкций (...) говорят о воспитании историей, привитии патриотизма и укреплении национального облика (...) Противники предостерегают, что такая игра историей способствует ее тривиализации (...) Чем ближе по времени событие, чем трагичнее оно по своему звучанию, тем труднее согласиться на такую игру в историю. Вид маленьких детей в военной форме в годовщину Варшавского восстания для многих неприемлем. Не говоря уже о таких реконструкциях, как вывоз поляков в Сибирь или переселение евреев в гетто в Бендзине, где при поддержке городской управы 800 человек воспроизвели события первых дней Второй Мировой войны». (Агнешка Сова, «Политика», 24-30 авг.)
- «Польский сапер, старший рядовой Шимон Ситарчук погиб, попав в талибскую засаду. Это уже 29-й поляк, убитый в Афганистане (...) В начале августа американский командующий

в Афганистане наградила его титулом «Hero of the Battle» (...) Это была его очередная миссия, раньше он служил в Боснии и в составе четвертой смены польского контингента в Афганистане». («Газета wyborcza», 19 авг.)

• «Польша передала в распоряжение [ливийских] повстанцев значительное количество боеприпасов для оружия систем Калашникова, ПК и ЗСУ/ЗРУ калибра 22 мм, а также несколько тысяч боеголовок (популярных ракет) для РПГ. Продано также небольшое количество радиостанций старой системы и новых приборов ночного видения (...) Приверженцы Каддафи имеют на вооружении 250 танков Т 55, которые мы продали Ливии в 70-е годы». («Пшеглэнд», 4 сент.)

• «Польская генеральная прокуратура передала белорусским следователям информацию о банковских счетах Алеся Беяцкого, оппозиционера, возглавляющего белорусский правозащитный центр «Весна 96». На прошлой неделе он был задержан КГБ и обвинен в сокрытии доходов». («Польска», 12-15 авг.)

• «Для нас, отцов-основателей «Солидарности», жизнь и деятельность Алеся Беяцкого — повод к радости и гордости. Но то, что сделала польская прокуратура, оскорбило всех нас (...) Польское государство обрекло Алеся Беяцкого на тюрьму (...) Алесь Беяцкий стал узником совести польского правительства. Збигнев Буяк, Лех Валенса, Тадеуш Едынак, Богдан Лис, Владислав Фрасынюк, Збигнев Янас». («Газета wyborcza», 18 авг.)

• «В Генеральной прокуратуре началось служебное расследование, которое должно установить, как случилось, что Белоруссии были переданы выписки с банковского счета Алеся Беяцкого. Деньги, которые оппозиционер держал в польском банке, шли на поддержку репрессированных режимом Лукашенко (...) Будут проверены 172 дела, по которым властям Белоруссии была оказана юридическая помощь начиная с 2009 года». («Жечпосполита», 13-15 авг.)

• «В результате проверки, назначенной генеральным прокурором Анджеем Сереметом, директор департамента сотрудничества с зарубежными странами прокурор Кшиштоф Каршницкий ушел в отставку, а его заместительница Анна Вишневская была уволена. В отношении прокурора Анны Адамяк, которая была референтом белорусского запроса, начато служебное расследование. Ей грозит дисциплинарное разбирательство. Кроме того, она переведена в другой департамент (...) Теперь запросы из Белоруссии будут консультироваться с МИДом». («Жечпосполита», 17 сент.)

- Генеральный прокурор расторг соглашение о юридической помощи между Польшей и Белоруссией непосредственно через прокуратуры. Оно утратит силу через шесть месяцев со дня получения белорусской стороной сообщения о расторжении. Белорусские запросы будут направляться исключительно в Генеральную прокуратуру. («Дзеньник — Газета правна», 2-4 сент.)
  
- «Всепопольский совет по телевидению и радиовещанию выдал лицензию украинскому телеканалу «TVi Europe». Это первый канал, который с осени начнет вещать из Польши для украинского зрителя. «TVi Europe» ассоциируется с бывшим президентом Виктором Ющенко, вещает с 2008 года. В программный совет входят, в частности, Вацлав Гавел и Адам Михник». («Пшеглэнд православный», август)
  
- «Ассоциированное членство Украины в ЕС, предусматривающее создание зоны свободной торговли, было главной темой беседы Бронислава Коморовского и Виктора Януковича (...) Бронислав Коморовский хотел бы, чтобы соглашение было парафировано на декабрьском саммите ЕС-Украина (...) Одной из тем переговоров был также арест Юлии Тимошенко (...) Он может замедлить подписание соглашения об ассоциированном членстве». («Дзеньник — Газета правна», 31 авг.)
  
- «Археологи нашли на Волыни могилы 500 поляков (...) Две небольшие, где в общей сложности лежат пять человек, и две братские, в которых захоронено пятьсот тел. В одной из них на т.н. Трупном поле, лежат 250 женщин и детей (...) Жители окрестных украинских сел относились к польским археологам и историкам с огромной доброжелательностью. Приносили им на раскопки еду и чай. Помогали найти место, где находились тела. «К нам приехал губернатор Волынской области, — рассказывает Леон Попек, историк Института национальной памяти, который во время волынской резни потерял многих членов семьи. — Узнав, что у меня там погибла семья, он сказал: «Извини меня. Мне так жаль». Потом добавил, что его дядю застрелили польские партизаны. Я тоже попросил прощения. Мы обнялись над этими могилами»». (Татьяна Серветник, Петр Зыхович, «Жечпосполита», 13-15 авг.)
  
- «Несколько тысяч учащихся польских школ, а также их родителей собрались перед Президентским дворцом в Вильнюсе, чтобы протестовать против дискриминирующего поляков нового литовского закона об образовании. В 70 из 100 польскоязычных школ началась забастовка». («Жечпосполита», 13-15 авг.)

- «Результатом вчерашнего визита в Литву премьер-министра Дональда Туска и его переговоров с литовским коллегой Андриусом Кубилиусом стала приостановка забастовки в польских школах, а также создание польско-литовской группы по вопросам образования, которая должна решить спорные вопросы». («Дзенник — Газета правна», 5 сент.)
- «Лех Валенса поблагодарил власти Литвы за предложение наградить его Большим крестом ордена Витаутаса Великого и добавил, что ему «хотелось бы принять эту награду». Он сделает это, когда улучшится отношение к литовским полякам». («Жечпосполита», 7 сент.)
- В гмине Пинск (Подляское воеводство) неизвестные облили красной и белой краской 28 табличек с литовскими названиями населенных пунктов. Повредили они и памятник литовскому поэту Альбинасу Жукаускасу. 80% жителей гмины Пинск — литовцы. Все таблички с названиями там двуязычные — по-польски и по-литовски. («Жечпосполита», 23 авг., «Газета wyborcza», 24 авг.)
- Председатель Союза польских литовцев Ольгерд Войцеховский: «Ликвидация «Литовской панорамы», единственной литовскоязычной передачи на канале ТВП-Белосток, а также организованные действия по уничтожению названий населенных пунктов на литовском языке и памятника заставляют задуматься (...) Мы напуганы (...) Что будет дальше? (...) Мы впервые сталкиваемся с такими масштабными и организованными действиями против литовского меньшинства». («Газета wyborcza», 24 авг.)
- «В ночь с понедельника на вторник в Белостоке была подожжена дверь квартиры польско-пакистанской четы (...) В конце недели неизвестные вломились в Центр мусульманской культуры на Гетманской ул., разгромили первый этаж и подожгли ванную (...) Пакистанец живет в Польше уже 11 лет и признаёт, что становится всё хуже и хуже (...) В середине августа неизвестные намалевали на синагоге в Орле антисемитские лозунги. Фашистская пачкотня появилась недавно неподалеку от синагоги в Крынках». («Газета wyborcza», 25 авг.)
- «Пляску ненависти устроили футбольные болельщики «Шлёнска» (...) Желая оскорбить лодзинцев, они скандировали антисемитские лозунги (...) Когда мяч перехватывал кто-нибудь из двух чернокожих спортсменов команды гостей, вроцлавские болельщики подражали крикам обезьян. Комментатор не реагировал (...) На основании данных

видеонаблюдения полиция задержала одного из вроцлавских болельщиков. Он ответит за призывы к ненависти на расовой и этнической почве». («Газета выборча», 30 авг.)

• «Неофашисты в Едвабне. Надписи «Не извинюсь за Едвабне», «Хорошо горели» и намалеванные краской свастики появились на памятнике еврейским жителям городка, заживо сожженным польскими соседями в июле 1941 года. Инцидент осудил президент Польши». («Тыгодник повшехный», 11 сент.)

• «Это не инцидент, а свидетельство нарастающих в Польше настроений. Интернет-форумы кишат более или менее завуалированным антисемитизмом. Слово «жид» — самое частое оскорбление у болельщиков на польских стадионах (...) Нам не хватает президента Леха Качинского (...) Его большой заслугой было то, что он остановил реку антисемитизма в правых кругах (...) Он многократно осуждал антисемитизм (...) Теперь, когда этой преграды не стало, поток двинулся (...) Ярослав Качинский молчит, хоть он и не антисемит. Молчит из политического расчета? (...) Когда болельщики-антисемиты и сторонники о. Рыдзыка становятся союзниками в политической игре, ПиС трудно выдавить из себя слова осуждения». (Павел Вронский, «Газета выборча», 2 сент.)

• «Консервативного публициста Томаша Терликовского удивило, что политики того крыла, к которому он себя причисляет, как воды в рот набрали (...) «Я не хочу называть фамилии», — говорит Терликовский (...) Проблема правых заключается в том, что в их среде существуют круги, разыгрывающие антисемитскую карту. Но грустнее всего, что партии, которые официально ничего общего с антисемитизмом не имеют, из каких-то партикулярных соображений не желают осудить инцидент накануне выборов, чтобы не отпугнуть избирателей (...) «Лишь за последние два года у нас было более 130 расистских инцидентов, связанных со стадионами», — говорит Рафал Панковский из общества борьбы с расизмом «Никогда больше» (...) Создатель этого общества Мартин Корнак описал в «Коричневой книге» несколько тысяч инцидентов расистского характера, произошедших за последние четверть века (...) В том числе около 50 убийств (...) До сих пор около 80% таких дел прекращаются. Проблема расизма, фашизма и ксенофобии не придают значения. Наша страна подписала европейскую конвенцию и протокол о борьбе с расизмом в интернете еще 8 лет назад. Но ее до сих пор и не ратифицировали», — Анджей Бжезецкий. («Тыгодник повшехный», 11 сент.)

• «Воскресный Марш единства против расистских и ксенофобских нападений, участившихся в последнее время в Подлясье, был первым подобным событием в Белостоке (...) В нем приняли участие президент (мэр) Тадеуш Трусколяский, политики и жители (...) Националисты просто вошли в эту демонстрацию, и полиция их не задержала (...) Это было похоже уже не на Марш единства, а на марш нацистов (...) Белостокская полиция не сделала ничего, чтобы горстка людей, пришедших протестовать против зла, охватившего город, не чувствовала себя униженной и запуганной». (Войцех Карпешук, «Газета wyborча», 6 сент.)

• «13 сентября 2007 г. во время концерта группы «Behemoth» ее лидер Адам Дарский порвал Библию, назвав ее «книгой лжи», а католическую Церковь — «самой преступной сектой в мире». Суд в Гдыне не усмотрел в его поступке признаков преступления и оправдал Дарского. «Прокурор признал, что Дарский лишь допускал возможность, что кто-то может почувствовать себя оскорбленным (...) — обосновал приговор председатель судейского состава Кшиштоф Венцковский. — А косвенный умысел — не преступление, что несколько лет назад было четко сформулировано на процессе госпожи Незнальской». [Гданьская художница Дорота Незнальская, которая в инсталляции «Страсти» представила гениталии на кресте, была оправдана судом. — Ред.]. («Польска», 19–21 авг.)

• «Несмотря на демографический спад и все большую долю неверующих поляков, число католических школ быстро растет (...) В настоящее время в 500 школах учится более 50 тыс. школьников. 12 лет назад менее чем в 200 школах училось около 17 тыс. школьников. Однако эти данные занижены, так как многие школы не значатся в статистике как католические. Основанные обществами, католическими и монастырскими фондами, они не числятся на балансе религиозных организаций. Католические школы (...) привлекают отличными показателями успеваемости, а также ясной воспитательной системой, опирающейся на христианское учение. У директоров таких школ нет проблем с кадровой политикой, так как в них не действует учительский кодекс. Превосходство этих школ подтверждают результаты экзаменов (...) по итогам которых католические школы лидируют, а огромная их часть находится в первых десятках лучших школ в регионах». (Артур Грабек, «Жечпосполита», 24 авг.)

• «Кардинал Дзивиш призвал епископов провести некоторые реформы, причем одной из главных указанных им проблем было радио «Мария». И проиграл. Ему сказали: у тебя один



голос, сиди в Кракове. Это показывает прежде всего, какая ситуация сложилась в Церкви (...) В епископате всё решает большинство (...) Папский нунций знает Польшу (...) Он в трудной ситуации, но у него есть шанс подобрать таких епископов, с которыми Церковь пойдет вперед. И среди недавно назначенных епископов есть такие, от которых можно ожидать много хорошего», — епископ Тадеуш Перонек. («Польска», 19-21 авг.)

• «15 тыс. паломников и президент Бронислав Коморовский участвовали в торжествах по случаю праздника Преображения Господня в святых местах на горе Грабарке — самом важном месте для польских православных. «Сегодня большой и радостный праздник. Я хочу выразить особую радость в связи с тем, что с нами господин президент», — сказал глава Польской православной Церкви митрополит Савва». («Газета wyborcza», 20-21 авг.)

• «Всепольское общество защиты птиц было зарегистрировано в 1991 году. Вначале в нем работали два человека. Теперь оно насчитывает 44 сотрудника, работающих в нескольких офисах, около 4 тыс. членов, а также полтора десятка тысяч волонтеров и сочувствующих. Одним из самых крупных достижений ВОЗП было описание 141 места гнездования птиц в Польше (...), которые (...) были включены в сеть «Натура-2000». Ежеквартальный журнал «Птаки» выходит тиражом 2,5 тыс. экземпляров, а образовательной программой общества охвачены 50 тыс. детей». («Газета wyborcza», 27-28 авг.)

• «В доме по улице Динасы, 6 в Варшаве сотрудники администрации микрорайона установили в окна чердака защитные сетки. «Там жило больше ста голубей. Часть из них оказалась запертой внутри, в том числе и гнездящиеся особи. Если им быстро не помочь, они все погибнут. Такие действия в период высиживания птенцов — это варварство», — написал в редакцию один из жителей. И подал заявление в городскую полицию. Вчера полицейские обязали администрацию коммунальных домов снять сетки и выпустить голубей». (Анна Пекутовская, «Газета wyborcza», 18 авг.)

• «По самым осторожным оценкам специалистов, в Варшаве обитает около 3 тыс. лис. Животные развелись уже не только на периферии. Они живут по всему городу, в т.ч. и в центре. Они, конечно, есть во всех парках, при торговых центрах, на стройках и складах, в больницах, они могут жить даже в подвалах многих блочных домов (...) Эти животные — не вредители, а случаи бешенства не отмечались в Варшаве уже два года». (Якуб Хелминский, «Газета wyborcza», 17 авг.)

• «Депутат из Руды-Маленецкой Свентокшиского воеводства на глазах у инвалида застрелил бездомного пса. Ему помогал водитель школьного автобуса (...) Пес появился в Маленце, в гмине Руда-Маленецкая полгода назад. «Он жил у дороги, мы его кормили и поили, — рассказывает пани Агнешка, продавщица магазина. — Норберт — 24-летний инвалид. Пес ему доверял (...) Норберт прибежал с плачем. Сказал, что собаку застрелил депутат!»» (Агнешка Косек, «Газета выборча», 25 авг.)

• «Экологи разместили в интернете список политиков и призывают не голосовать за них. «Да ведь я же люблю животных», — клянется депутат Ян Жимелка (ГП). Страница «Депутаты — враги животных: за них не голосуем» появилась несколько недель назад в социальной сети Фейсбук. За это время к ней присоединилось более 1300 человек. «Цель этой страницы — не очернять депутатов, а лишь обнародовать и архивировать их высказывания», — подчеркивают ее создатели». («Жечпосполита», 11 авг.)

• В новой редакции закона о защите животных усилены наказания за издевательства над ними, а также запрещено держать их на привязи короче 3 метров дольше 12 часов в день. Запрещен и отстрел прилудных домашних животных, даже если они находятся в лесу. Польский союз охотников вел статистику отстреленных собак с 1995 г. — тогда их убили 80 тысяч (кошек не подсчитывали). («Тыгодник повшехный», 28 авг., «Пшеглэнд», 4 сент.)

• «В 2010 г. в наших лесах было собрано более 115 тыс. кубометров мусора. Государственные леса на борьбу со свалками тратят около 20 млн. злотых в год (...) В выброшенном мусоре (бутылках, консервных банках, коробках из-под соков) гибнут тысячи мелких животных, а если бы его не убирали, то их были бы миллионы». (Иоанна Босаковская, «Газета выборча», 8 июля)

• «В Словакии машинам с польскими номерами прокалывают шины — бьют тревогу грибники (...) Конрад Совинский из Бельско-Бялы (...) с напарником по очереди сторожат машину. Совинский спрашивал словаков, почему они не любят грибников из Польши. Услышал, что мы не умеем вести себя в лесу. Словаки жалуются, что мы оставляем за собой кучи мусора и собираем грибы на охраняемых территориях». («Метро», 22 авг.)

• «Из более чем 80 тыс. квадроциклов, проданных в Польше за последние годы, лишь 20% были зарегистрированы (...) Закон о

государственных лесах запрещает ездить по лесной местности (...) За его нарушение можно заплатить штраф до 500 злотых. «Для среднего обладателя квадроцикла — это раз плюнуть», — говорит Рышард Малик из лесничества Олькуш (...) Лесники признаются, что жители Подгалья все чаще ставят на незваных гостей ловушки (...) развешивают в лесу веревки, раскладывают на земле шипы». (Майя Каим, «Впрост», 24 июля)

• «Пока до нас не дойдет, что люди — лишь один из многих взаимосвязанных видов, мы будем продолжать серию экологических катастроф, злоупотреблять натуральными ресурсами и губить природные богатства (...) Все, что живет на нашей планете, составляет единый организм. Мы лишь одна из его частей (...) Непонятная, абсурдная иерархия, которую построили люди, поставила человека на вершину пирамиды...», — Чечилия Качьятори, биолог из Италии, ведущая в Беловежской пуще собственную исследовательскую программу. («Дзике жиче», сент.)

Чеслав Милош

## СТИХОТВОРЕНИЯ

Эти переводы впервые были опубликованы в ленинградском самиздатском журнале «Часы», 1980, №39, затем вошли в книгу: Виктор Кривулин. Стихи. В 2-х тт. Ленинград-Париж, 1988. Т.2. С. 66-67.

Это единственные переводные стихи в двухтомнике. В рукописях (по которым переводы датируются декабрем 1980) есть примечание: «стихи, опубликованные в газете “Жиче Варшавы” в связи с присуждением Ч.М. Нобелевской премии по литературе за 1980 год».

Затерянные в мало кому доступном парижском издании, переводы Кривулина не вошли ни в одно избранное или подборку стихов Милоша, выходявшие книгами или в журналах в 1990-е — 2000-е годы.

### БЕГСТВО

Город горел, и, его покидая,  
Мы глаза обращали назад.  
И, — сказал я, — пускай трава полевая  
здесь растет, а пророки пускай молчат  
Пускай только мертвые роются в пепле,  
Ищут мертвых, а нам, живым,  
Ангел очертит иные, свободные земли  
Мечеобразным крестом огневым.

### СОЛНЦЕ

От солнца, не имеющего света,  
Рождаются и странствуют цвета.  
Окрашенная радугой планета,  
над нею — солнечная высота.

Над ней — Творец, над ней — цветотворенье.  
Но если ты хотел изобразить  
Рождение цвета — и направил зренье  
на солнце — только боль, беспмятство и нить  
разорванная, застывшие слезы...  
Смотри не вверх — на землю, на траву,  
На отраженный луч, где звезды или розы,  
И всё, что брошено, воскреснет наяву.

### **НАДЕЖДА**

Бывает надежда, и кто-то поверит,  
Что Земля — это легкое тело живое,  
Что слух, осязанье и зренье — не ложь,  
И все мое знание передо мною,  
Как сад за оградой, и Ты возле входа стоишь.  
Туда невозможно войти, но когда бы  
Умели и лучше смотреть, и мудрее —  
Увидели бы неземного масштаба  
Цветы или звезды из оранжереи  
Вселенской. И кто-то пускай говорит,  
Что всякое зренье — обман, что напрасно  
Мы смотрим туда, за ограду:  
Не всех — но его покидает надежда,  
Не солнце живое — но зренье погасло  
Его, словно вор перед призраком сада.

### **ВСТРЕЧА**

Мы ехали. Рассвет. Поземка. И в полях

Кровавое крыло над горизонтом.  
Смотрите! — это заяц впереди!  
один из нас (но кто?) сказал: Смотрите.  
Все это было. Нынче — ничего:  
Ни зайца, ни того, кто указал  
На зайца: Взлет руки. Но, Господи, уходят!  
Захлестнута петля поземки, бега, жизни...  
И не печаль — раздумие о них.

*Публикация Ольги Кушлиной*

# ПОЛЬША КАК BACKGROUND

— Расскажите о том, что происходило в литературе: о польских влияниях, польских переводах в самиздате, польской теме в поэзии.

Виктор Кривулин: Литература, может быть, меньше была задействована в круг польской тематики, скорее кино. Какой-нибудь «Пепел и алмаз», фильмы такого типа действительно формировали поведение, даже манеру курить, скажем, носить очки, то есть определенный тип отношения к жизни — такой романтический. Это действительно колоссальное влияние. А если говорить о литературе, то давайте по порядку. Для меня, я не знаю, для меня — то, конечно, польская литература существовала, потому что всё-таки это была единственная нормальная литература, хорошо представленная. В 1960-е годы это, конечно, прежде всего польская поэзия.

Для людей моего круга это поэты типа Галчинского, которого, скажем, переводил Бродский. Но вот я даже не с этого хочу начать, а... Видимо, традиционно для России Польша была таким каналом, по которому шла информация о художественно-интеллектуальной жизни Запада. То есть польская культура воспринималась как такая передаточная культура. И в начале 1960-х, в конце 1950-х мы даже начали учить польский язык, чтобы читать по-польски, потому что на польский переводились, ну, скажем, Кафка, которого здесь не было, Беккет, Камю и т.д. — всё это было на польском. Читали просто польские журналы. Причем это даже считалось хорошим тоном: в любом доме можно было увидеть, скажем, женский журнал «Кобета», где была какая-то литературная страница. Для меня, например, так произошло открытие польской поэзии. Может быть, не через лучшие ее образцы XX века, но вот какие-то стихи Тувима, к примеру, я до сих пор помню наизусть.

— По-польски или в переводе?

В.К.: Читали в переводах, и по-польски пытались читать что-то. Я, в общем, в университете учил польский как славянский язык. Вряд ли я сейчас что-то смогу вспомнить, но читали по-польски. Так вот, если говорить о литературе, это, конечно же, первое послевоенное поколение поэтов. Гораздо в меньшей степени — прозаики. Польша ассоциировалась именно с поэзией, с поэтическим восприятием жизни. Собственно

говоря, и кино-то польское мы поэтому любили, поскольку оно как бы на каких-то романтических ценностях замешено... Из поэтов польских это, конечно, в первую очередь Ружевич, Галчинский. Причем знали мы польскую поэзию в то время очень хорошо. Буквально каждая вышедшая в Варшаве книга, если она была интересная, тут же, через два-три месяца становилась известной в Петербурге и Москве.

Переводили много, очень много. Я не переводил, потому что у меня была тогда другая совсем идея, которая заключалась в том, что переводить стихи вообще нельзя. И переводить я начал очень поздно, и как раз тоже с польского. Кстати, первые и единственные мои переводы с польского – это Чеслав Милош, тоже связанный с диссидентскими делами, вернее не с диссидентскими, но сам момент получения Нобелевской премии Милошем, воспринимался не только как польская, но и отчасти как наша заслуга. То есть Милош воспринимался как человек близкой культуры...

Да, почему еще это интересовало — может быть, даже не сами по себе эти стихи, но то, что Польша была в эстетическом смысле гораздо более продвинута. Допустим, чешская поэзия еще была интересна и значима, может быть, хотя в меньшей степени. Ну да, Чехия и Польша — вот две страны, которые практически не порывали связи с западной культурой, там это было очевидно. Скажем, сюрреализм чешский или польский экспрессионизм, неоромантизм, они как бы дополняли друг друга, выполняли такую роль. Те, кто, скажем, в большей степени ориентировался на сюрреалистическую традицию, изучали чешский язык, они читали чехов, поскольку там это всё сильнее было. Кого интересовала или ближе была традиция как бы постромантическая, неоромантическая, экспрессионистская, те в большей степени ориентировались на польскую культуру. Можно было даже видеть, как это всё происходит. Но вот какие имена можно назвать? Тогда еще как бы речи не шло о диссидентах. В первую очередь католическая поэзия очень интересовала. Действительно связь с Польшей была довольно сложной. Польское влияние шло через Литву, через литовцев, то есть оно осложнялось какими-то литовскими обертонами.

Или через Украину. Польская культура приходила как бы не одна — всегда мало того, что через нее приходили какие-то западные веяния, она обростала по мере того, как доходила до Москвы, до Петербурга...

Можно сказать так даже: менялись приоритеты. Если в 1960-е годы, в конце 1950-х это в основном как бы экспрессионистско-



политическая, антивоенная какая-то польская доминанта, поскольку, в общем-то, война была видимо главной темой польской, то с середины шестидесятых это скорее религиозная традиция — совершенно другие поэты. Но они сами менялись, менялся тот же Ружевич...

Это литература абсурда — и польский театр и литература абсурда, которые тоже тогда возникали. Мрожек, скажем, необыкновенно здесь популярный! Больше, чем Ионеско! В принципе Мрожека как бы можно было печатать, вроде это проще всё было...

И действительно, если говорить о культурном влиянии, то это то, что шло с Украины, та ветвь, та линия польской культуры привносила, ну скажем, верлибр. Драгомощенко — как бы ее представитель полностью, чистая иллюстрация к этому.

Потом, если говорить о литовском влиянии, то это скорее неоклассические мотивы такие, больше на Бродского, скажем, через Томаса Венцлову, который, в свою очередь, прекрасно знал польскую поэзию. Ну и то, скажем, как Бродский переводил Галчинского — он его делал как бы более классицистичным, чем тот есть. Галчинский был на самом деле один из любимых поэтов. Если не считать Петровых, то это был первый, по-моему, перевод Галчинского, который был опубликован, и сделан он был Бродским<sup>[1]</sup>.

И вот эти антологии польской поэзии пользовались необыкновенным спросом, необыкновенной популярностью, их не достать было. Вообще был целый ряд книг поэтических, которых было не купить, и в числе их эта антология послевоенной польской поэзии...

Что еще? Да! Графика польская очень сильная.. Если говорить о том, что безусловно находилось под польским влиянием, ну поэзия и кино — понятно, да? Польская графика! Практически в каждом доме стояла эта антология и висели такие графические вырезки из польских журналов — черно-белая графика. Фотография, опять-таки польская фотография — не знали западной, — казалась таким авангардом! Я какое-то время даже выписывал эти журналы, фото-, художественные журналы, «Штука», по-моему, он назывался. Конечно, за всем этим мы следили.

Очевидны такие польские влияния, очевидно влияние Вайды, допустим, без Вайды и Тарковского бы никакого не было...

— Вы так думаете?

**В.К.:** Абсолютно. Вот это замедленное движение сюжета, стилистика грязи, помойки. «Канал», да? Сравните «Солярис» и «Канал». На самом деле в каком-то смысле стилистически это очень близкие вещи — как бы идея фильма-философемы, которая у Вайды была. Особенно, может, даже не столько Тарковский, сколько Сокуров.

— Сокуров — да, наверное.

**В.К.:** Ну и у Тарковского тоже. Вот смотрите, почему вам это в голову не приходило?.. И отношение к кадру как бы как к живописи, как к графике — вот этот польский кадр. Как к графике — точнее. Вы посмотрите, кстати, насчет Тарковского не так нелепо. Вы посмотрите его первый фильм о мальчике, про войну — «Иваново детство», — это абсолютно польский фильм по стилистике своей. Сравните его с фильмами Кавалеровича, Вайды... А это уже через кино действовало как бы опосредованно и на интеллигенцию, на интеллектуалов. Если, допустим, какой-нибудь Збигнев Цыбульский был заразителен для всех буквально — от ПТУ, вернее ремесленных училищ тогда, до университета, просто люди определенного возраста ходили так, как Цыбульский в этом фильме, носили очки черные, буквально, старались быть немногословными, такими романтическими, — то на интеллектуалов, конечно, в большей степени действовали даже не Вайда, а может, Кавалерович, может быть, Занусси, первые фильмы которого здесь шли тоже...

...До сих пор у меня перед глазами стоят кадры из «Пепла и алмаза». А «Рукопись, найденная в Сарагосе» — так и вовсе... Вплоть до того доходило, что какие-то клички в нашей среде давали по именам героев этого фильма, такие как «Пашека». Пашека — это Сашка Жидков...

И вообще этот пласт как бы польскости, он характеризует какое-то состояние — раннее состояние диссидентства. Причем я помню, как мы эти фильмы обсуждали и кто принимал участие, например Сеня Рогинский, известный вам, мы вместе с ним ходили на эти фильмы. И какой же фильм это был? Дурацкий совершенно, не «Анатомия любви», нет. Там как бы история Цыбульского, история о том, как он погиб, там его играет уже Ольбрыхский, такой фильм о фильме, польский «8 с половиной». Такие дискуссии были у нас, казалось, что это настолько важно... А вообще что привлекало, что было важно? Я не знаю, может быть, романтическое отношение к жизни.

**Ольга Кушлина:** Свобода.

**В.К.:** Даже не свобода.

**О.К.:** Ну, западная свобода нам не указ, это как бы недоступно, а Польша — это как бы свое. Вот помнишь, как Мирон Петровский говорил: «Ну, слишком иностранных языков я не знаю, поэтому мы всё читали по-польски».

**В.К.:** Да. И потом, знаете, была еще какая-то магия польской культуры, которую можно выразить так: Варшава это, конечно, не «de Paris», но какой-то особый шик в этом был — вот «из Варшавы».

**О.К.:** А весь успех Эдиты Пьехи на чем основан?

**В.К.:** На акценте польском, только. Точно.

**О.К.:** Это как бы парижанка, полька и вот — наша.

**В.К.:** Это целый пласт, действительно Варшава как такая родина фей. И другое было, самое интересное, я сейчас вспоминаю: был же польский футбол, привлекал вот он, в частности. Я помню, как Бродский обсуждал, говорил, что Недоманский — это... Кто помнит сейчас эту фамилию — Недоманский? Никто. А Бродский говорил, что он лучший игрок там футбольный. Тоже, понимаете? Как «свое чужое». Вот действительно «свое чужое» — и отсюда вся прелесть.

**О.К.:** У нас весь класс носил эти сопротивления, резисторы.

**В.К.:** Это потом.

**О.К.:** Ну почему потом? И носили резисторы, весь класс, восьмой, девятый класс. Мы жили в Средней Азии, и вся школа носила знак «Солидарности» — сопротивления.

**В.К.:** Нет, ну, знаете, майки я помню, майки с эмблемой «Солидарности», но это потом уже. Вот в семидесятые годы это влияние стало ослабевать, потому что непосредственно начал Запад как бы... Где-то с 1972 года, как начались отъезды, возникли другие связи, возникла на горизонте американская культура, французская культура уже непосредственно, уже как бы стали ездить. Появилось много иностранцев, и с этого момента, надо сказать, интерес к Польше стал падать, падать, и, по-моему, пик этого падения — национальное постперестроечное возрождение России. Сейчас [1995] такое ощущение, что Польша обладает нулевым влиянием, польской культуры как бы не существует. Вот что любопытно.

**О.К.:** Для Украины она очень существует, очень.

**В.К.:** Для Украины — да. Но это традиционно. А для нас, ну просто... Вот как будто все связи мои польские умерли, раньше ездили слависты, какая-то была... Да, еще я забыл совершенно один пласт влияния, конечно же, это структурализм польский. Там очень сильная была филологическая школа и в Кракове, и в Лодзи, это действительно были люди образованные в отличие от наших славистов. Эти связи довольно прочные были и с Тарту, через Тарту в Петербург и в Москву шли. Имена польских филологов — Ежи Фарыно например. Я недавно его биографию какую-то смотрел и с ужасом вдруг обнаружил, что он всего на три года старше меня, а он был известен уже в 1963 году. Я сейчас даже не очень хорошо вспоминаю имена эти, но я просто помню, как мы читали, пытались читать по-польски, я пытался читать.

И это переводилось, и выходили книги польские. Это середина шестидесятых годов, год 1965-1968, примерно в этот промежуток. В Тарту очень сильно, конечно, ощущалось это влияние, и какие-то идеи Лотмана явно корреспондировались польскими людьми, и там довольно активный обмен шел. Поляков как бы и не считали иностранцами: «Польша — не заграница». Да, и попадали они как-то легче в Тарту, который был закрыт для иностранцев вообще.

— Да? Не знала.

**В.К.:** Ну как? Там дудаевская дивизия стояла. (Смеется.) Это секретный объект, что вы! Иностранцам нельзя было. И вот были две международные конференции в Тарту, даже не в самом Тарту, а в ста километрах почти, в Кяэрику. От Тарту два часа на поезде нужно было проехать. Почему? Потому что в Тарту иностранцы не могли попасть.

— А вы там бывали?

**В.К.:** Ну, конечно, ездили. Такая как бы Мекка филологов была. Довольно просто, автобусом. Я бывал на конференциях там каких-то, не могу сказать, чтоб я удачно выступал. Несколько раз провалился, один раз просто провальный доклад сделал, а зато другой раз — скандальный, так что по-среднему выступал. Были какие-то герои тартуские. Они меня там любили. Они там печатали стихи, которые нигде не печатали, не было места, а там что-то вроде газеты, и там печатали, Бродского печатали, Хармса они впервые напечатали, Лену Шварц они впервые напечатали. Там очень такая активная жизнь была, и свои были поэты. Из них никто уже сейчас не пишет. Может быть, Светлан Семененко еще стихи пишет, остальные — нет... Там такая... Ой, что вы!.. На самом деле эстонская культура тоже

влияла на нас, здесь на Петербург, достаточно сильно, второе было маленькое окошко рядом с польским, то побольше и красивое, а это такое маленькое, чухонское окно, но тоже окно. Да! Я забыл сказать, конечно, о структурализме.

И еще что важно, еще кто пережил колоссальное влияние польской школы — это музыканты, композиторы. В первую очередь серьезная музыка. Вообще Россия очень странная страна: у нас как бы торчали, допустим, на венской школе, на Шёнберге после романов Томаса Манна, все начали писать атональную музыку. И она держится до сих пор, продолжается. И в Польше тоже нашлись какие-то последователи, и связи возникли с Пендерецким, например, да, которого опять-таки мы воспринимали как своего композитора. Там событием, я помню, было сообщение в какой-то газете, что вот в Кракове исполнялись «Страсти» Пендерецкого. Эти польские пластинки с польским авангардом, это был единственный как бы разрешенный авангард. Вот эта музыкальная связь именно для Петербурга характерна, в Москве она, может быть, даже меньше была, а у нас очень сильна эта атональная школа, и, пожалуй, она негласно была доминирующей, вроде бы это запрещено, но тем не менее, в консерватории почти все профессора, они были тайные последователи, такие как Кнайфель или Боря Тищенко. Также вот эта салмановская школа, она связана была непосредственно с Польшей: они участвовали в каких-то польских фестивалях, поляки сюда приезжали, причем именно вот этого направления. Вот это было очень значимо. Причем, понимаете, вроде бы и немецкая музыка тогда была, авангард немецкий и французский, Ксенакис или Штокхаузен, но вот оказалось, что польская эта линия, как ни странно, ближе, и действовала она больше и сильнее. Много было польских последователей, но я помню только Пендерецкого... Молодые совсем ребята приезжали. Серьезный авангард. Пожалуй, нигде он не был так притягателен, как в Петербурге, именно польский.

Если дальше говорить о польских влияниях, то в живописи тоже любопытная ситуация, потому что в принципе, например, Мухинское училище целиком ориентировалось и на польские программы, и на польские учебники. Вообще петербургская художественная жизнь в большей степени в 1960-е — 1970-е годы была ориентирована не на живописную, а на графическую культуру. Может, поэтому Польша так и действовала. Кроме того, в Мухинском училище училось много людей с Украины. То есть они тоже привозили эти польские влияния с собой и польские связи. Это и примитив — скажем, Никифор, польский художник, такая свобода... Это наивное

искусство, он такие дома рисует, дома, из клеточек состоящие. И я с интересом смотрел, как это всё преломлялось, тут же начинали дома, дома — Петербург также изображать. И Толик Маслов, наш известный художник, наверное вы знаете, и Валера Мишин. Они обидятся, если им сказать, но на самом деле так и было. Тут же подхватывалось, тут же запускалось в оборот. И наряду со старыми мастерами...

Мы идем по разным видам искусства, художественной деятельности, интеллектуальной деятельности. Самое-то главное на самом деле не это, а влияние даже проявлялось в какой-то пограничной сфере, между поведением и художественной деятельностью, так скажем. То есть если говорить по-настоящему, что это такое, — это польскость. Это явление, которое, в принципе, неизвестно ни в какой другой стране. Миф о Польше в России породил некую польскость в поведении, в художественном поведении, в бытовом поведении даже. И я могу сказать, что целые группы художников под влиянием этой польскости начинали, развивались. Например, замечательный поэт Сережа Стратановский — вообще просто невозможно представить его без польских влияний. Причем не только стихи, да у него самого какие-то польские корни, но манера его поведения, то, как он произносит тост за столом, то как он, будучи маленьким, невзрачным на вид человеком, пытается гордо держаться. Или его приятель Кирилл Бутырин, издававший журнал «Обводный канал» в 1970-е годы — начале 1980-х. У того польских корней как бы нет, но для него эта польская культура... она буквально сделала из него то, чем он сейчас является. Этот человек до сих пор как палка прямой сидит. В церемонности, с которой обращается, какая-то подчеркнутая щеголеватость даже при нашей нищете, которая просто бросается в глаза. Явно проступают следы все той же польскости. Хотя он тоже иначе, наверное, думает. Это как бы то, что подспудно было важно для него.

Лена Шварц — тоже. В ее стихах явно присутствуют эти польские мотивы, именно польская тема как тема. У нее интересно она трактуется — как тема второй, подпольной культуры. Для нее как бы та культурная реальность, в которой она существует, — это некая такая духовная Польша. У нее даже стихи есть:

Но вы – о бедные – для вас и чести больше,

Кто обделен с рождения, как Польша,

Кто в пору глухоговоренья

Родился — полузадушенный, больной,

Кто горло сам себе проткнул для пеня...

Это как бы формула, которая не случайно именно польская. И польский язык звучит в ее стихах. Скажем, одно из лучших стихотворений Лены Шварц «Плавание». Там: «Я, Игнаций, Джозеф, Крыся и Маня...», и польские стихи туда включены канонические. Там и немецкие стихи есть, и... но вот эта польская тема и действие — как бы в Польше, где Польша — это некий загробный мир, что ли, и поляки действуют в этом тексте, и сама героиня как бы ополячена, хотя всё действие этого стиха происходит за гранью жизни, как бы за смертью. Вот это уже более глубокий уровень.

Я не могу прямо сказать, где у меня, скажем, это есть, хотя тоже, видимо, есть, но мне сейчас как-то трудно. Для меня как-то, в общем, всегда была исконно французская культура близкой, но польская тоже где-то в самых корнях, в истоках присутствует.

Что еще нужно отметить, я думаю, что мы здесь любили даже таких поэтов, которых в Польше никто не знает. Вот что я не случайно сказал в начале, что книга выходила в Варшаве, потом она вскоре появлялась в магазине «Книги стран народной демократии» и расходилась тут сразу же. Какая-нибудь, например, Хелена Рашка, поэтесса, которая писала странные такие сюрреалистические религиозные стихи, абсолютно никто из поляков ее не знал, я специально спрашивал. Здесь ее переводили, здесь вообще балдели, здесь она входила в самиздат. Вот так вот, понимаете? На самом деле эти влияния гораздо глубже, чем говорят, — это скорее часть нашего андеграунда, часть почвенная, часть неофициальной культуры. И, конечно же, это диссидентство, оно по сути дела тоже внутренне связано с Польшей. То есть вся ситуация с «Солидарностью». И еще до «Солидарности».

Если перейти в политическую сферу, первым грозным симптомом того, что может произойти с Россией, был польский 1970-й год, когда выгнали евреев из Польши [т.е. начиная с 1968-го]. (...) И любопытно вот что. Это фактически совпало с началом массовой эмиграции нашей. И политически оказалась очень любопытная вещь. У многих, кого я знал до 1969-1970 года, польских евреев, которые сюда приезжали, были явно русские корни и просто связи русские. И это были первые люди, которые оказались в Америке, наши как бы, условно говоря. Наша Польша — вот эта Полония за гранью, которая через них стала известна нам гораздо больше, чем в то

время русская эмиграция. Вот что любопытно. Оказалось сразу, что есть масса каких-то польских обществ, польских газет, польских журналов в Париже, скажем, на Западе. И их поток, а тут еще ситуация такая, что их в принципе можно было провезти, а допустим, какие-то [русские] эмигрантские издания было сложнее, из-за них могли быть неприятности, а на эти не смотрели на таможне — ну, какая-то польская книга. И через тех людей, которых выгнали из Польши и которые оказались во Франции, в Германии, в Израиле, стали устанавливаться связи уже совершенно другого уровня. То есть опять-таки польская культура послужила таким проводником, польско-еврейская, нужно сказать, и катализатором каких-то процессов здесь. Потом эти связи тоже начали как-то ослабевать. Но до сих пор благодаря моим друзьям польского происхождения, которые оказались в Штатах, у меня, в общем, достаточно полное представление обо всем мире. Скажем, Польша вдруг оказывается в империи Тонго в Тихом океане. Просто одного профессора, моего знакомого, уехавшего в 1970 г. из Польши, приглашают туда, в эту империю с тридцатью тысячами жителей и четырьмя университетами, в которых две русских кафедры. В общем, это кажется полным бредом, но идет опять-таки через Польшу. Этот профессор оказался в Америке, потом приезжал сюда уже как профессор. Вот такие дела.

Здесь надо выделять непосредственные влияния, опосредованные влияния Польши, которые уже практически никто не сможет сегодня идентифицировать — от духов до колготок, которых никто не избежал. Вот Польша, польскость как background. Как почва, как бы подкорка культуры.

И конечно же, когда в Польше началась какая-то консолидация, ситуация с «Солидарностью», у нас тут не было рабочих профсоюзов, скорее подобие того, что КОС-КОР называлось, некие попытки создать это были. Это независимый профсоюз Волохонского. Да и это, скажем, я сам лично объявил о создании такого как бы профсоюза писателей, пандан «Солидарности».

— Когда это было?

В.К.: В 1980 году. Там было, правда, четыре человека только, но все испугались. (Смеется.) Помню, был такой... мы с ним... Сейчас скажу, это был Сурен Тахтаджян. И сразу после этого пошли обыски у меня. Действительно власти испугались этого акта. Мне надо посмотреть, кто там еще был... И все как бы сочувствовали, а подписывать боялись.



— А как это называлось?

**В.К.:** «Свободный союз литераторов» что ли, я не помню. Но это широко прокатилось по всем газетам западным. Это просуществовало, условно говоря, потому что на самом деле оказалось, что все боятся у нас тут настолько, что дико... — может быть, самое начало 1980 года по 1981-й. И так активно мы чего-то делали там даже. А делали много кстати, по польским делам-то. И в «37», в новой редакции журнала, где молодые ребята были, как раз тоже с Украины. Вот Леня Жмудь — сейчас гимназия это его классическая, знаете, да? — тогда входил в новую редакцию, Боря Гройс. Довольно много было там польских материалов, особенно целые серии пошли материалов после 1980 года, после Нобелевской премии Чеславу Милошу. Просто мы воспринимали это как личную победу, как нашу победу. Я помню была первая публикация Чеслава Милоша внутри Польши в газете «Жиче Варшавы» — огромная целая полоса, его стихи, интервью, что-то еще. Это была первая публикация за долгое время. Мы это всё перепечатали, всё это перевели. И я тогда впервые в жизни перевел пять стихотворений Милоша, они даже включены в мой двухтомник. Не знаю, считаю, что, в общем, удачно.

— В «Часах» они тоже публиковались?

**В.К.:** Они не в «Часах» и не в «37». Это был целый номер журнала «Северная почта», посвященный Милошу. Как бы польский номер. Там был еще текст [Анатолия] Наймана, еще какие-то тексты о Польше. Эти стихи я вам могу дать.

— А тот номер не сохранился?

**В.К.:** У меня вообще ничего не сохранилось. У меня на обысках всё забрали, а то, что не забрали, я раздал.

— Где-нибудь есть?

**В.К.:** Полностью? В Париже, я думаю, может есть, может нет. Наверное есть, а не «надеюсь», у [Сергея] Дедюлина. В Бремене есть. Но не полностью, большая часть. «37» вышел 21 номер. «Северной почты» — восемь номеров. «Северная почта» вся есть у Дедюлина. «37» — я знаю точно три места, где они есть, но где есть полный комплект? У Струве, но он не дает. Сказал, что он их продал кому-то. (...) Так вот это был целый номер, посвященный Чеславу Милошу. Инициатива не моя была, инициатива Дедюлина, он там бегал, крутился (...).

Пора восстанавливать эти связи. И приходит время, и я с радостью... Мы сейчас все ориентированы на более денежные контакты, а Польша не может финансировать такие проекты, которые, например, немцы берут на себя. В то же время я с радостью получаю какие-то гонорарные листы из Польши — 39-40 долларов. Первые ласточки того, что ситуация меняется...

*Интервью для проекта «Польский миф советских диссидентов» записала Татьяна Косинова в Санкт-Петербурге 27 апреля 1995 г. дома у Виктора Кривулина и Ольги Кушлиной.*

---

**Кривулин Виктор Борисович** (1944-2001), филолог, поэт, эссеист. Окончил филологический факультет Ленинградского университета. В 1970-е — 1980-е один из крупнейших деятелей российского литературного и культурологического андеграунда и самиздата. Соучредитель и участник домашнего религиозно-философского семинара (с 1974). Первый лауреат независимой литературной премии Андрея Белого в области поэзии (1978). Соучредитель и соредатор самиздатских литературных журналов «37» (1976-1981), «Северная почта» (1979-1981). В начале 1990-х член редколлегии журнала «Вестник новой литературы». В 1990-е вел обширную литературную и общественную деятельность. Жил в Ленинграде — Санкт-Петербурге.

1. На самом деле первые переводы стихов К.И.Галчинского, опубликованные в СССР, сделаны Д.Самойловым, А.Ревичем, А.Голембой (Иностранная литература. 1958. №12). Первая книга его стихов в русских переводах «Варшавские голуби» вышла в Москве, в Детгизе, в 1962. До Бродского стихи К.И.Галчинского переводили также М.Петровых, Б.Слуцкий, Ю.Вронский и др. Галчинский был первым польским поэтом, которого перевел И.Бродский. Четыре перевода Бродского были опубликованы в 1967 в сборнике стихов Галчинского, составленном Д.Самойловым. — Т.К.

# СТИХОТВОРЕНИЯ

## Степные стихи

(фрагмент)

Когда-то мой прадед степь бороздил на бричке,  
кони в траве тонули и хотелось плакать.

Прадед смачно плевался и орал по-мужицки  
на батрака, который плыл по цветному шляху.

А в доме цвели вишни в стеклянной бутылки,  
парк перед палисадником переполняла сытость.

Прадед учил детишек лицемерно молиться;  
когда уезжал молотить, звёзды ещё светились.

В клейких колосьях рубли гнулись к земле — в это  
время

он собирал их жадно и давал под процент.

Днепр за окном драл скалы — ночной акцент:  
рѐв и посвист порогов, реки вековое бремя.

А среди орешника, в полевых лиственницах и ёлках  
гнулись гнилые горбы хат под соломой мокрой.

Прадед сквозь сон жевал прибыль, на счётах усердно  
щёлкал.

Хлебом воняли снопы, а сапожищи — дѐгтем.

\* \* \*

Заново учусь премудрости — делать шаги.

Отыскиваю дорогу к своим глазам и зрачкам —  
застыло в них удивление, придавленное годами.

Ладони ко мне приближаются братской могилой,  
которой я не увижу — она затоптана сапогами.  
Заново учусь премудрости — замечать улыбку заботы,  
шатаюсь, ищу опору в дне уходящем.  
В лица прохожим смотрю, пытаюсь в них разглядеть  
руины Варшавы, шум самолёта, черты  
лица моей матери, расстрелянной при облаве.  
Суровы лица прохожих. — Скала, иссечённая озером,  
отражает дно в водорослях и стаи хищных птиц.  
Заново учусь премудрости — говорить «добрый день»  
и слова, простейшие, как кирпича осколки.  
Целую листья, притворяясь, что руки поранил.  
Седой, седой дым вечера и коленопреклонённых  
кустов...  
В глазах окон — пламя погасшей бомбы.  
Снимаю со штыка примятую свежую ветку  
и прижимаю к губам. Пусть оживёт, пусть зеленью  
затрепещет.

1946

**Жене**

Я бы хотел написать стихи о тебе,  
хотя перо моё хрупче, чем перелётные тучи,  
а улыбка светлей, чем слова.  
Я хотел бы тебя сравнить со всем, что приносит  
радость.  
Я хотел бы тебя сравнить со всем, что означает  
спокойную заботу.  
Я хотел бы тебя сравнить со всем, что значит: я живу.

Я обращаюсь к цветам, дереву, листьям,  
к мягкому шуму ветра, чтоб они со мной поделились  
точностью

и однозначностью в выражении мыслей.

Обращаюсь к камешку в поле, чтоб он научил меня  
молча славить тебя.

Обращаюсь к цветущей розе, чтоб она помогла мне  
своей красотой.

Обращаюсь ко всему, что радуется и поёт.

Я бы хотел избежать слов напыщенных и звенящих.

Я бы хотел избежать гладких фраз, сказанных до меня.

Я бы хотел, чтоб эти стихи превратились в мои глаза и  
губы.

О, если бы заговорил свет, что будит меня поутру.

О, если бы заговорили дороги, по которым прошли мы  
вместе.

О, если б голуби нашей крови заговорили нежностью  
разума своего.

Мои стихи каждый день подходят к тебе, робея.

Мои стихи каждый день кружат на расстоянии  
вытянутой руки

и не смеют высказать себя, и терпеливо ждут.

\* \* \*

Вот мои сады, вот мои вертограды.

Сюда прилетают птицы и приходят звери.

В саду у меня свой грот, искусно укрытый,

я храню в нём заветные сны,

непритворные улыбки друзей — их мало.

Я храню здесь осколки давно позабытых слов,

отдельные ноты самых разных песен  
и шум степи, чтоб всегда о нём помнить.  
Причудливо перекрученные буки, серебристые ели,  
стыдливая яблонька, ива, ясень  
и ещё какие-то деревья, имён которых не знаю...  
Говорят, доброта не так смешна,  
как нам кажется, особенно когда птицы  
в клювах приносят ей свои лучшие перья.  
Цветы соседствуют тут с сорняками.  
Даже философы посещают мой сад,  
произносят звучные тирады о том, что будущее  
всегда было мудрее; они любят книги,  
для них все цветы цветут одинаково.  
В сад мой заходят тучи, порой  
ветка напомнит фрагмент Одиссеи. Смешно,  
когда деревья вспоминают забытые песни.  
Бывает, какой-нибудь лист напомнит об Уршуре,  
умершей дочери, оплакивая которую отец  
воздвиг нетленный мавзолей из простых слов.  
Однажды я устроил в саду убежище,  
положил туда шлем и щит фракийского всадника,  
которого видел в Пловдиве, цветной камушек,  
детскую рогатку и свисток из сливовой косточки.  
У моего сада нет названия, нет конкретного  
пространства.  
Последнее время я позабыл дорогу в свой сад.

**Нервы**

Ещё не так давно я был собой,  
я был единством, ничто не существовало во мне  
отдельно,  
и вот вдруг всё во мне стало жить своей жизнью,  
перекрикивать одно другое, верещать, топтать,  
гоготать надо мной, издеваться, выкидывать  
фортели.  
Сначала я делал вид, будто всё осталось, как прежде,  
но нервы грохотали во мне. Я стал заискивать перед  
ними.  
Потом решил бороться. У меня было достаточно сил.  
Я пытался командовать, как сержант на плацу.  
Не вышло. Вступил в переговоры. Тщетно.  
Я изобретал всякие теории, мои аргументы были  
точные.  
А они донимали меня бессонницей и снами,  
шантажировали дикими мыслями.  
Я решил с ними драться. Дать каждому нерву по  
морде.  
Я был один. А нервы так и лезли из каждой частички  
тела.  
И тогда я сказал себе: солнце — для того, чтобы мне  
светить,  
ветер — чтоб губы алели, вода — чтоб меня освежать,  
огонь — чтоб меня кружить,  
снег, дожди и жара, ночь, зима, лето, горы, море  
и всё, что есть, существует для меня. Тогда они  
испугались,  
утихомирились и перестали делать вид, что имеют  
своё обличье.

\* \* \*

Есть островок Харамбо. Там воздух и огонь,  
там и леса, и скалы, и лучащийся свет.  
Я брат черешни, родственник голубей,  
хожу себе на прогулку с горлицей и дятлом.  
Мы премило порхаем, мчимся наперерез  
и болтаем с розами, лосём и свиристелем.  
Когда хотим, вырезаем из огня бурю и зной,  
пишем памфлеты на ящерок и кабанов.  
То дерево подбежит, взглянется, листвою шумя,  
то ручей подспеет, ревниво плеснёт волной.  
Обмениваемся жестами, обмениваемся шёпотом,  
ростом и полётом, хрупкостью и силой.  
Наши законы? А как же. Мы их сами творим.  
Вместе с ветром и тучами в кипении зелени.

\* \* \*

Умел он играть на струнах росы, бури, дождя,  
На клавишах вишни, розы, тимьяна.  
Умел он играть на флейте подсолнухов, раковин,  
тростника.  
Умел играть на варгане мороза, снега и зноя.  
Умел играть на скрипках песка, валунов, реки.  
Знал мелодию ласточки, тон соловья.  
А вот на барабане не мог, на барабане он не умел.  
Не умел на барабане играть. Не умел совсем.



Петр Матывецкий

## О ПОЭЗИИ ЯНА СПЕВАКА

Поэзия Яна Спевака, родившегося в 1908 и умершего в 1967 году, — в польской лирике свершение особенное, необычное.

Он издал 11 поэтических книг. Первая, «Степные стихи», вышла до войны, в 1936 году, последняя, посмертная, «Земля под паром» — в 1969-м.

Путеводитель по творчеству Спевака — его эссе «Рождение слова», основная часть которого посвящена детству и ранней юности поэта, проведенным в Херсоне, на Днепре. «Рождение слова» — более свидетельство работы памяти, чем предъявленный результат этой работы — воспоминания.

Автор пишет: «Всё надо создать заново, создать подобным тому, что по сути, быть может, не существовало, во всяком случае — было совершенно иным».

Но даже когда воспоминания уловимы, пластичны, их исток — фантазия. «Рождение слова» открывается описанием степи, которое завершается так: «Степь я узнал только через ветер. Я ничего о ней не знаю. Сухой ветер приносит из степи неожиданности». И наоборот, воображение уносит в степь свои неожиданности: «В степи можно потеряться. Можно там встретить татарскую конницу, порой — греческих и римских воинов». Выходит, рождение слова — это рождение для приключений фантазии?

Можно предположить, что так, поскольку в «Рождении слова» много места уделено осмыслению детской речи. Спевак описывает детские допоэтические опыты со словом, тонкую стратегию магических ритмов, умолчаний, высказываний.

Детство поэта и его ровесников в Херсоне кончилось в период голода во время Первой Мировой войны. Длительный голод деформирует психику, вызывает бредовые видения. Одержимость страхом голода начинает господствовать над свободными прежде образами и формами. В детстве поэта непосредственно столкнулись время триумфальной словесной магии и время унижения слов.

Поэтам — сыновьям и внукам Рембо, открывателям современного воображения, дан был не только опыт,

проектирующий новые миры, но и опыт голода, мгновенно сводившего эти миры даже не к реалиям — к небытию... Осознание двух этих крайностей, эскапизма и страдания, сформировало строй личности поэтов, переживших войны.

«Рождение слова» должно было быть прозой о детстве. Однако после описания первого послевоенного голода следует другое описание голода — времен Второй Мировой войны. В откровения о детстве врываются потрясающие картины болезней, истощения от недоедания, отчаяния после утраты расстрелянных родителей, переживания зрелого, тридцатилетнего мужчины. Лишь поздней повествование возвращается к судьбе ребенка.

«Рождение слова» сообщает о близких поэта, о ровесниках, о природе и родном городе, о первых прочитанных книгах, об отзвуках политики и революции. Не обойдены стороной социальные сложности и их социологический анализ. Этот проблемный материал послужит Спевачу в поздних поэмах для создания своеобразных, самостоятельных философских конструкций. Лирик освобожденного воображения сумел с его помощью высказаться об истории идей XX века.

Всё у него уже навсегда стиснуто крайностями — поэтическим воображением и физиологическим голодом. Не буду ли я слишком патетичен, если скажу, что стихи Спевача созданы фантазией и голодом?

Поэзия Яна Спевача поначалу ошеломляет, кажется странным смешением. Здесь соединены абстракция и чувственность, фантазмагория сплетена с грубой телесной конкретикой. Кажется, слово и вещь создают единую духовно-материальную субстанцию, которая наполняет мир, которая сама и есть мир. Нет небытия — ни как отсутствия материи, ни как отсутствия языка.

Однако, как я постараюсь показать, в поэзии Спевача есть место и для особым образом понятой нематериальности и невыразимости. Ее псевдоним и реальное переживание — голод.

Лишь когда хорошенько сживешься с этой лирикой, замечаешь ее тонкую рефлексию о слове, а значит — отчужденность от смешанной словесно-предметной субстанции.

Он был одним из тех поэтов, кто, утрашившись всеобщего злоупотребления словами, прежде всего хотел понять смысл самого процесса называния, чтобы затем достоверно выразить

суть человечности. Он искал знаки человечности там, где они неочевидны, рассеиваются в постижении космоса. Желая восполнить в человеке убыль человечности, он искал лица людей в прожилках листьев, в трещинах почвы. В лаконизме минералов, растений и животных он нашел несентиментальное выражение драмы человеческого тождества.

В поэме «Анна» Ян Спеек писал: «Природы нет без людей. Не было и не будет. / Мы дали ей имена, атрибуты и характер». Он хорошо знал, что человек бежит от своей совести, боится собственной сути — прячет свой экзистенциальный страх в именах природы. Вот его слова:

Природа меня никогда не обидит.

Мы с ней на «ты» с тех пор, как я был ребёнком.

Как же так вышло? Как могло случиться,

Что цветы, увидев меня, лепестки сомкнули,

Берёза подняла вверх ветви,

Отвернулись камни?

В других стихах эта драма взята в более узком аспекте. Человек относительно природы — «алчный наблюдатель». А природа смотрит на человека «равнодушно и в упор» — всё, как в стихотворении «Мыслящий лист Моора»:

Мыслящий лист благоразумно не замечал других созданий,

Не замечал и созданий мыслящих,

Они смотрели на лист с испугом.

Смотрели, избегая собственных опасений,

Игнорируя своё отчуждение, своё недоверие (...).

Природа вне человека бесчувственна, объективна, невозмутима. Она будит в людях страх. Но этот страх спасителен, он позволяет человеку видеть мир в согласии с собственной натурой, позволяет обойти стороной собственную неподлинность.

В этой поэзии вся действительность пронизана людским и природным знанием: человек знает о природе, природа знает о

человеке. Однако что значит слово «знать»? Что в этом знании такого пугающего, отчего стихи о мыслящем листе Моора кончаются так: «Мой взгляд, мой слабый взгляд пылал»?

Знание не ограничивается наблюдением. Это — постижение, участие человеческого разума во всеобщем разуме природы: в стихах Спевака разумны луга, камни.

Он искал мастеров природного разума среди жителей деревни. Воспроизводил их монологи, считая крестьянских мудрецов, которых слушал, самородными поэтами.

Для этого поэта постижение разума природы есть участие в гармонии. Разум природы — это упорядоченное распределение чисто физических качеств: геологическая система скальных отложений, морфологическая систематика растений, следы воздействия природных ритмов.

Чем гуще следы космических ритмов, чем меньше они оставляют девственной материи, не переработанной временем, тем более разумна природа. Это касается и деятельности человека: символ культуры — «книги, разумно собранные». Названия книг приравнены в стихах к названиям минералов — тем самым подчеркнута их высочайшее достоинство. Канон книг — действительность, равная основной, космической. Он вращается внутри космического канона, как в календарном году перемен, в сакральном году опыта: «Лето приносит “Песнь песней”, осень — “Книгу Иова”».

Однако слова поэта открывают, что человеческое познание только по видимости гармонирует со вселенной разума. Вот фрагменты поэмы «Слово о человеке»:

В скалах смолистые кольца премудро трескаются (...)

Я вслушиваюсь в речь камней (...)

Внепространственную речь, совершенно невнятную.

Только мое незнание, абсолютное незнание

Уравняло меня с рудой, фосфором, известняком.

То есть — такая речь, такой разум природы требует от поэта «абсолютного незнания». Вот дилемма: природа дарит нам нечеловеческое знание о себе при условии, что мы откажемся от знания самих себя. С обеих сторон — и человеческой, и природной — принципиальная несоизмеримость! А ведь

природе принадлежит и человеческая судьба, в природе мы черпаем образцы гармонии.

Несоизмеримость нарушает автономию личности и ослабляет правду слова. В поэме «Малые гимны» Спевак говорит:

Не уйду от себя и в себя не вернусь.

Окружённый собой, не ускользну от себя. (...)

Покорный себе, я отрицаю себя.

Двукрыла двойственность числа и слова,

Неизмеримая, неравномерная, она созидает огнём.

Однако вернемся к стихотворению «Мыслящий лист Моора», чтобы вспомнить, что там говорится не о листе дерева, но о вырезанном листе, произведении художника. В выборе темы сказался поэтический оптимизм Яна Спевака. «Мой взор, мой слабый взор горел», — пишет он, и это пламя огня, «созидающего» искусство.

Становится ли слово поэта достоверней после того, как проходит через огненное чистилище, через доведенный до крайности анализ познания? Во всяком случае, оно освобождается от норм, от доктрин традиционной грамматики.

Ян Спевак мыслит речью, а не при помощи речи, речь становится мыслью, а не орудием, пассивно приспособляющимся к мысли.

Теперь уместно сказать о своеобразии поэтики Яна Спевака и ее традиции, уникальной для польской лирики.

Поэзия Спевака родом — из русского авангарда, особенно она сродни творчеству Велимира Хлебникова, которого Спевак переводил на польский. При посредстве Хлебникова он проник в такие слои и свойства слова, которые присущи русскому поэтическому языку, и — с успехом — пытался отыскать их в смысловых и экспрессивных качествах польской речи.

Лучше сказать, Спевак не столько переводил Хлебникова, сколько переделывал, относясь к оригиналу как к поэтической почве, подлежащей обработке. С одной стороны, он взял у Хлебникова мифологию ритмов, объединяющих в целое вселенную и речь вселенной, ее «природную мудрость», а с другой стороны — бунтарскую энергию слов. Вчувствовавшись

в мир русской литературы, Ян Speвак написал стихотворные портреты великих русских поэтов XX века: Ахматовой, Цветаевой и — Хлебникова.

Благодаря изменчивой, живой речи Ян Speвак в состоянии использовать противоречивый опыт разума: мышление магическое, историческое, естественнонаучное, социологическое. Из зачатий, из интерпретации фактов политической истории, из наблюдений над фауной и флорой, из размышлений о явлениях урбанизации он строит циклы и поэмы. Этими конструкциями охвачены явления XX века, выявлена их суть. И даже ставя бунтарские эмоциональные акценты, поэт нигде не грешит против объективности изображения.

Одна из поэм — «Древесные соки» — обобщающее видение и идейная карта мира накануне Первой Мировой войны. Другая — «Треск плоскостей» — передает катаклизм войны и русской революции. В автобиографическую поэму «Слово о человеке» вписана история обеих войн и межвоенных лет. А поэма «Слово и страхи» — это попытка масштабно показать человеческую культуру: от архаичных мифов до триумфа естественных наук, — культуру и цивилизацию, разорванную между убийственными инстинктами и утопией рая.

Детство, голод во время мировых войн, гибель убиенных матери и отца, любовь, ответственность отцовства, все эти факты судьбы запечатлены в стихотворениях и поэмах Speвака.

Его навязчивой идеей стал «неизмеримый во времени и пространстве» «грот вне пространства и времени», точка в сознании, где, не существуя, существуют воспоминания, прежде всего — воспоминания о родителях, погибших мученической смертью. Вот начало «Скорбной элегии»:

Много лет я пытаюсь высмотреть пещеру,  
которая наверняка существует, хоть я не знаю о ней.  
Там угнездилась россыпь моих ушибов и обид,  
подвижная россыпь, существовавшая до меня,  
живая россыпь умерших, лишённых формы и облика.

Стихи больших поэтов подтверждают чувство великой обделенности; они, как Ян Speвак, включают в реальность то, что «внепространственно, внеконкретно», — и мы знаем: речь идет о неизбывном голоде человечности, о вечной

ненасытимости, о жизни, которая осуществляется, когда достигает сознания своей неосуществимости.

## ПЕРЕЛИВАНИЕ СЛОВА

— Мы хотели бы поговорить с вами о поэтических переводах. Как вы, поэт, понимаете роль переводчика?

— Слишком мало, исключительно мало пишется у нас о работе переводчика. В течение многих лет я не встретил на страницах литературных журналов, пожалуй, ни одной подробной статьи об этой области творчества. Не говорится об этом ни тогда, когда обсуждается перевод какой-либо беллетристики, ни при обсуждении драматических произведений. О работе переводчика отзываются, как правило, ничего не значащими словами: перевод удачный, неудачный. А ведь в серьезных переводах языковой вклад переводчика, его словесная изобретательность часто гораздо больше, нежели в т.н. оригинальном произведении, не говоря уже о том, что переводы полновесных литературных произведений, издаваемые большими тиражами, в силу естественных обстоятельств влияют на формирование современного польского языка. Поэтические переводы тоже не подвергаются анализу. Коль скоро профессиональные критики об этом не пишут либо не умеют писать, я охотно отвечаю на ваши вопросы.

— Что такое для поэта переводческая работа? Демонстрация художественного ремесла или же она вытекает из иных творческих импульсов и побуждений?

— Не верю я тем поэтам, которые переводят с разных языков разных поэтов, кардинально отличающихся друг от друга. Думаю, добросовестный поэт не может быть ремесленником ни в своем т.н. оригинальном творчестве, ни в творчестве переводческом. Для меня лично стихотворный перевод дополняет мое собственное творчество. Переводить я могу лишь тогда, когда чья-то поэзия вторгнется в мое сознание, вызовет беспокойство, радость большого открытия или резкое желание поспорить. Поэтому перевожу я редко, очень редко. Могу любить и уважать самых разных поэтов, о многих из них мог бы написать обширные очерки, однако этого недостаточно, чтобы включить их в мой мир. Они должны ворваться в мою жизнь, неустанно напоминать о себе. Для меня такой поэт — Велимир Хлебников. Когда еще до войны, в тридцатых годах, я познакомился с его поэзией, я был поражен. И уже в ту пору перевел несколько его стихотворений.



Мне, пожалуй, нет нужды говорить, чем была для меня лично война — это не только семейная трагедия, но и мощное психологическое потрясение. После того как я уцелел и вернулся в Польшу, мои предшествующие литературные влюбленности и антипатии резко изменились. Наступила переоценка ценностей, естественное сведение счетов с жизнью. И всё-таки Хлебников устоял, не поблек, я увидел его еще четче, чем прежде, хотя одновременно старался о нем забыть. Я не мог понять, почему так случилось. Я искал тогда свой собственный творческий путь, иной, чем до войны, — ведь я прошел через новый опыт, новые испытания. И лихорадочно писал. Мне не подходили теории неоклассицизма, которые популяризировались тогда «Кузницей». Какой неоклассицизм для сожженных огнем ресниц и раздерганных нервов? Не по душе были мне и возвращения к какому-то там очередному авангарду нашего местного разлива. Моя драматическая история требовала собственной, моей и только моей формы. Я боялся, что Хлебников заслонит мне мое творчество. Я был наивен и, возможно, не уверен в своих силах. Если поэту есть что сказать и в то же время он упорно внутренне сосредоточен, то никто ему ни в чем не помешает.

И всё-таки после войны прошло много лет, прежде чем я взялся за работу над Хлебниковым. Видимо, нужно было время, чтобы самому тоже дозреть и создать дистанцию по отношению к себе и к Хлебникову, чтобы многое смогло объективизироваться. Эти две столь разные дистанции позволяют мне постепенно вникать в творчество и атмосферу тех лет, когда жил и творил Велимир. Чем дольше я изучаю это творчество, тем больше убежден, что, собственно говоря, там можно открыть и поэзию, и прозу, и драмы, и даже маленькие научные трактаты. Год назад я ездил по следам Хлебникова, разговаривал со многими поэтами, с которыми он дружил, веду переписку с создателем русского футуризма Давидом Бурлюком. Их молодость, уже весьма отдаленная, окуталась дымкой сентиментальности, а сентиментальность, как известно, не синоним остроты поэтического зрения.

**— Выходит, надо самому наново открывать поэта, быть путешественником во времени и вспять, и вперед?**

— Да, поэта надо, по моему мнению, увидеть во всей остроте его зрения, жизненных испытаний, сложных конфликтов и характера — на фоне тогдашних, близких ему художественных жанров, таких как изобразительные искусства, музыка, если, понятное дело, эти искусства влияли на его творчество. «Будетлянское» течение, самым выдающимся представителем

которого был Хлебников, было нераздельно связано с изобразительными искусствами, причем с теми новыми, ищущими, с Пикассо, Леже и другими самыми выдающимися западными художниками, вместе с которыми «будетляне» устраивали выставки в Москве. Не случайно и большинство поэтов, принадлежащих к этому течению, были одновременно живописцами. Перечислим их имена: братья Бурлюки, Маяковский, Крученых и Каменский. Хлебников, хотя и не посещал школ пластических искусств, тоже, бесспорно, был талантливым художником. Я видел его картины. Гениальным живописцем была его сестра Вера, жена даровитого художника Митурича, самого верного из друзей Велимира. Ее живущий в Москве сын Май Митурич, высокий молодой человек, — тоже одаренный художник; его рисунки, легкие, лирические, несколько напоминают творчество Ежи Кулисевича.

Изобразительность открывала глаза «будетлянам», ее международный язык помогал поэтам быстрее и смелее развиваться, отряхиваться от липких влияний символизма.

**— На эти вещи мало кто обращает внимание. Каким словом пользовался Хлебников, к каким языковым залежам обращался?**

— Хлебников, будучи последовательным новатором, искал глубокие резервы в разнообразных традициях своего народа и в литературной традиции (XVIII век), в «Слове о полку Игореве», обращаясь, разумеется, к первым изданиям, и в устной народной традиции (говоры, диалекты, пословицы, поговорки, заклятия и т.д.). Он обладал исключительной памятью и безошибочным языковым слухом. В ходе своих многочисленных странствований по родной стране он впитывал, исследовал, изучал живую народную речь. О Хлебникове говорится, и по праву, как о великом словотворце. Его величие, как и величие Лесьмяна, заключалось в поглощении народных слов, в создании по их образу и подобию своих собственных слов. У Хлебникова никогда нельзя быть уверенным, какое он употребил слово, собственное или народное, за исключением отчетливо лабораторных стихов, которые были ему необходимы, дабы познать «тайну творения слов». Порою, чтобы сотворить образ, лежащий во многих плоскостях, и желая одновременно динамизировать слово, он создавал сплотку из двух разных корней. Тогда возникало то, что наши запоздавшие критики называют в нашей современной поэзии креационизмом и что началось в творчестве Хлебникова с 1907 года. Напомним, сверх того, что Хлебников на десяток лет опередил дадаизм и приблизительно

на столько же времени — сюрреализм, на что обращают внимание французские и английские критики.

**— Работа переводчика — это прежде всего работа над языком, над словом. Как она выглядит в этом случае, таком исключительно трудном?**

— Сначала еще несколько более общих замечаний. Мне требовалось непременно знать, каким образом творил поэт, чем была для него поэзия, как он ее сам декламировал. Хлебникова в принципе интересовал сам творческий процесс, по его определению, «сделанное — стружки». Он не слишком заботился о своих стихотворениях, терял их, носил в наволочке как едва ли не единственное свое имущество.

Недавно умерший Марк Живов рассказывал мне о своих встречах с Хлебниковым в Персии. В какой-то из дней Велимир, лихорадочно возбужденный, возвращается в комнату, ищет, на чем мог бы написать стихотворение, и находит тетрадку Живова. Быстро, мелкими буквами записал в ней стихотворение. После чего о нем забыл. У меня есть это стихотворение, и я его помещу в своей подборке. На бурных футуристических вечерах, когда все участники старались как можно громче выкрикивать свои стихи, Хлебников, высокий, сухощавый, сутуловатый (его племянник очень на него похож) бормотал свои стихи сквозь едва приоткрытые губы. В многочисленных теоретических статьях Хлебников обосновывал свои языковые искания и отчетливо указывал на те направления, которые необходимы для понимания его творчества.

Хлебников был по образованию естественником, как и его отец, который в Астрахани исполнял служебные обязанности в звании, соответствующем генерал-губернатору. Кроме того Хлебников был превосходным математиком, одержимым магией чисел. Отсюда его отсылки к Ломоносову, Державину и Лейбницу. Его страстно увлекала проблема времени, истории, легендарного славянского прошлого, и одновременно он гениальным образом видел новые города из стекла, видел новые машины, новую историю.

**— Как переводить столь сложного поэта, совершенно исключительного на фоне всей европейской поэзии XX века?**

— У меня такое впечатление, что переводить Хлебникова нельзя, его можно только преобразовывать. Сложную процедуру перевода поэзии я назвал в свое время операцией, своеобразным переливанием крови, да только тут переливать

надо не кровь, а слово, глубоко укорененное в наследии своего народа, обросшее синонимами, вековой традицией. Слово, являющееся отчетливым сигналом в собственной традиции, должно найти себе эквивалент в традиции другого народа. Творческое стихотворение как правило почти всегда многослойно. Поэт столько же высказывается в словах, сколько и в недоговоренностях, в молчании.

**— Так к какому же слову следует обращаться, из каких пластов народной культуры нужно его добыть, чтобы оно было свежим и точным?**

— Правил тут нет. Это вопрос языковой интуиции переводчика. В любом случае я противник внешнего, дословного метода перевода, который воцарился у нас после войны. Буквальная калька — это еще не творческий перевод; как раз наоборот, по преимуществу она бывает отрицанием перевода, не передает и не может передать основополагающую атмосферу произведения, его ауру, словесную специфику. В случае Хлебникова надо помнить и об авторе, и обо всём течении, выразителем которого он был. Основным принципом футуристов и в области поэзии, и в изобразительных искусствах было движение, динамика. Поэтому нельзя употреблять статичные слова, статичные образы — неподвижные, медленно ползущие. Не забудем, что тогдашние новаторы подготовили, а потом и создали язык немое кино. Многие из образов Хлебникова опираются на ассоциативный метод, на то, чтобы поразить слушателя. Это непрерывные сшибки, которые разрушали привычный синтаксис, готовя к иным правилам. Замечательные работы Романа Якобсона «Новейшая русская поэзия» и Виктора Гофмана «Языковое новаторство Хлебникова» подтверждают это точнее всего. Переводчик, привычный к русскому классицизму и символизму, неспособен добраться до инаковости Хлебникова.

**— Выходит, для того чтобы понять Хлебникова, надлежало бы взглянуть на его творчество не исторически, как это делается, а целиком по-современному, учитывая опыт основных авангардных течений, под воздействием которых поэзия и искусство метались и мечутся с самого начала двадцатого века и вплоть до сегодняшнего дня?**

— Только такой взгляд и может объяснить эту поэзию и показать подобающий ей ранг. Более того, только с опорой на подобный опыт можно и нужно переводить его стихи. Его свободный, белый стих я умышленно перевожу шершаво, используя язык и мелодику повседневной речи — разумеется, современной мне. В других случаях я прибегаю к словарям.

Наибольшую радость доставляет мне «Старопольский словарь». Сколько же сочных, полнокровных слов, звучащих так современно, неизвестно почему исчезло из нашей современной поэзии, язык которой безмерно убог и литературен. Кстати, язык разоблачает поэта. Нередко я замечаю в нашей современной поэзии огромный разлад. Так называемый, Боже упаси, креационизм начинен искусственными, гримасничающими словечками, печальными трупиками времен «Молодой Польши».

Стихи Хлебникова, носящие лабораторный характер, требуют большой филологической подготовки. В этом случае исследовательские усилия над «Исторической грамматикой польского языка» становятся чрезвычайно необходимыми. Есть несколько особенно престранных стихотворений Хлебникова, которые я должен был включить в подборку, дабы показать его искания, например, «Черный любирь», первая строчка которого в оригинале звучит так: «Я смеярышня смехочеств». Что это означает? Любирь: корень — «люб», концовка — «ирь». По-польски передаю: «Миловир». Смеярышня: корень — «сме», и окончание «ярышня», как «барышня» (девушка, по-польски «панна»). Передаю: «Я смеянна». Неологизм, вплавленный в польскую речь.

Другой пример: стихотворение, основанное на корне «мор». Вот его первая строка в оригинале: «Помирал морень, моримый морицей». Вплавляю в польскую речь: «Marl morzan, morzony morzawa» (где первое и третье слово переведены, а второе и четвертое, как и у Хлебникова, — неологизмы. — *Пер.*).

Хлебников верил в силу слова. Кстати говоря, «Слопевни» Тувима, вдохновленные творчеством Хлебникова, светят песенно-шутливым отблеском. В них нет языковой силы.

Еще один пример. Традиция восточной поэзии, к которой тоже обращался Хлебников, по сей день велит поэтам быть заклинателями слов. В их понимании поэт есть поэт лишь тогда, когда умеет обуздать и поработить слово, сделать его совершенно податливым, менять его туда и сюда, повелевать словам рифмоваться навыворот, рифмовать омонимы, рифмовать отдельными звуками. Как раз таково стихотворение «Пен пан». Малое, казалось бы, стихотворение, а это труд многих недель. Вот рифмы [оригинала]: бесе — себе; вдов вод — овод; воздух — худ зов; улыбен — не было; жемчуг — могуч меж. Это, в общем-то, исключительные стихи. Из произведений Хлебникова, особенно последнего, военного периода, я выбирал самые экономные, с поразительным воображением. И в данном случае его динамичное воображение

надо было запускать с помощью динамизированных слов. Я избегал слов родом из латыни или из немецкого, опираясь в первую очередь на славянские корни. Хлебников мечтал (да и не он один) о создании общеславянского языка, и посему свое имя «Виктор» изменил на имя родом как будто из сербского — Велимир, то есть Велий (Великий) Мир.

— А каковы дальнейшие переводческие планы?

— Трудный, сложный поэт втягивает. Сразу же после сдачи подборки, которую я уже подготовил, берусь за переводы хлебниковских поэм и его необычайной прозы.

Впрочем, я не переводчик и не хочу им быть — хочу только преобразовывать одну речь в другую, чтобы слово поэта естественным образом ожило и привилось в польской речи.

Новая Культура. 1962. №14

## ЕЖИ СЕМКОВ У МАЭСТРО ЕВГЕНИЯ МРАВИНСКОГО

Ежи Семков, выдающийся польский дирижер, учился в Кракове. Шел 1951 год. Он подчеркивает, что по тогдашним трудным временам Краковское высшее музыкальное училище было хорошо работающей консерваторией, но его тянуло в большой мир. Уже побывавшие за границей знакомые музыканты рассказывали, что самый лучший в мире оркестр находится в Ленинграде. А руководит им Евгений Мравинский. Семков не без труда получил стипендию для учебы в Советском Союзе и поехал туда. Но, к его разочарованию, Мравинский не преподавал в Ленинградской консерватории им. Римского-Корсакова! Семкова принял в свой класс Борис Хайкин, музыкальный руководитель и главный дирижер Театра оперы и балета им. Кирова (так назывался тогда Мариинский театр). И устроил польскому студенту свободный вход на все спектакли.

“Каждый второй день я возвращался из театра ошеломленным, — вспоминает Семков. — Там играли весьма интересный репертуар. Единственный раз в жизни я видел в Ленинграде «Гугенотов»! Смотрел балет Прокофьева «Каменный цветок» и слушал его оперу «Любовь к трем апельсинам», а также «Кармен» под управлением Хайкина. Он был человеком высокой культуры. А как дирижер демонстрировал превосходное и необычайно утонченное мастерство. До войны Хайкин был оперным дирижером в Москве, в театре, которым в качестве режиссера руководил Константин Станиславский. По словам моего педагога, Станиславский после окончания спектакля не раз задерживал певцов и заново приступал с ними к работе над сценическим исполнением. Рассказывал Хайкин также о небывало интенсивной музыкальной жизни молодой советской России после революции. Народный комиссар просвещения Анатолий Луначарский из снобизма интересовался большим искусством, в страну приезжала на гастроли целая плеяда самых блистательных дирижеров. В частности, был Бруно Вальтер и дирижировал «Кармен»! Оркестрами управляли Герман Абендрот, Ансерме, Вайнгартнер и Клемперер.

Тогда же возник и непривычный оркестр без дирижера, Персимфанс — Первый симфонический ансамбль. На репетициях музыканты садились в круг и разучивали одно произведение по два-три месяца. Все они работали в филармониях и оперных театрах, а потому встречались лишь по вечерам или даже ночами, играя ради собственного удовольствия. Они добивались невообразимой точности. Исполняли очень трудные произведения, даже такие сложные в ритмическом отношении, как «Скифская сюита» Прокофьева, и аккомпанировали солистам в самых трудных для оркестра фортепьянных и скрипичных концертах — тоже без дирижера. Персимфанс был единственным в своем роде явлением, на его концерты приглашали всех самых выдающихся музыкантов, которые посещали тогдашнюю Россию. Я познакомился с людьми из того оркестра. И у меня есть книга о нем.

В консерватории меня опекала правнучатая племянница Чайковского, почтенная дама с белоснежными волосами. Инструментовку мне преподавал внук Римского-Корсакова — точная копия дедушки, известного нам по портретам, с такой же бородой! Приезжал вести мастер-классы для пианистов Генрих Нейгауз, родственник Шимановского. Когда я подошел к нему, чтобы представиться, то к своему изумлению услышал, как Нейгауз здоровается со мной по-польски! Так мы и разговаривали потом — по-польски. Нейгауз был уже тогда пожилым господином, почти не давал публичных концертов, но несколько раз я выступал вместе с его сыном Станиславом. Он играл Четвертый фортепьянный концерт Рахманинова — почти никто в то время его не исполнял. Я вращался там в кругу необыкновенно интересных личностей”.

Одним из элементов обучения в консерватории было посещение репетиций в Ленинградской филармонии; поэтому с первого дня Семков мог наблюдать, как работает с оркестром Мравинский и другие дирижеры. Польскому студенту было 26 лет, когда учеба подошла к концу. Дирижируя оркестром в учебном заведении, он не раз доказывал свой талант, и поэтому, когда латыш Арвид Янсонс закончил двухгодичную ассистентуру в Ленинградской филармонии у Мравинского, это место доверили Семкову. Он достиг цели: ехал в Россию, чтобы учиться у Мравинского, — и вот теперь это произошло.



“Евгения Мравинского я считаю своим наставником в симфонической музыке, — говорит Семков. — Он был музыкантом высочайшей меры. И ввел меня в сферу философии музыки. Я перенял от него понимание вопросов стиля и специфики русской музыки. Мравинский играл Чайковского, как принято играть Баха, — с таким же благородством и суровостью. В Западной Европе такое исполнение нравилось, а в России ему часто ставили в вину, что это слишком сухо; что это красиво, но здесь недостает... не уверен, можно ли это определить как отсутствие «русской ноты». Ведь Достоевский был русским писателем, но вместе с тем таким гением, который в бульварном романе доносил до нас те же истины, что Шекспир — в королевских драмах. Подобным образом поступал с музыкой Чайковского и Мравинский. Сам он, впрочем, со своим мрачным лицом производил на меня такое впечатление, словно сошел со страниц какого-нибудь романа Достоевского, — со всеми комплексами и внутренними проблемами таких героев, с личной драмой, вину за которую возлагал на себя. Более русского человека, чем он, трудно было бы найти, хотя в его жилах текла польская кровь. Маэстро был очень высоким. И мог ассоциироваться с вагнеровским Зигфридом.

Мравинский живо интересовался многими сферами искусства. Прекрасно говорил по-французски, что давало ему доступ к литературе и философии Запада; в тогдaшнюю эпоху это было редкостью. Он принял оркестр Ленинградской филармонии и вывел этот коллектив на высочайший мировой уровень. Отношение Евгения Мравинского к миру и окружающей его действительности было полно холодной сдержанности. Его жизнь и склад ума окрашивало одиночество. «Открывался» он очень редко, но, когда такое случалось, его размышления по поводу музыки и философии всегда заставляли задуматься, представляя собой некое переплетение религиозности, пантеизма, а также искусства, которое он считал основой самого существования всякой личности, наделенной талантом. Его знания о музыке и тайнах дирижерской профессии были огромными, а личность представлялась — с любой точки зрения — необыкновенной и захватывающей, приковывая к себе внимание”.

Евгению Мравинскому, как и другим талантам его поколения, история уготовала трудную судьбу. Можно лишь догадываться, какой ценой он платил за то, чтобы, невзирая на революцию, две войны и идеологические чистки, сохранить верность собственным художественным ценностям, и каким образом — оставаясь в Советском Союзе — завоевал в мире место, равное (если не выше) положению самых выдающихся дирижеров той эпохи. Он был родом из зажиточной и хорошо образованной петербургской семьи. Одна из его теток была солисткой Мариинского театра (она пела под именем Евгении Мравиной), вторая, Александра Коллонтай, сделала карьеру при советской власти: стала послом СССР в Швеции. Будучи маленьким мальчиком, Евгений в 1914 г. совершил с родителями путешествие по Европе. Мравинскому было 14 лет, когда разразилась революция, и семнадцать, когда он потерял отца и был вынужден начать сам зарабатывать. Этого не удавалось примирить с занятиями естественными науками в университете. Юноша работал статистом в оперных спектаклях и репетитором-аккомпаниатором в балете, а также играл на контрабасе.

В консерватории Мравинский стал изучать композицию и теорию музыки. Особую предрасположенность к дирижерству в нем заметил лишь Александр Гаук. После прекрасно защищенного диплома молодой специалист получил в 1931 г. должность ассистента и дирижера балета в том же театре (уже не называвшемся Мариинским). Одновременно с этим у него были и постоянные выступления в Ленинградской филармонии. В 1937 г. Мравинский осуществил с ее оркестром первое исполнение Пятой симфонии Шостаковича и стал самым знаменитым исполнителем этого сочинения. После победы в 1938 г. на Всесоюзном конкурсе дирижеров (в финале которого в качестве сочинения свободной программы он выбрал ту же Пятую симфонию) Мравинский стал главным дирижером и художественным руководителем оркестра Ленинградской филармонии. Исполняя великую русскую классику, а параллельно с ней Моцарта, Бетховена, Брукнера, Брамса, Вагнера, Дебюсси, он выстраивал уровень и репертуар своего оркестра.

С 1941 г. оркестром филармонии совместно с ним руководил Курт Зандерлинг, немец, который в 1936 г. бежал от фашизма — не в США, а в СССР (здесь у него были родственники). Зандерлинг впоследствии вспоминал, что Мравинский не любил слишком часто дирижировать публично; это вызывало у него дополнительные мучения, причем и психические, и физические (он страдал одной из разновидностей желудочного

невроза, который порождался, как можно догадываться, стрессом, сопряженным с выступлением перед публикой). Его репетиции были интереснее, чем концерты. В репертуарных вопросах маэстро сам принимал решения и выдвигал условия. Например, в 1947 г. Мравинский согласился на выступление своего оркестра на «Пражской весне» только при условии, что в программе будет Восьмая симфония Шостаковича, уже тогда изгонявшегося с афиш. Сам дирижер казался неприкасаемым для нападок — хотя и не скрывал своей глубокой религиозности. Он публично предостерегал перед художественными последствиями ждановского партийного постановления 1948 года. К счастью, Жданова вскоре не стало, а в 1953 г. умер и Сталин. Мравинский немедленно воспользовался смягчением идеологической директивности и приступил к исполнению новых сочинений Шостаковича.

“Будучи ассистентом Мравинского, — рассказывает Семков, — я участвовал в приготовлениях к первым исполнениям сочинений Шостаковича. Десятую симфонию дирижер взял на свой пульт еще неоконченной и — предъявляя категорические требования — получил согласие властей на ее первое исполнение [17 декабря 1953 г. — Все примечания в квадратных скобках принадлежат М.Барановской]; Шостакович приходил на репетиции. После семи лет задержек удалось, наконец, исполнить [29 октября 1955 г.] Первый скрипичный концерт, написанный для Давида Ойстраха. В тот период я многократно контактировал с Шостаковичем. Я также ассистировал при возвращении к концертной жизни его Шестой симфонии, над которой тяготело бремя идеологического осуждения. Это великое сочинение, но очень редко исполняемое.

Когда спустя полвека с лишним я приступал к ее исполнению в Национальной филармонии в Варшаве, мне показался необходимым комментарий, обращенный к публике и помогающий восприятию такой симфонии в 2007 г. от Р.Х. В программке концерта нашлось место для следующих моих слов: «Шостакович и его творение могут быть поняты только в контексте своего времени. Композитор, который живет в эпоху, обусловленную знаком **серпа и молота**, вынужден играть особую роль музыкального **доктора Джекиля и мистера Хайда**... Кажется, что Шестая симфония воздает “кесарю кесарево”, однако в действительности у нее есть

двойной смысл и свое истинное лицо — скрытое. После первой части, музыкального *lamento*, полного глубоко трагической грусти, печали — не из-за чего-либо конкретного, но по причине в с е г о , что окружает композитора, — Шостакович предлагает два искусно инструментованных скерцо. Этот резкий контраст маскирует подлинный посыл произведения: рекомендуемая системой “простота” превращается в иронию, сарказм, пародию, сатиру, гротеск — пощечину реальной действительности. **Хотите музыку для масс?** — вот она! Эти размышления ведут, однако, дальше: а вообще может ли музыка, предрасположена ли она выражать что-нибудь иное, кроме самой себя? На этот трудный, щекотливый вопрос Шостакович дает свой, очень личный ответ».

Солистом «у Мравинского» регулярно бывал Святослав Рихтер, и я имел возможность довольно часто видеть его. Случилось так, что я оказался с ним в одном купе экспресса Берлин — Варшава — Москва. До чего же это был феноменальный, совершенно исключительный интеллект! Почти всю ночь напролет мы проговорили о Скрябине. Рихтер принадлежал к числу тех немногих пианистов, кто часто играл Скрябина, даже почти неизвестные его сочинения. Когда Рихтер заговорил о его Второй симфонии, я онемел от восхищения: он знал симфонии Скрябина намного лучше, чем большинство дирижеров и даже музыковедов, обладающих высокой культурой и глубоким знанием предмета”.

В какой-то из дней Мравинский сказал: «Уже пора тебе встать перед моим оркестром. Чем ты хотел бы дирижировать?» И Семков сразу выбрал тот репертуар, который для исполнителей труднее всего, — произведения титанов музыки: Бетховена и Моцарта. На одном из абонементных концертов сезона 1955/56 г., 7 января 1956 г., он дебютировал с прославленным оркестром Ленинградской филармонии в монографической бетховенской программе. В нее входила увертюра «Кориолан», Третий фортепьянный концерт до-минор с солисткой Региной Мирвис и Третья («Героическая») симфония. Затем 31 марта 1956 г. Семков дирижировал моцартовской программой к двухсотой годовщине со дня рождения композитора — с увертюрой к «Похищению из сераля», Симфонией соль минор, К. 550, а также Дивертисментом для гобоя, кларнета, фагота и валторны. Среди своих памятных вещей дирижер сохранил программы обоих концертов.

На страницах дневника Мравинского «Записки на память» (опубликованного в Петербурге в 2004 г.) Семков фигурирует как «Ёжик» и «Ёж». В мае 1956 г. он сопровождал Мравинского и оркестр Ленинградской филармонии во время их первого путешествия на Запад — через Москву, Брест, Познань, Восточный Берлин. Из характера записей вытекает, что молодой поляк был тогда у мастера кем-то вроде доверенного лица или даже задушевного друга. Они философствовали о русской поэзии, природе, естественном порядке вещей, о жизни и одиночестве. Вместе решали разные загадки и упражнения для ума, чем Мравинский любил заниматься. Семков охотно слушал рассказы о встречах с выдающимися немецкими дирижерами Лео Блехом и Германом Абендротом. В свободные минуты этого путешествия, в железнодорожном купе или гостиничных номерах, он приходил к Мравинскому с партитурами. А в Восточном Берлине расстался с ленинградцами и поехал в Вену, на заранее согласованное учебное пребывание. В конце июня Семков приветствовал там — буквально на вокзале — ленинградский оркестр, когда тот после концертов в городах Западной Германии и Швейцарии прибыл на выступления в рамках Моцартовского фестиваля в 200-ю годовщину со дня рождения Моцарта. В Австрии тогда гастролировали 80-летний Бруно Вальтер (он выступал с оркестром Венской филармонии) и Мравинский со своими ленинградцами. Оба великих музыканта обменялись визитами в уборных и взаимно прослушали свои концерты. Мравинский в зале венского Музикферайна дирижировал двумя программами из произведений Моцарта, Чайковского и Шостаковича с участием Давида Ойстраха.

Семков переживал эти концерты наставника почти как свои собственные. Для Мравинского самым трудным было время перед самым концертом и сразу после завершения программы, когда он «терял эмоциональный накал» и чувствовал себя «мертвым». Семков старался все время находиться где-нибудь рядом с маэстро, они вместе читали рецензии, в которых преобладали политические комментарии. Мравинского задевало за живое, что о нем писали в таком тоне вместо того, чтобы сосредоточиться на самом главном для него деле — на музыке. Семков направлял их беседы в артистическое русло, доказывая непреходящее, трансцендентное значение его исполнительства.

В том же 1956 году, после учебы и двухгодичной ассистентуры в Ленинградской филармонии около Евгения Мравинского, Ежи Семков получил приглашение в московский Большой театр. Там срочно требовалась замена в спектаклях «Риголетто», так

как Кирилл Кондрашин внезапно заболел (или же его заставили покинуть театр...). В кругах российских музыкантов разошлась весть о способном поляке, которого ценили Мравинский и Хайкин. Он уже дирижировал в Ленинграде и концертами, и спектаклями в Оперной студии. Однако получить статус стажера в Большом оказалось сложно.

“Я был иностранцем, вдобавок из Польши, — вспоминает Семков, — иначе говоря, с точки зрения Советского Союза, — из страны, политически... капризной. Согласие должно было выразить польское посольство. Но, когда после «Риголетто» в Большом театре меня там признали, я при поддержке нашего министерства культуры и искусства был направлен в Москву на так называемое повышение квалификации, иначе говоря на стажировку. Двухгодичная работа в Большом театре дала мне возможность познакомиться со всем обширным оперным репертуаром и с шедеврами русской оперы. Туда также приезжали гастролировать выдающиеся дирижеры из-за границы — большое впечатление произвел на меня Зденек Халабала из Праги, который дирижировал операми феноменально, исполняя их наподобие симфонических сочинений с участием певцов. Большой был в те времена одним из театров высочайшего класса, всё в нем должно было функционировать с максимальной точностью, и в большинстве случаев так оно и было. Я провел там свыше 70 представлений самых разных опер. Как правило, мне поручались те, что исполнялись чаще всего. Неизменным интересом публики пользовался «Фауст». В результате «Фаустом» я дирижировал несколько десятков раз — наверняка 30 или даже 40. В «Вальпургиевой ночи» выступали знаменитые, по-настоящему великолепные балерины, к примеру Майя Плисецкая. Не менее блистательными были и певцы, скажем, молодой в тот период бас Иван Петров в превосходно исполнявшейся им роли Мефистофеля, а также Маргарита — Наталья Шпиллер, уже зрелая и окруженная всеобщим почитанием, чем она напоминала мне нашу Эву Бандровскую-Турскую. Помню также отличного баритона Павла Лисициана. Когда ближе к концу моего пребывания в Большом я ставил «Гальку», Лисициан пел Януша. О Большом театре у меня сохранилось очень много воспоминаний... и волнующих, трогательных

моментов... — несмотря на порой трудные для меня минуты”.

В 1958 г. оркестр Ленинградской филармонии с Мравинским и Зандерлингом приехал в Польшу. Семков, завершив стажировку в Большом, был уже тогда на родине. И по просьбе Шимона Закшевского, директора «Пагарта», сопровождал Мравинского во время его выступлений в Варшаве и Лодзи.

“Выбор для исполнения на фестивале «Варшавская осень» Одиннадцатой симфонии («1905 год») Шостаковича привел к непониманию и ранга этого оркестра, и дирижерского мастерства Мравинского. Как известно, эта симфония была написана в 1957 г. к сороковой годовщине Октябрьской революции. Мравинский исполнил ее в Ленинграде и в Москве — как раз там я и услышал это произведение на концерте. Шостакович вставил в него цитаты из революционных песен, а под музыкальной картиной «кровавого воскресенья» 1905 года скрыл советскую агрессию в Венгрии 1956 г. (точно так же, как и «Траурная музыка» Лютославского, датированная 1958 г. и посвященная «памяти Белы Бартока», Одиннадцатая Шостаковича в сущности воздавала почести жертвам подавления венгерского восстания). Такой смысл нельзя было тогда высказать прямо. С оркестром Ленинградской филармонии и Мравинским я тогда поехал и в Лодзь [на концерт 7 октября 1958 г.] — пожалуй, впервые в жизни. И испытывал смущение из-за тамошнего тесного, временного концертного зала; оркестр вообще в нем не помещался. Но мне полагалось там быть. Ведь трасса выступлений (Лодзь — рабочий город) и музыкальная программа (в Лодзи исполнялась сюита «Ромео и Джульетта» Прокофьева наряду с той же самой симфонией Шостаковича) вытекали из политических соображений.

Разумеется, я ощущал, что моя учеба в Советском Союзе и дирижерская практика, которую я там получил, воспринимались в нашей стране неоднозначно. Но на Западе, где я появился уже в 1958 г., тот факт, что я дирижировал в Большом театре и в Ленинградской филармонии, а также работал ассистентом у Мравинского, открыл передо мной многие двери”.

Контакты с оркестром Ленинградской филармонии Семков возобновил уже в 1959, а потом в 1963 и 1965 гг. — в рамках так называемых турне по СССР. Тридцать лет спустя, осенью 1996 г., он приехал в Санкт-Петербург — уже не в Ленинград, — и в местной прессе его анонсировали как ученика Мравинского. Семков дирижировал в филармонии двумя концертами — брамсовской программой (Второй фортепьянный концерт и Четвертая симфония), а также вечером, составленным из двух великих симфоний — «Юпитера» Моцарта и «Фантастической» Берлиоза. В оркестре уже оставались лишь немногие из музыкантов Мравинского. Их младшие коллеги впервые столкнулись с дирижерской палочкой, мастерство которой до известной степени сформировал легендарный руководитель их оркестра. Они, как и критики, приняли и признали Семкова.

“Позднее, через десять лет после смерти Мравинского, в 1998 г., я говорил о нем по французскому радио. Меня вновь пригласили тогда в Петербург, чтобы выступить на торжественном концерте, посвященном его памяти. Я дирижировал сочинениями, исполнением которых прославился маэстро: увертюра к «Тристану и Изольде» Вагнера, «Франческа да Римини» Чайковского и Вторая симфония Брамса. После концерта пожилая дама преподнесла мне цветы. Букет от нее я принял как-то даже безразлично. А это была жена Мравинского. Прошло столько времени — я не узнал ее”.

*Текст составлен специально для «Новой Польши» из фрагментов книги М.Коморовской «Ежи Семков. Магия дирижерской палочки», которая вскоре выйдет в Польском музыкальном издательстве (PWM).*



## КУЛЬТУРНАЯ ХРОНИКА

Европейский конгресс культуры (Вроцлав, 8–11 сентября 2011) должен был стать важнейшим событием культурной программы польского председательства в Совете Евросоюза. «Он станет встречей, побуждающей к дискуссии, встречей с большими художественными явлениями и праздником европейской культуры», — анонсировал конгресс министр культуры Богдан Здроевский.

Были организованы дискуссии и встречи, выставки, концерты, спектакли, кинопоказы. Конгресс открылся докладом профессора Зигмунта Баумана, известного польского социолога, живущего в Великобритании, автора книги «Культура в подвижной современности». Среди гостей были Андроулла Василиу, Норман Дэвис, Брайан Ино, Ян Фабр, Оливьеро Тоскани, Фатос Лубонья, Збигнев Либера, Мирослав Балка, Збигнев Рыбчинский, Кшиштоф Пендерецкий.

По окончании ЕКК организаторы с удовлетворением сообщили, что на мероприятия конгресса было аккредитовано почти 15 тысяч человек. Присутствовало свыше пятисот кураторов различных художественных проектов и несколько сот журналистов. Мероприятия конгресса посетили почти 200 тысяч зрителей.

Впечатляет. Однако цифры — это не всё. Оставим в стороне комментарии раздраженных правых публицистов, которые заявили, что Конгрессом завладели левые, геи и феминистки, не давшие слова никому другому. Оставим также язвительные реплики («Вудсток для бюрократов») или заголовки прессы вроде «Пиршества для кураторов и чиновников». Но программа мероприятий не устроила также Беату Хмель, вице-директора Национального музея, связанную с движением «Граждане для культуры». «Размышления о культуре отсутствовали», — констатировала она с сожалением. Своими сомнениями делится и публицист Яцек Вакар: «Конгресс имел приятную атмосферу эгалитарного празднества. Программа была невероятно насыщенной, что можно расценить как плюс и как минус. Я сам с этим столкнулся: желая увидеть как можно больше, на большинство мероприятий смог только заглянуть. Ничто не задерживало меня надолго, ничего поэтому надолго и не запомнилось. Вроцлавский конгресс между строками и

невольно ставит, таким образом, вопрос о смысле таких событий. Громоздких, отягощенных диктатом успеха. (...) Культура после конгресса будет совершенно такой же, как и до него. В этом, впрочем, нет ничего удивительного; только исключительно наивные могли надеяться на какой-либо прорыв».

Особенно крепко досталось Кристиану Люпе, который для вроцлавского конгресса подготовил спектакль «Зал ожидания. 0». Соавтором должна была стать молодая писательница Дорота Масловская, однако она предусмотрительно убрала свое имя с афиши. Не стоит удивляться. «Последний спектакль Люпы — это полный отстой и мазня. Даже если в контексте помпы Европейского конгресса культуры она превратилась в злую пародию», — подытожила в «Газете выборчей» Иоанна Деркачев. Яцек Цесляк в «Жечпосполитой» также не восхищен: «Труппа «Театра Польского» должна заполнить четыре часа, и если бы не прекрасная игра, например, Халины Расяк, Эвы Скубинской, Анны Ильчук и кредит доверия режиссеру, то в зрительном зале состоялся бы хэппенинг под названием «Коллективный уход из театра». Поэтому мы, как идиоты, ждали, что же получится из очередного этапа раскрытия тайн человеческой природы». Яцек Вакар характеризует «Зал ожидания. 0» как четыре часа невнятицы («грустное открытие и безусловное доказательство, что большой режиссер оказался в тупике») и в конце добавляет: «Не знаю, извлечет ли Кристиан Люпа выводы из своего поражения, не знаю даже, в состоянии ли он в нем признаться. Однако очевидно, что вроцлавская постановка обозначает предел такого пути осуществления театра, поскольку постепенно это перестает кого-либо занимать».

19 сентября были названы лауреаты премий министра культуры и национального наследия за нынешний год. Анджей Стасюк был отмечен в области литературы, вокалистки Ага Зарьян, Гражина Аугустик, Катажина Носовская и Ольга Пасечник — в области музыки, актер Анджей Хыра — в области театра. В категории визуальных искусств премии присуждены Катажине Козыре и Роберту Кусмировскому. В области кино премию получили режиссеры Марек Лехкий и Мартин Врона; в области архитектуры — Роберт Конечный, а в области распространения культуры — Петр Мыслаковский, который более десяти лет занимается генеалогическими исследованиями семьи и окружения Фридерика Шопена. За совокупность творчества министр Богдан Здроевский наградил музыковеда Михала Бристигера и художника Стефана Геровского.

Лауреатом премии Костельских 2011 года стал Анджей Франашек. Он награжден за насчитывающую почти тысячу страниц биографию Чеслава Милоша (издательство «Знак»).

«Это произведение повествует об одной из самых интересных писательских личностей последних ста лет. Прекрасно документированная, не избегающая противоречивых и неоднозначных вопросов, книга Франашека — это захватывающий путеводитель по времени и творчеству великого писателя», — читаем в обосновании вердикта жюри.

Биография Чеслава Милоша авторства Франашека — это не только портрет одного из крупнейших писателей XX века, но и картина столетия, со всеми его войнами, революциями, тоталитаризмом, восстаниями, диктатурами, национально-освободительными взрывами. Автор собирал материалы в Польше и Литве, во Франции и Америке, изучал архивы в «Weineske Library» и Мезон-Лафите, изучал переписку поэта. Он работал над книгой 10 лет.

Анджей Франашек (род. 1971) — выпускник факультета полонистики краковского Ягеллонского университета, редактор отдела культуры «Тыгодника повшехного», литературовед и литературный критик.

Названы семь финалистов литературной премии «Нике-2011». Среди номинированных книг оказались три романа, две книги эссе, сборник рассказов и дневник. Это «Обсолетки» Юстины Боргельской, «Хмурдалия» Иоанны Батор, «Балладины и романы» Игнация Карповича, «Дневник, том 1, 1962-1969» Славомира Мрожека, «Глазное дно. Эссе о фотографии» Войцеха Новицкого, «Плюмаж» Мариана Пилота и «Дневник, написанный позже» Анджея Стасюка. Поэзия в нынешнем году внимания жюри не удостоилась. Победителем стал Мариан Пилот. Премию читателей «Газеты выборчей» получил Славомир Мрожек.

Польско-немецкой литературной наградой имени Самуэля Богумила Линде, присуждаемой Геттингеном и его городом-побратимом Торунью отмечены в нынешнем году Герта Мюллер (нобелевский лауреат 2009 г.) и польский писатель Веслав Мысливский. Лауреаты получают премию 23 октября в Старой Ратуше Торуня.

В сентябре Польшу посетил Генрик Гринберг. Живущий с 1967 г. в Америке прозаик, поэт и эссеист (а когда-то также актер варшавского Еврейского театра) — автор более тридцати книг, в которых он поставил себе целью быть хроникером судьбы

польских евреев. Писатель приехал в связи с выходом в издательстве «Свят ксёнжки» его «Записок». Это чрезвычайно интересная подборка дневниковых заметок 1954–2010 гг., объединенная с письмами автора ко многим выдающимся фигурам культурной жизни (в частности Чеславу Милошу и Ежи Гедройцу), со статьями в прессе и фельетонами, с которыми он выступал по «Голосу Америки». Записки Гринберга читаются как захватывающий биографический роман, с включением рассуждений на тему Катастрофы, сущности антисемитизма, трудных отношений со страной рождения. Надолго остается в памяти заявление: «В свое время я порвал с Польшей как с неверной женой, но не с польским духом, в котором я родился и воспитывался». Столь же весомо звучит фраза: «Я дитя польского языка — и в радости, и в горе».

После сорока лет дождалась переиздания книга Рышарда Капустинского «Если бы вся Африка» издательства «Агора». Эта диковинка состоит из 15 текстов, написанных репортером в 60-х годах во время его работы корреспондентом ПАП. «Я провел в Африке почти шесть лет в самый бурный и беспокойный период, наполненный, однако, добрыми, хотя иногда наивными надеждами, — пишет Капустинский во вступлении. — Это был перелом двух эпох: заканчивался колониализм, начиналась независимость. Эти изменения, этот переворот, эти революции я старался описывать».

По мнению африканиста профессора Яна Милевского, это одна из важнейших в мировой литературе книг об истоках независимой Африки. И еще одно: многие ее фрагменты читаются как рассуждения о сегодняшних проблемах.

Праздник в Музее имени Анны и Ярослава Ивашкевичей в Стависках. В сентябре на свое место вернулся украденный шесть лет назад знаменитый портрет писателя и его жены кисти Станислава Игнация Виткевича. Портрет нашли полицейские из лодзинского Центрального следственного бюро. По оценке полиции, похищенная картина стоит как минимум 450 тыс. злотых. Портрет написан в 1922 г. в Закопане, где Ивашкевичи побывали во время свадебного путешествия. Портрет стал подарком Виткация молодоженам.

Вновь обретены также два произведения Юлиана Фалата (1853–1929), утраченные во время Второй Мировой войны из собрания Варшавского общества поощрения изящных искусств. Акварель «Облава на охоте в Несвиже» и картина «Перед охотой в Рытвянах», выставленные в 2006 г. на продажу в нью-йоркских аукционных домах, были переданы польской стороне

во время официального визита президента Бронислава Коморовского и министра культуры Богдана Здроевского в США. Оба произведения Фалата поступят в варшавский Национальный музей.

11 сентября, в день 10-й годовщины атаки на Всемирный торговый центр в Нью-Йорке, в Варшавской национальной филармонии состоялся торжественный концерт в присутствии польской президентской четы и под почетным патронатом посла США в Польше. Концерт открыло «Адажио для струнных» американского композитора Самуэля Барбера. Затем прозвучала пронзительная «Сентябрьская симфония» Войцеха Киляра. Работу над этим произведением композитор окончил в 2003 г., а начал в 2001 м, потрясенный нью-йоркской трагедией 11 сентября. Присутствующий в зале композитор удостоился овации публики.

54-й фестиваль современной музыки «Варшавская осень» прошел с 16 по 24 сентября. Основным содержанием фестиваля нынешнего года была музыка, открытая окружающему миру, комментирующая его, стремящаяся его изменить. Тадеуш Велецкий, художественный директор «Варшавской осени», так анонсировал фестиваль: «Речь идет о действительности вокруг нас и о позициях композиторов, которые берут слово в общественных и политических делах современной цивилизации. Мы услышим ряд произведений документального характера, например, в концерте, открывающем фестиваль, прозвучит композиция «Strange News» Рольфа Валлина с текстом Йоса де Паува для оркестра, актера и видеопроекции, затрагивающая проблему детей-солдат в Африке. Текст и видеоряд используют материал телерепортажа, сделанного в 2006 г. в Уганде и Конго.

Зорка Волльный и Артур Загаевский подготовили уличную ораторию с участием оркестра и хора жителей Варшавы — род композиции-манифестации. Это многоголосье граждан, которые чувствуют себя исключенными из общественного дискурса.

Фестивальным концертам сопутствовала конференция «Музыка и политика», организованная Польским центром музыкальной информации.

На своем последнем заседании Сейм Польши 6 го созыва объявил 2012 год Годом Януша Корчака, Юзефа Игнация Крашевского и ксендза Петра Скарги. Януш Корчак (Генрик Гольдшмидт, 1878-1942) был педагогом, врачом, автором книг для детей и директором Дома сирот для еврейских детей в

Варшаве, который существовал до 1942 года. В будущем году исполняется сто лет со времени основания им сиротского дома и 70 лет со дня его гибели в лагере уничтожения в Трешлинке. Предложение было принято единогласно.

Мы почтим также Юзефа Игнация Крашевского (1812–1887), самого плодовитого польского писателя, автора 232 романов, из которых самый известный — «Старая сказка». Остальные покрыты пылью забвения. Два депутата воздержались от голосования.

Следующий год будет также годом ксендза Петра Скарги (1536–1612) — иезуита, богослова, придворного проповедника короля Сигизмунда III Вазы, ведущего представителя контрреформации в Польше. Он был автором популярных «Житий святых», написал также «Сеймовые речи». Выказывался за укрепление королевской власти и ограничение власти Сейма. Основал иезуитские коллегии (в частности в Полоцке, Риге и Дерпте). Свою жизнь он посвятил служению католической Церкви и борьбе с религиозной терпимостью. Из 359 голосовавших депутатов против был лишь один, воздержались 13.

Как сообщила «Газета выборча», Институт книги предложил депутатам для рассмотрения три имени: наряду с Янушем Корчаком — Болеслава Пруса (в следующем году столетие со дня смерти автора «Куклы») и Бруно Шульца (в 2012 г. исполняется 120 лет со дня его рождения и 70 лет со дня смерти). Двух этих безоговорочно великих писателей польские депутаты не приняли, однако, во внимание.

## Прощания

21 августа на 84-м году жизни в Берлине умерла Елена Бохль-Шацкая — график, иллюстратор, дизайнер моды. Она родилась в Белостоке, ее мать происходила из ассимилированной лодзинской еврейской семьи, отец был потомком ополяченных немцев. Училась на графическом факультете Лодзинской Академии изящных искусств, где одним из ее профессоров был Владислав Стшеминский.

В 1968 г., в результате антисемитской кампании, эмигрировала в Западный Берлин, где занялась собственным художественным творчеством. «Она писала и рисовала геометрические фигуры и деревья — в чрезвычайно личной, только ей свойственной манере. Преподавала в художественных школах Лодзи и Берлина, а в своей берлинской квартире создала своего рода частный центр польской

культуры, где с конца 60-х годов встречались гостеприимно приветчаемые выходцы из Польши», — вспоминает писатель Яцек Бохенский.

6 сентября в Варшаве умер Януш Моргенштерн, выдающийся режиссер, сценарист и продюсер. Ему было 89 лет. Режиссуре обучался в Лодзи, был многолетним директором киностудии «Перспектива». Сотрудничал с Анджеем Вайдой: в частности, при съемках «Канала»; был вторым режиссером фильмов «Лётна» и «Пепел и алмаз», — именно Моргенштерн придумал знаменитую сцену, где Збигнев Цыбульский поджигает спирт в рюмках. Своими фильмами он заслужил имя легенды польского кино. Его важнейшие произведения — это, например, фильм «До свиданья, до завтра» (1960), «Йовита» по прозе Станислава Дыгата (1967), «Надо убить эту любовь» (1972) на основе сценария Януша Гловацкого, «Час W» (1979), «Желтый шарф» (2000) — рассказ об алкоголике (по прозе Ежи Пильха) с сенсационной ролью Януша Гайоса.

Моргенштерн был также автором популярных сериалов — «Ставка больше, чем жизнь», «Колумбы», «Польские дороги» (1977). Последним его фильмом было «Меньшее зло» (2009) по роману Януша Андермана «Всё время» об обращении молодого карьериста.

Работал также в телевизионном театре, поставил, в частности, «Чай у Сталина» Рональда Харвуда (как Иосиф Виссарионович выступил Януш Гайос).

Януш Моргенштерн, которого друзья звали Куба, был лауреатом многих премий. В 2008 получил «Орла» — премию Польской киноакадемии «за достижения жизни». В 2010 году на 35-м фестивале польских художественных фильмов в Гдыне был награжден «Платиновыми львами» за совокупность творчества. (Статью Тадеуша Соболевского о Януше Моргенштерне читайте в этом номере).

15 сентября в Варшаве в возрасте 87 лет умерла пианистка Регина Смендзянка, знаток и исполнитель произведений Фридерика Шопена. Родилась в Торуня. Учиться музыке начала в четыре года. Окончила Краковскую и Варшавскую консерватории. Выступала в пятидесяти с лишним странах по всему свету. Принимала участие в международных музыкальных фестивалях и была членом жюри, в том числе на нескольких Варшавских международных конкурсах пианистов имени Фридерика Шопена. В репертуаре Регины Смендзянки доминировало творчество Фридерика Шопена, почти все его сочинения она записала на пластинки. Была выдающимся

педагогом, вырастила более семидесяти пианистов. В 2000 г. издала книгу «Как играть Шопена — попытка ответа».

17 сентября в Подкове-Лесной под Варшавой в возрасте 77 лет умерла Магда Тереса Вуйцек — актриса, одна из создателей «Адекватного театра». В 1987 г. за блистательно сыгранную роль Люции в «Матери королей» в постановке Яноша Заорского получила «Гданьских Золотых Львов» как лучшая актриса. Ее знали также по ролям в фильмах «Человек из мрамора» и «Байланд», а в последнее время — по сериалу «Приходской дом». В ее театральной карьере были, в частности, роли Антигоны, Жанны д'Арк и Медеи.

17 сентября в возрасте 63 лет в Варшаве умер Томаш Зыгадло, режиссер театра, телевидения и кино. Он поставил более двадцати спектаклей телевизионного театра. Три из них входят в так называемую золотую сотню, т.е. в список ста лучших спектаклей в истории Польского телевидения. Был также создателем многих фильмов, среди которых наибольшей известностью пользовалась отмеченная многими премиями «Ночная бабочка» с незабываемой ролью Романа Вильгельми.



# КИНО, КОТОРОЕ ПОБУЖДАЕТ ЖИТЬ

Пересматриваю свои записи, сделанные после разговоров с Янушем Моргенштерном. С ним и его женой Кристиной мы встречались иногда в кондитерской Бликли, где Моргенштерн обычно поджидал Тадеуша Конвицкого. Он всегда казался мне фигурой необычайно оптимистической, светлой, «американской», лишенной польских комплексов. И вполне мог бы стать голливудским режиссером. Впрочем, его ленты «Йовита» и «Жизнь еще раз» — что исключительно — шли в нью-йоркских кинотеатрах.

В его фильмах есть всё, что любят зрители: витальность, энергия, элегантность формы. Ему бы, пожалуй, пришлось по душе то определение хорошего фильма, которое дал голливудский режиссер и сценарист Говард Хоукс: три больших сцены и ни одной плохой. И независимо от того, развертывается ли действие его фильмов на войне, в студенческом театрике или в варшавском блочном микрорайоне, они всегда представляют собой историю мужчин и женщин, понятную везде в мире. Недавно организаторы фестиваля старых фильмов в Лионе выбрали из числа разных предложений как раз «Йовиту».

По возрасту Моргенштерн был, пожалуй, самым старшим из действующих польских режиссеров, но казался молодым. Он участвовал в самых первых шагах «польской школы» — вторым режиссером «Канала» и «Пепла и алмаза», а потом — постановщиком знаменитого «До свиданья, до завтра». Но вместе с тем был он и при рождении нового кино 1970-х. По правде говоря, не кто иной как Моргенштерн кинофильмом «Надо убить эту любовь» положил начало критическому течению, которое позднее стали называть «кино нравственного беспокойства», освежил и сгустил образ нашей действительности.

Для меня он ассоциируется с «оттепелью» 1950-х, с тогдашним ослаблением психологической напряженности, со студенческими театриками и джазом. Потому что и на самом деле после 1956-го жизнь в Польше начиналась словно бы заново. В его фильме «Жизнь еще раз» есть сцена, в которой после смерти Сталина трамваи и люди, застывшие, как в стоп-

кадре, трогаются с места. О тех годах он говорил: «Нас ограничивало то, что ни у кого не было квартиры. Я жил в служебной комнатке в Маршалковском жилом районе, встречались мы по всяким пивным или забегаловкам, на обед отправлялись в «Камеральный», потом в «Бристоль». Адам Павликовский в четвертом часу утра затаскивал нас в «Ларгактил». Нам хотелось встречаться, разговаривать, спорить. Для меня было большим счастьем и везением, что я входил в творческий коллектив «Кадр» — вместе с Кавалеровичем, с нашим добрым духом Конвицким, со Ставинским, Мунком, Казиком Куцем. Мы работали по принципу мозгового штурма. Жили киноискусством. И со всей страстью желали, чтобы кино содержало такие сцены, которые помнятся 30-50 лет спустя. Это так важно! Мне легче привести пример не из самого себя, а из «Пепла и алмаза»: сцена, когда убитый падает в объятия убийцы, и окровавленная рука — на белой простыне. Такое помнится. Такое живет долго».

В этом видна характерная скромность Моргенштерна: он же и сам был добрым духом, соучастником создания тех картин, где был ассистентом. Это он привел на съемочную площадку «Пепла и алмаза» своего друга Збышека Цыбульского. «Анджею понравился Збышек, который уже играл у него в «Поколении». Но позвонил Кавалерович, шеф нашего коллектива, что он совсем недавно посмотрел «Восьмой день недели» и Цыбульский показался ему кошмарным. Тогда я решил на маленький шантаж. «Анджей, — сказал я, — возьми его, доверься мне, ты на этом только выиграешь. А если ты откажешься от Збышека, я ухожу». Это стало решающим».

Памятные сцены из фильмов Моргенштерна: столкновение тренера и спортсмена, Ольбрыхского и Цыбульского (его последняя роль) в «Йовите», когда один отжимает постиранные носки; финал картины «Надо убить эту любовь» — взлетающий на воздух склад в микрорайоне с одновременным обратным отсчетом последних минут перед стартом космического корабля «Аполлон» как максимально яркая и выразительная метафора ненормальности мира, в котором мы живем; «Малое небо» с преследуемым человеком (Роман Вильгельми) на стеклянном куполе вокзала.

Этот последний, несколько позабытый фильм, основанный на американском романе, Моргенштерн считал особенно личным. «У меня есть некая мания или изъян, — рассказывал он. — Мне страшно мешают какие-то технические звуки, я бегу от этого. Герой «Малого неба» чувствует себя, будто заяц, на которого ведется облава, и поэтому просиживает на вокзале...» В итоге я

допытывался: «Есть ли в этом фильме отголосок вашего бегства, ваших военных испытаний?» — «Преобразованный», — уклончиво отвечал он. Возможно, своих военных переживаний он не выдал никому, кроме самых близких людей. И был человеком преследуемым. Это связывает его с Романом Полянским, с которым Моргенштерн до конца поддерживал дружбу; посылал ему в Швейцарию, где тот сидел под арестом, маковые рулеты от Бликли.

И когда теперь я думаю о Кубе Моргенштерне, мне вспоминается сцена из «До свиданья, до завтра», когда молодой Полянский показывает Цыбульскому, как танцуют ча-ча-ча. Им обоим, Моргенштерну и Полянскому, пережитое ими время гибели, время Катастрофы, а также знание жизни с самой черной ее стороны — всё это дало после войны взрыв творческой энергии и ощущение того, что кино, пусть даже самое мрачное, должно что-то давать зрителю, побуждать волю жизни.

Януш Моргенштерн так и не сделал того фильма, о котором думал много лет. Это был дневник Переходника, еврейского полицейского из гетто в Отвоцке, который сам отвел свою жену к эшелону в Треблинку. Погиб он во время Варшавского восстания. «Я знаю, что уже не сделаю этого фильма, — говорил Моргенштерн. — Слишком трудно...» Что еще хотел он нам сказать?

## ВЫПИСКИ ИЗ КУЛЬТУРНОЙ ПЕРИОДИКИ

Начинается очередная избирательная кампания, и в силу вещей всё больше публикаций посвящено политическим вопросам. В особенности много пишут о состоянии страны и ее граждан. Признаюсь, что как наблюдатель жизни провинции (небольшая деревня неподалеку от Пулав, в ста километрах от Варшавы, Восточная Польша — то есть та, которую традиционно считают запущенным регионом), приезжающий сюда почти два десятка лет не от случая к случаю, а всегда надолго, на два-три месяца, я отмечаю растущую динамику благосостояния. Маленькие городки по дороге становятся все более чистыми, с новыми дорогами и ровными тротуарами (один из туристических путеводителей сообщает, что чем дальше на восток, тем внимательнее надо смотреть под ноги), деревни с каждым годом красивее «упакованы», ухожены, много строится, давнишние деревянные домики сменяются приличными домами, вместо сколоченных из палочек и дощечек заборов — элегантные ограды, люди перед своими домами подстригают газоны (раньше в польской деревне такого не бывало), часто встречаются красивые, обсаженные туями садики. И вот читаю очерк Чеслава Белецкого, публициста, которого я всегда высоко ценил, в «Жечпосполитой» (приложение «ПлюсМинус», 2011, №2/) под заголовком «Польша абы какая»:

«За порогом нашего дома, выходя из офиса или ресторана, останавливая машину в случайном месте, мы сразу сталкиваемся с «абы как». Всё, что составляет нашу публичность, наше общее — социальное, правовое, политическое, — представляется, и это болезненно, абы каким».

Прочитав эти слова, я задумался: в одной ли стране с Чеславом Белецким я живу? Однако пойдем дальше:

«Возвращаясь с Запада, Севера или Юга, сразу же на фоне прекрасных польских горных или морских пейзажей, равнин, взгорий и озер, сразу видим, как бездарно мы распоряжаемся нашей страной. Растущая зажиточность добавляет не много общей красоты, чаще участвует в создании хаоса. (...) Даже самые бедные, пусть они и побогаче, чем в ПНР, пересекая

границу, ощущают этот удар тупой серости после каждого возвращения в страну».

Признаюсь, что при чтении этого текста меня увлекает страстность, с которой он написан, — в конце концов, Белецкий знает, что говорит (он востребованный архитектор), но одновременно раздражает авторская нетерпеливость. Нельзя ведь за короткий срок (хотя, конечно, четверть века независимости — не так и мало) преодолеть полувековое цивилизационное отставание, доставшееся нам от нацизма и коммунизма. Можно, конечно, не замечать ту же динамику перемен, какую замечаю я, однако нельзя говорить, что нет никаких изменений, а именно так стремится видеть ситуацию автор. По сути дела разговор на эту тему будет напоминать дискуссию о стакане виски: он наполовину пуст или наполовину полон. Дело в том, что всё-таки виски, а уже не денатурат или хотя бы обычный самогон.

И всё же над диагнозом, который ставит Белецкий, стоит задуматься, однако при одном условии: рассматривать вопрос в перспективе большей, нежели сиюминутная. Конечно же, процесс трансформации в Польше далек от идеала, ведется хаотично и от случая к случаю, но виноватыми в этом представляются все команды, находившиеся при власти с 1989 года. Ни одна из них не определила приоритетов в политике, пренебрегая, прежде всего, вопросами (важными, и даже очень) общественного просвещения, то есть инвестициями в будущее. Что любопытно, больше позитивного делается на уровне преобразований, зависящих от местных самоуправлений, а не от центральной власти, а потому неудивительно, что именно деятели самоуправлений составляют сейчас большую группу кандидатов в верхнюю палату парламента, или Сенат, что представляется одним из путей, которые направлены к прекращению истребительной войны, ведущейся двумя крупнейшими политическими партиями. Белецкий пишет:

«В Польше продолжается бесконечный спор: власть ли так формирует общественные рефлексy и реакции, или политики являются попросту демократической эманацией рядовых граждан, каковы они есть и какими их может видеть каждый. Но этот вопрос можно поставить иначе: неужели поляков, таких, каковы они есть, с инициативой, с умом, не хватает на лучшую власть? Попробую также ответить на следующий вопрос: насколько драмы и катастрофы Третьей Речи Посполитой отражают больные, в том числе в повседневном измерении, отношения «гражданин — власть», выражают

бездарное или попросту никакое представление о государстве и обществе? И, наконец, третий вопрос — пожалуй, самый важный: не окажемся ли мы вне Европы и мира, если политикам не хватает смелости сделать выводы из спора, который сейчас происходит, и провести их в жизнь?»

Белецкий пишет далее:

«Третья Речь Посполитая — это домен, образованный без рекогносцировки и проекта. (...) «Проект Польша» не существует в общественном сознании. Государство не строится. Его сколачивают как попало. Всё на скорую руку, кустарно, абы как. (...) Каждый гражданский, семейный или коммерческий проект имеет цель и область, цену и срок реализации. Каковы цели функционирования государства? Зачем бюджет, казна, налоги, полиция, армия? Это оказывается безразличным (...). А ведь после 1989 года мы не можем уже жаловаться на национальную беспомощность. Мы уже не жертвы истории, разделов или Ялты. Прежде всего, правящим не хочется править. Они играют, разыгрывая то, к чему всего ближе польское «как-нибудь да будет». (...) Куда несется Польша? Как долго единственной заслугой «Гражданской платформы» останется то, что она не «Право и справедливость»? Бесспорный факт: ПиС не сумел внедрить в Польше ни права, ни справедливости. Но это не меняет другого факта: наше государство остается страной бесправия и несправедливости».

Указывая на причины такого положения вещей, автор заявляет:

«Власть — это компетенция компетенции. Настоящий труд управления основан на перманентном контроле процессов и внутренней коммуникации коллектива, с тем чтобы каждый участник не снимал с себя ответственности и не прятался за бюрократическими процедурами, когда необходимо мыслить и действовать. Действия рывками, по принципу непосредственной реакции и под давлением срока — это образец, сформированный столько же историей Польши, сколько национальным характером и довольно распространенным ментальным рефлексом. Именно он порождает драмы польской истории. Правящие должны, прежде всего знать, чего они не знают, знать, кто это знает, и уметь понять информацию на своем уровне принятия решений».

Вместе с тем «сниженное состояние сознания правящих, при включении пилота в композицию картины, не вызывает вопроса из фильма: “А летит ли с нами пилот?”»

И наконец: «В наши нынешние усилия наверстать цивилизационное отставание включается тьма-тьмущая историков и моралистов, навязывающих свое мнение и поучающих в вопросах, которые, в конце концов, касаются одного: реального действия, этого сплава характера, умения и знаний. Кто-то трудится, работает, а те, кто ими правит, обладают лишь одной отвагой — незнания и безответственности. (...) Цивилизационный дрейф, в который мы начинаем впадать в начавшемся десятилетии, обусловлен тем, что правительство не знает, чего оно не знает. Общество в результате этого всё меньше понимает, что не понимает эпоху глобальной переоценки сил, в которую мы вступили. Мало того, что мы слишком медленно догоняем Запад, так еще сам Запад слабеет, а не укрепляется. (...) Кто сам о себе не позаботится, кто сам себя не уважает, того мир не пощадит (...). Недостаточно иметь серу, медь, уголь и газ. Необходимо еще помнить, что в политике нужна смелость, прежде всего интеллектуальная, сила и ответственность».

Нельзя отказать этим афоризмам в резонности, однако они останутся только афоризмами — по меньшей мере до тех пор, пока не будут развернуты в реалистическую программу, выполнение которой не обеспечат только лишь процедуры, ибо каждый юрист знает, что жизнь много богаче процедур. Большинство политических действий, в силу вещей укорененных в прошлом, — это сиюминутная реакция на возникающие проблемы; поиск «нулевой точки», с которой всё можно начать заново, — это погоня за миражем. Конечно, иногда необходим риск. Так было при введении «плана Бальцеровича». Но любой риск должен быть в политике максимально точно просчитан. Особенно в моменты кризисов, а несомненно, что с кризисом, причем многомерным, а не только экономическим, мы сейчас имеем дело, вдобавок в мировом масштабе. Прав композитор Ян А.П.Кочмарек, лауреат «Оскара», который в интервью под заголовком «О том, как Америка украла у нас настоящего поляка», опубликованном на страницах «Впрост» (2011, №34), говорит:

«...мы живем во время великой трансформации. Мир сотрясают конвульсии. Они будут еще больше, так как превышена определенная мера. Это невообразимые напряжения, которые должны быть сняты, — будем надеяться, что не в форме какой-либо кошмарной войны».

О жизни перед лицом этого кризиса пишет в очерке «Как деньги похитили Европу» в «Газете выборчей» (2011, №188) поэт и эссеист, бывший ректор Силезского университета

Тадеуш Славек. Начав свои рассуждения с нынешнего финансово-экономического кризиса, он пишет:

«Януш Левандовский, один из европейских комиссаров, в дающем пищу для рассуждений интервью прямо говорит об истощенности идейной энергии Европы, о ее «одряхлении», «дремотности» и «угасании», о том, что мечты оказались вытеснены повседневной прагматикой, регулируемой различными стандартами выгоды. Этот процесс набрал сейчас силу и стал разительным и драматически очевидным, но он был заложен в самую основу европейского образовательного проекта».

Угасание силы идеи имеет свои последствия:

«Во-первых, перенесение главной области интересов в сферу экономики и поиск там механизмов сохранения европейского единства. Во-вторых, всё больший перевес административных возможностей над политикой. Когда политика становится доменом воображения и определенной мечты, а тем самым приобретает утопические тенденции, администрация ничего не опасается столь сильно, как воображения и утопии. Ее задача — обеспечить непрерывность определенного миропорядка, в противоположность политике, которая, настолько, насколько она подлинна, стремится к более или менее радикальному изменению действительности».

Многое указывает на то, что европейская политика, в том числе и польская, едва ли не в полной мере сведена к администрированию; это само по себе еще не страшно, однако создает определенные опасности:

«Экономические процедуры играют существенную роль в удерживании государств «в покое», но то, не будет ли этот покой лишь пассивным поддержанием status quo (а такая опасность вырисовывается очень выразительно), зависит от степени, в которой хозяйственные механизмы накладываются на общественные ценности, такие как солидарность, доверие, дружба, гостеприимство».

И далее: «Мы не без основания задаемся сегодня вопросом: не стала ли Европа крепостью богатых, обороняющихся от тех, кого бедность пригнала под ее ворота, — после норвежской трагедии сразу же зазвучали голоса, требующие отказаться в доверии политике многокультурности, основанной на идеях дружбы и гостеприимства».



Однако эти голоса появились раньше и набрали силу с волнами, исходившими от объятых потрясениями арабских стран. Такое положение вещей ведет к следующему размышлению:

«Поэтому представляется, что успешность хозяйственных процедур и растущая экономическая обеспеченность, необходимые для функционирования европейского единства, не смогут в долгосрочной перспективе изменить его облик, если им не будет сопутствовать постоянное брожение идей и движение ценностей».

Дело в том, что «проект Европа» — — это не проект, выполненный раз и навсегда, и не может быть таковым, но, как пишет Славек, — это «едва очерченный замысел, сила которого — стремление, а не достижение, конструирование, а не только консервация. Так что «Европа» — это проект, по сути, утопический (хотя мы и не отождествляем его с общепринятым значением прилагательного «утопический»), и тем самым он защищается от низведения до уровня исключительно правового и административного регулирования».

А поэтому, если «Европа» не столько уже «есть» (такова точка зрения, свойственная политической администрации), сколько «должна наступить» (так полагает утопистика), забота о ее сущности — это прежде всего мысли об образе будущего, а эти мысли будут напрасным, если мы не выскажемся за то, что Джон Дьюи называл «моральным воображением» и с чем у нынешней Европы явные проблемы. И это, в конце концов, означает, «что особое значение приобретает просвещение, которое противостояло бы естественным тенденциям, свойственным общности, понимаемой главным образом как объект административного управления».

Фундаментальным в этом контексте становится вопрос языка:

«Еще Алексис Токвиль в знаменитой книге об американской демократии отметил исчезновение при демократии того дискурса жизненных вопросов, который он назвал «богословским и метафизическим языком». Шандор Мараи рассматривал это иначе: дело в том, чтобы «говорить не так, как декламируется затверженный урок, а так, как один человек говорит с другим». Трудность, однако, состоит в том, что реформированная школьная программа направляет в прямо противоположную сторону. Предпочтение, оказываемое языкам специальных дисциплин, и пренебрежение общегуманитарной подготовкой ведет к тому, чтобы язык, которым мы пользуемся в наших сообщениях, перестал быть

таким языком, каким «один человек говорит с другим». (...) В моменты кризиса (...) всегда оказывается, что прежние способы решения проблем недостаточны, а тогда помочь может способность подлинного общения, непременно возникающего из готовности принять то, что неожиданно».

К этому трудно что-то добавить. Разве вот стоит вспомнить о том, что еще в тридцатых годах XX века Виткаций предостерегал от уступок «божеству непосредственной практичности» и что не без причины, критикуя «язык муз», Тадеуш Ружевич призывал создавать поэзию на «человеческом языке», о котором, под несколько иным углом зрения, упоминал также Чеслав Милош в поисках своей «формы более емкой», способной поставить под сомнение язык выработанных процедур. Море чернил израсходовано на аргументы в пользу того, что политика с моралью в паре не ходят, — стоит, однако, задуматься хотя бы на минуту, не вызовут ли потрясения нынешнего кризиса на этом море волн цунами, которые начнут опустошать острова благополучия.

# ПРОТИВ УГРОЗ В ПРИБРЕЖНЫХ ЗОНАХ

*Беседа с профессором Щецинского университета, доктором наук Казимежем Фурманчиком, зав. отделом дистанционного зондирования и морской картографии Института наук о море и прибрежных зонах при геофизическом факультете Щецинского университета*

— Это был 11-й международный симпозиум по вопросам прибрежных зон...

— Его инициатором и главным организатором был американский Coastal Education and Research Foundation (Фонд исследований и образовательных программ по вопросам прибрежных зон, CERF). Этот фонд является вместе с тем издателем журнала «Journal of Coastal Research» («Журнала исследований по вопросам прибрежных зон»), ведущего международного научного журнала из «филадельфийского списка», который посвящен проблематике морской береговой полосы. Кроме того, фонд CERF уже двадцать лет выступает в качестве организатора международных конференций, из них несколько первых состоялось в США.

Конференция в Щецине была четвертой в Европе — после Исландии, Северной Ирландии и Португалии. Следующая, через два года, состоится в Плимуте, в Великобритании. Более ранние конференции проходили, помимо перечисленных стран, еще в Бразилии, Австралии и Новой Зеландии. Главный их организатор — всегда фонд CERF, зато местные организаторы меняются. Организатором последней был как раз Институт наук о море Щецинского университета.

— Каким образом дело дошло до организации симпозиума в Щецине?

— Два года назад, участвуя в предшествующем симпозиуме в Лиссабоне, я спросил Чарльза Финкла, президента CERF, нельзя ли было бы по случаю юбилея — 20-летия нашего Института наук о море — организовать следующую конференцию в Польше? Ответ был положительным. Разумеется, предварительно я консультировался с руководством нашего института по вопросу об организации симпозиума в Щецине и заручился его согласием.

Тот факт, что именно Институт наук о море Щецинского университета был ответственным за организацию симпозиума, свидетельствует о высокой оценке вклада нашего института в изучение явлений и процессов, происходящих в береговой зоне. Решение организовать симпозиум в Щецине стало также важным повышением нашего авторитета.

Мероприятие такого масштаба мы устраивали впервые. Мы надеялись, что мы справимся. Так оно и получилось. И всё-таки стресс оказался огромным. Это был, однако, замечательный случай популяризировать в мире нашу Польшу, Западно-Поморское воеводство, Щецин, наш университет и наш институт. Вся организационная работа легла на плечи моего отдела дистанционного зондирования и морской картографии. Полагаю, такой случай представится вновь нескоро.

— **Каким темам был посвящен ваш симпозиум?**

— Тематика симпозиума сосредотачивалась вокруг широкого диапазона научных исследований на прибрежных территориях всего мира: изучение флоры и фауны, изменений климата и их влияния на деятельность человека на побережье, моделирование изменений в береговой зоне, прогнозирование угроз и методы противодействия им и вплоть до интегрированного управления прибрежными территориями.

При большом разнообразии затронутых тем мы смогли добавить к ним и кое-что новое. До сих пор мало внимания уделялось, например, берегам тех морей, где отсутствуют приливы, — таких как Балтийское. В результате мы обогатили программу нашего симпозиума этой темой.

— **Кто участвовал в вашем симпозиуме?**

— В нем приняли участие свыше 450 человек. Первоначально на него было представлено около 600 выступлений, которые после отбора и рецензирования были подготовлены к публикации. Затем напечатанные публикации в виде двух томов специального выпуска «Journal of Coastal Research» были вручены участникам симпозиума.

Участники симпозиума приехали к нам практически со всего мира — больше всего из Португалии, Бразилии и Южной Кореи. Довольно многочисленные группы ученых прибыли из США, Австралии, Новой Зеландии, Китая и Турции, а из Европы больше всего их было из Англии, Болгарии, Германии, Греции, Дании, Италии, Испании, Литвы, Швеции и Эстонии. Кроме

того приехали ученые из Южной Африки, Ирана, Японии и целого ряда других стран.

Причиной столь большой посещаемости нашего симпозиума был, в частности, тот факт, что Польша слишком мало известна и по-прежнему остается весьма экзотической страной. Подозреваю, что свыше 90% наших участников приехали к нам впервые в жизни.

**— Что практическое вытекает из таких симпозиумов для мира и Польши?**

— На таких конференциях прежде всего происходит обмен опытом и устанавливаются новые контакты. Представляется также удобный случай встретиться с теми учеными, которых мы знаем только по их научным публикациям. Существует, наконец, возможность обсуждения собственных методов и достижений в кругу самых лучших специалистов в мире.

**— Как выглядит сегодня польская наука на фоне мировой?**

— Думаю, стыдиться не приходится. Наши достижения находятся на европейском уровне. Наши научные коллективы участвуют в международных программах. В Польше есть несколько сильных центров исследований прибрежных зон, представители которых принимали участие в нашей конференции. Мы, правда, не блистаем какими-то особыми достижениями, как американцы, голландцы, англичане или австралийцы, потому что не располагаем для подобного рода исследований такими деньгами, как они.

**— Какую роль сыграли в симпозиуме этого года так называемые приглашенные докладчики?**

— Традиция этих симпозиумов, по крайней мере с некоторого времени, такова: приглашать знаменитых, известных во всем мире ученых в качестве invited speakers и покрывать затраты на их пребывание. Взамен они представляют на конференции свои новейшие достижения и плоды размышлений. Можно было также многому от них научиться и поговорить с ними в кулуарах. Кроме того они каждый день открывали выступления своим докладом, за которым следовала дискуссия.

В этом году я решил отыскать выдающихся ученых с польскими корнями и пригласил их. Первый из них, Джеймс П. Сивицкий, приехал к нам из США; второй, Эрик Воланский, — из Австралии. Как «invited speakers» были также приглашены Ганс

фон Шторх из Германии, Дирк-Ян Вальстра из Голландии и Саид Халиль из США.

Их пребыванием воспользовались мы все. Каждого из знаменитых гостей я попросил дать консультацию сотрудникам моего отдела. И каждый из них посвятил нам изрядное количество времени. Посыпались также предложения о сотрудничестве.

**— А как выглядело финансирование вашего симпозиума?**

— У нас было несколько спонсоров-партнеров; кроме того мы получили дотации, за которыми обращались в государственные учреждения. В большой степени нас поддержал муниципалитет Щецина и администрация маршала местного сеймика. В то же время каждый из участников платил за участие в конференции и за отель. Заседания мы запланировали в конференц-залах отеля «Радиссон Блю». А вот с подходящим местом для пленарного заседания поблизости от отеля у нас возникли небольшие трудности. В конечном итоге мы решили установить большой сферический шатер, специально предназначенный для заседаний такого типа. И вышли на фирму, которая производит подобные шатры. Идея оказалась очень хорошей.

**— Было ли у участников симпозиума время ознакомиться с городом и регионом?**

— Мы провели для них экскурсии по окрестностям. Существовало несколько вариантов, в частности для активных — поход на байдарках по дельте Одры. Предусматривалось также посещение подземелий железнодорожного вокзала, подвалов нашего завода по производству «Старки» и рассчитанная на несколько часов морская экскурсия на корабле. Все были восхищены расположением Щецина, нашей природой и гостеприимством. После симпозиума мы поехали также на однодневную экскурсию по польскому западному побережью Балтики и на трехдневную — вдоль побережья, из Щецина в Гданьск.

*Беседу вел Лешек Вонтрубский*

Леон Тарасевич

## ГРАНИЦЫ КАРТИНЫ...

...следы пальцев, оттиснутые человеком в мягкой глине три тысяч лет назад в Ла-Клотильд, по счастливому стечению обстоятельств сохранил застывший кальцит. Благодаря этому возник вневременной мост человеческого творчества, и я в числе других его наследник.

...поначалу рисование пальцем было случайным, будто наугад — то чертя вертикальные линии, то описывая не правильные круги, чтобы передохнуть в клубке, собиравшем энергию. Мне это напоминает абстрактный рисунок, хотя это наверняка не так. Это скорее раздраженность пустым пространством, страх перед пустотой, какой испытывает ребенок, покрывая цветными линиями чистый лист бумаги.

...со временем пальцы начинают сознательно чертить в глине контур звериного профиля, линию хребта, рогов, появляются ноги. Обнаруживается зооморфная графическая запись. На стене возникают всё новые животные из края охоты. Окружающий мир обретает реальность.

...в детстве я тоже покрывал рисунками утопанные деревенские тропки. Из засохшей поверхности земли палочка извлекала на поверхность темные линии, создающие животных, людей, дома, зачарованный мир детства, в котором не было проблем взрослых людей.

...через несколько часов песок высыхал, унося с собой мои рисунки, снова предоставляя мне пустое пространство, которое время от времени прерывал какой-нибудь пешеход или проезжающий велосипед.

...эта галерея детства пульсировала в ежедневном ожидании очередного воплощения через мне одному известное повествование с нескончаемой фабулой, потому что мир ребенка не знает границ.

...прямо за деревней был песчаный карьер. Любой кусок дерева легко оставлял следы в мягкой поверхности отвесных стен, вытаскивая наружу фигуры животных и людей. Спустя несколько дней стена высыхала, под воздействием атмосферных явлений подвергалась эрозии, природа впитывала то, что было сделано моей рукой.

...во всяком случае, можно было забрать у природы столько, сколько хотелось.

...когда было жарко, я шел два километра до реки Супрасль — к тому месту, где возле деревни Случанка находился мост с большими бетонными опорами. Разные цвета придонной грязи служили мне для создания изображений животных, которые существовали до тех пор, пока ил оставался влажным.

...моя «природная» живопись быстро исчезала, унося с собой мир, который мог существовать так долго, как долго я строил его с начала. Может, это и лучше, потому что он остался в воспоминаниях, а они никогда не девальвируются.

...не думал ли подобным образом и неолитический человек, когда, пересекая границы своего воображения, смешивал цветной суглинок с кровью и такой краской покрывал длинные полосы белого известняка?

...таким-то способом и возникли монументальные шедевры подземных галерей в Кастильо, Альтамуре, Ласко.

...эти барочные своды, покрытые изображениями коней, серн, оленей, бизонов, медведей, послойно накладываясь друг на друга, образовали нескончаемый фриз, и по сей день застывший в тишине тайны.

...удивляет богатство уже тогда употреблявшихся средств выражения, способ представления животных, экспрессия глаз, движение — всё это приближает нас к художнику тех времен и делает его современником.

...а эта рука, отпечатанная давным-давно на стене в пещере Пеш-Мерль в Лотарингии... Так, словно я сам на стене своей мастерской в Валилах обвел кистью собственную ладонь. Неолитический художник стоит совсем рядом со мной.

...не делаем ли мы рукой на картине жестов инициации? Каждый из нас создает свою картину, но всё-таки картину.

...благодаря этому-то живопись и продолжает существовать.

...разве мы не оперируем тем же самым языком и разве у нас нет сегодня тенденции к упрощениям? Плоское пятно краски, знак, эллиптичность высказывания — всё, что представляется достоянием искусства XX века, было известно уже тогда.

...когда смягчился климат, человек смог перебраться в мир расцветающих лугов и лесов. Смог приступить к возделыванию



плодов земли. Вместе с человеком пещеру покинула и живопись.

...секуляризуясь, она нашла прибежище под скальными нависями и через мегалитическую идею логически укладываемых каменных блоков преобразилась в архитектурную конструкцию, со временем достигнув совершенства пирамид.

...благодаря Нилу и его животворным разливам человеческий ум достиг такой степени развития, что оказался в состоянии выработать метод записи мыслей в форме иероглифического письма. Как конкретные вещи, так и абстрактные понятия приобретают реальную форму. Изменилось ли что-нибудь с того времени? Разве сегодня картина — это не запись мысли прежде всего?

...не пересекал ли египетский художник границы мира сего, когда, раздавив кончик тростника, создавал кисть, чтобы с ее помощью изображать всё новые фигуры из красочной эпопеи о том свете?

...и вполне ли хватало художнику в прошлом оных километровых шествий изображений богов на стенах скалистых островов или же пальм, рыбацких лодок, диких зверей и птиц на стенах гробниц?

...благодаря живописи жизнь не имела конечного пункта. Не чувствуем ли мы себя в сегодняшней цивилизации потерянной?

...и, хотя египетская живопись была подчинена повелениям религии, она всё-таки создавала мир, отличный от существовавшего конкретно. То, что он не служил самовыражению, возможно, лишь на первый взгляд делает его беднее. В конце концов, созданная в те времена визуальная система могла быть достаточной и совершенной. Мы этого никогда не узнаем.

...а может, наша гордыня наказывает нас за то, что мы неспособны заглянуть в прошлое и египетский мир умеем оценивать только через призму XXI века.

...если художник не создавал искусства для искусства, то лишь потому, что тогда такой проблемы вообще не существовало.

...в той стране ослепительного солнца, где краски куда резче, краской покрывали всё: детали архитектуры, скульптуру,

рельефы. Пересекали границы реальности, алчно приспособлявая всё пространство для живописи.

...какой убогой кажется нам сегодняшняя архитектура и наше окружение.

...мир, описанный с помощью картин, цвета, символов, запечатленный в камне, в кирпиче из ила, в куске дерева с помощью гуммиарабика, яйца или воска, непрерывно развивался — вплоть до того, что засияли глаза фаюмских портретов, которые оказались связными между египетской живописью и западной концепцией портрета.

...в такие минуты я сомневаюсь в существовании времени.

...иконы Новосельского, написанные на маленьких камушках, возвращаются к первоисточникам живописи.

...и снова другой взгляд — «Парижанки» с Кноссоса. Вокруг нее — разноцветный театр жизни средиземноморской арены. Несмотря на стилизацию мы находим здесь полноту, переливающуюся чистыми, яркими красками. Живопись бескомпромиссно покрывает всё внутреннее пространство дворцов. Она есть, существует, торжествует! Стены, полы, потолки заполнены танцовщицами, быками, дельфинами — буквально всё в стихийной радости искрится красками интеллекта тех лет.

...заметили ли вы, что живопись показывает свое величие только в центрах цивилизации, а на ее окраинах, в провинции, тускнеет?

...не потому ли наша живопись такая тусклая, лишь по временам озаряясь импортированными достижениями?

...потому-то между Египтом и Грецией сумели расцвести на стенах красочные сады с птицами и зверями в окружении морских волн.

...тот факт, что чаще всего мы знаем греческую живопись только по литературным описаниям или позднейшим римским копиям, ничего у нее не отнимает. Потому что именно они, создатели светотени, сопоставляющие цветные пятна таким образом, чтобы те давали впечатление трехмерности, пересекли границы картины, а их достижения делятся и сегодня.

...античная живопись отказывается от опоры исключительно на контур и линию. Реальный мир вплавляется в стены,

расширяя оптический и интеллектуальный горизонт.

...живопись достигает такой степени иллюзорности, что, как гласит легенда, нарисованный Зевксисом виноград настолько напоминал настоящий, что на него садились птицы, желавшие подкрепиться.

...не было ли это моментом, когда живопись сравнялась с жизнью?

...именно в Греции впервые возникли натюрморты, в сферу заинтересованности попала жанровая тематика и пейзаж — иными словами, всё, что будут развивать или чему станут подражать следующие поколения.

...живопись празднует триумфы, а стены целиком покрываются фресками, имитирующими облицовку стен, мрамор, элементы архитектуры, карнизы, колонны, гирлянды.

...одна преогромная инсталляция непрерывной фрески обегает поверхность всей центральной части стены и покрывает ее сценами мифологической или жанровой тематики, разрушая границы реального мира.

...такого рода украшение интерьеров с помощью живописи распространится позднее на многих территориях, подвергшихся воздействию греческой культуры.

...не ограничиваем ли мы сегодня сами себя, устанавливая ясные границы картины и с пренебрежением выговаривая слово «инсталляция»?

...ибо какое же отношение имеет наша современная живопись к залитым лавиной художественных свершений Геркулануму и Помпее? Там ведь уже не было картин на стенах. В римской художественной культуре не закрепился обычай вешать в интерьерах картины — всё писалось прямо на стене. Та настенная живопись использовала копии греческих картин.

...декорирование с помощью живописи оптически увеличивало довольно темные помещения, создавая иллюзию пространства больше действительного. Благодаря этому возникала двух- или трехмерная композиция, полностью дающая полную иллюзию глубины.

...всю поверхность стен расписывали так, что складывалось впечатление, будто их вообще не существует или же они прозрачны.

...в Риме появляются натюрморты с птицами, фруктами, рыбами, наполненными водой стеклянными сосудами. Демонстрация игры света и тени. Пересечена еще одна граница реальности. Ощущается позднейшее дыхание нидерландской живописи.

...терзаемые пожарами, заливаемые дождями, настенные росписи зачастую не сохранились во всем своем великолепии, но несмотря на это даже по фрагментам, которые остались в разваливающихся, покинутых домах, мы можем делать выводы об их великолепии и многому из них научиться.

...а когда Добрый Пастырь, Адам и Ева вместе с коленопреклоненными женщинами ушли в катакомбы, всё стало скромнее, отодвинулось в тень до тех пор, когда Миланский эдикт заново извлек цвет и краски на свет дня.

...новая христианская живопись в полной мере пользовалась богатствами языческого искусства. На поверхности сводов художники размещали разноцветных птиц, усыпанные цветами ветви, виноградную листву, однако подбор мотивов, а также их символика — уже свидетельства новой веры.

...особо выделенным местом становится свод абсиды, где на центральном месте восседает на троне Пантократор в окружении композиций, выражающих главные истины веры.

...я стою посреди Айя-Софии в Константинополе. Проникающий внутрь свет гармонично расходится во все стороны. Ничто не нарушает идеала. На стенах застыла в тишине живопись, изображения, заколдованная в мелкие кубики золота, камней и стекла.

...я жду, пока сорвутся четыре преогромных херувима и через Равенну, Молдавию, Грузию, каролингские евангелия зашелестят в иллюминированных пергаментях средневековья, чтобы в тишине застыть на золотых небесах романского стиля. В свете итальянского солнца их оживляет кисть Чимабуэ.

...по счастью херувимы приземлились и в Троицком костеле в Люблине и совсем рядом со мной, в супрасльской церкви, а спустя четыреста лет появились в Грудеке (Городке). Так долго пришлось ждать, чтобы и здесь они тоже зашелестели крыльями и приблизили меня к кругу средиземноморской культуры.

...Византия — это ведь тоже Римская империя.

...так недавно мы получили то, чем другие обладали уже веками.

...а там, под итальянским небом, на картинах снова появляются скалистые пригорки, дома, деревья. Картина приобретает пространственную глубину, предметы — материю, люди — жизнь.

...на место золота приходит белизна. Светотень обретает жизнь. Вместо выпуклых, сгущенных линий появляются просветления. Тихая рука Чимабуэ набрасывает на картину нежный свет, и это приводит к тому, что тело фигуры получает скульптурную пластичность.

...и снова я стою посреди капеллы. Вокруг меня удивительная яркость и прозрачность синевы, словно она написана в наше время. Где была живопись, прежде чем появился он, возвративший ее к первоначальному достоинству и славе? Фигуры, представленные при помощи кисти, оживают, говорят, плачут. Язык искусства снова стал гибким и богатым.

...со смирением склоняю голову в падуанской капелле Джотто.

...интересно, знал ли живопись Джотто художник, который писал в Люблине поцелуй Иуды, — иконография его представления похожа.

...я бы не стал настаивать на захолустности ягеллонских художников. Великая живопись не возникает на пустом месте. Это была, должно быть, сильно развитая цивилизация, раз она принесла такие плоды.

...а в Сиене, как в древней Греции и Риме, снова разворачиваются на стенах написанные художниками ковры, заполняя интерьеры множеством реалистических деталей, сцен, эпизодов. Фрески опять сияют райскими садами, обнаруживая красочный мир, который существует, хоть не каждый в состоянии его увидеть.

...Мазаччо, Пьеро делла Франческа, Мантенья, Боттичелли. Трудно найти другой такой период в европейском искусстве, чтобы в одной стране работало так много художников и возникло так много выдающихся произведений, отмеченных индивидуальным стилем.

...теперь это Мантенья с помощью иллюзионистической архитектуры и перспективных эффектов превращает условные интерьеры в павильон с аркадами, накрытый высоким сводом, куда сквозь шарообразное отверстие заглядывают любопытные

зрители, путти, павлины. В солнечном свете голубого неба античные постройки — словно в античном Риме. Происходит пересечение очередных границ визуального и умственного восприятия.

...возникают новые вопросы. Ответ возможен только благодаря изучению природы, а также анатомическим исследованиям. Человек раскрывает новые тайны. Живопись созревает в очередной раз, чтобы блеснуть в искусстве зрелого ренессанса Рафаэля и Микеланджело.

...кажется, что человеческий разум победил любые трудности, что он может создать всё, сохранить равновесие между верой и брэнной жизнью, создать идеал красоты.

...вот идеал достигает вершины, границы зримого становятся границами познания. Художника вновь переполняет чувство свершения.

...а здесь, по другую сторону Альп, у нас, на Севере, живопись не сразу появляется в такой совершенной форме.

...на десятках алтарей, изваянных, написанных красками, с богатой полихромией, окутанных золотом архитектурных рам, собрались все святые, апостолы, ангелы, пророки, папы римские, епископы, аббаты, властители и рыцари, дабы помочь проповедникам в обучении, а верующим — в счётах с совестью.

...их жесты общеприняты, композиционная структура стерта в изломанных складках одеяний, пропорции неправильны, изъяны в умении формировать пространство.

...но зато события разыгрываются в конкретных интерьерах мещанских домов или в пейзаже, насыщенном правдой непосредственного наблюдения. Мадонна с Младенцем без ореолов в небольшой комнате, заставленной простой мебелью и утварью. В камине горит огонь, а за окном простирается вид на площадь городка. Всё становится настоящим — стекло прозрачно, латунь сияет, деревянное остается деревянным.

...живопись становится современной. Средневековая иерархия ценностей отодвинута.

...благодаря добавке смолы в кипящее масло отныне картины уже нет нужды покрывать лаком. Теперь тщательность фактуры на картинах с Севера вызывает изумление и восхищение в Италии.

...картина очень быстро наполняется светом, обретая мягко моделируемые формы, насыщается цветом с недостижимой до той поры глубиной и прозрачностью.

...в Венеции происходит освобождение от пластичности в пользу чистой живописи. Свет и цвет становятся субъектом картин Беллини, Джорджоне, Тициана, Тинторетто. Кисть извлекает то, чего раньше ей не было дано извлечь.

...у Тициана цвет становится таинственной субстанцией, где всё, что материально, исчезает в густой магне нескончаемых отблесков густой краски. Никто другой не был так всецело живописцем, никто другой не чувствовал цвет так, как он. Именно он начал строить форму свободно накладываемым цветовым пятном, устанавливая тем самым новые критерии и границы. Он открыл дорогу Рубенсу, Рембрандту, Веласкесу, Делакруа и Ренуару.

...слышу в отдалении тихие шаги импрессионизма.

...а Веронезе, как в древние времена античности, создает на стенах красивые, легко написанные пейзажи, забавные балконные сцены, играет со зрителем в иллюзионистические эффекты. Салон преобразует в фантастический театр. Веронезе создает великолепнейшее пиршество для глаз.

...здесь, на Севере, живопись всё чаще начинает становиться товаром. Потребители требуют картин модных и дешевых. Место приглушенных религиозных сцен занимают жанровые сцены с мифологической тематикой, которыми охотно украшают интерьеры жилищ.

...создаются новые рынки сбыта картин в Испании, Германии, Скандинавии. Стены не терпят пустоты.

...возникают самые выдающиеся пейзажи в искусстве Нового времени, написанные рукой Брейгеля. Человек показан здесь в любое время года среди широкого ландшафта гор, заливов, домов и рек. Не он, однако, важнее всего — он составляет едва лишь малую частицу богатой природы.

...вершинным достижением живописного декора становятся фрески Тьеполо. Он делает огромные росписи, простирающиеся на стенах и сводах богатых дворцов знати, что дает ему возможность конструировать пространственные образы, на которых бесчисленные фигуры, показанные в трудных перспективных ракурсах, создают далеко продвинутую иллюзию парения зрителей, времени и пространства.

...вспыхивают театральные юпитеры Караваджо. На наших глазах разыгрывается театр в экспрессионистском свете, окруженный темнотой эпохи.

...это одно из самых необычных явлений в живописи. То, что уродливо, преображается в красоту. Все мастера барокко — его должники, а косвенно к ним принадлежат и те, кто использует его достижения в современной кинематографии.

...а тем временем голландским домам постоянно требуются натюрморты, пейзажи и жанровые полотна. Теперь картины, висящие в маленьких помещениях, лишаются пышности и не ошеломляют так, как когда-то. Картина становится созерцательной, мы можем радоваться ее присутствию.

...мир, создаваемый художниками, столь же естественен и повседневен, у него только меньше масштаб.

...небольшие размеры голландских картин воздействуют на размеры домов буржуа-нуворишей, которые нуждаются в портретах — своих и своей родни. Везде царит пейзаж, а в столовой — натюрморт.

...низкие цены влияют на доступность жанровых картин и позволяют возникнуть всеобщему коллекционерству.

...мир начал изображаться в разное время года и дня, художники стали показывать разнообразные стихии. Ежегодно повторяющиеся человеческие действия по возделыванию земли стали зеркалом живописи. Бескрайний ландшафт в пропитанном светом воздухе, пересекаемый тут и там каналами, реками, берегами морей, становится обязательным оснащением дома.

...свидетель тех времен, Рембрандт, поглядывает на нас сверлящим взглядом со своих автопортретов, которые достигли таких высот совершенства, что до сей поры не нашли себе равных.

...бурное развитие цивилизации и техники, стихийная индустриализация и урбанизация меняют жизнь. Традиционные формы быта уходят в провинцию. Развивается город. Общедоступность образования, модернизация путей сообщения, а вместе с тем изобретения, служащие быстрому обмену информацией неизмеримо расширили горизонты.

...интеллект, а с ним и живопись начали дышать быстрее.



...искусство, которое до тех пор было связано с религией, исполняя роль культа, перестало быть Библией для неграмотных, отказывается от роли прислужника власти и ее представителей, уходит к более мощным средним классам.

...происходит новая измена меценатам, вынужденная потребностями времени.

...очутившись в новой ситуации, живопись экспонируется на публичных выставках, и с той поры это становится обязательной формой общения с искусством.

...всё больше картин пишется с мыслью о конкретном предназначении или зрителе, и на выставках решалась их судьба.

...картина сделалась целью сама по себе. Свободная от других обязанностей, создаваемая только для глазения и эстетической оценки, она получила статус автономного бытия.

...всё динамичнее функционирующая торговля картинами привела к необходимости устраивать коммерческие галереи, к созданию профессии торговца искусством. Живопись встала перед новыми барьерами.

...новая публика нуждалась в провожатых по миру искусства. Эту потребность удовлетворяла создающаяся художественная критика, где исключительную роль играли величайшие поэты и писатели того времени. Где они сегодня?

...критика, к которой мы еще и сегодня не привыкли, уже тогда стала непременным элементом артистического ландшафта, уже тогда формировала вкус и пристрастия, устанавливала критерии оценок, продвигала художников и художественные течения.

...искусство всегда было трудно запереть в общепринятые термины и упорядочивающие схемы. Тем не менее в одно и то же время все-таки могли творить такие предельно разные художники, как Давид или Гойя.

...а сегодня?

...живопись барбизонцев была компромиссом между старыми и новыми принципами пейзажа, который впервые стали писать на пленэре, в непосредственном контакте с природой. Под воздействием наблюдений за природой деревья теряли обобщенный характер, становились реальными породами,

массой живой зелени. Небо начали покрывать густые тучи, крепи и усиливались светотеневые элементы.

...фактура картины начинала быть грубой, шероховатой, эскизно-этюдной. Академическая гладкость ушла вместе с минувшей эпохой.

...живопись вошла в интеллектуальные круги и осталась там до сегодняшнего дня. Становилась искусством популярным и демократическим. На выставки приходили толпы, а картины становились громкими и дискуссионными.

...эскизность, этюдный характер и небрежная техника картин шокировала публику больше всего — как тогда, так и сегодня. То, что академисты называли наброском, эскизом, этюдом, импрессионисты считали готовым произведением.

...не слышен ли, несмотря на ушедшие годы, смех истории, которая всё еще над нами издевается?

...еще одна граница живописи была пересечена, когда порт в Гавре, затянутый дымом и утренним туманом, с оранжевым шаром солнца, бросающим зигзагообразный рефлекс на воду, был написан с до того не встречавшейся этюдной свободой кисти, поспешно фиксирующей мимолетные зрительные впечатления.

...перейдя эту границу, уже многие другие могли обратиться к впечатлениям в поисках истины. Быстро улавливать действительность помогает фотография. С одной стороны, она подчиняется общепринятым правилам композиции картины, с другой — помогает художникам освободиться от этих правил.

...этот роман продолжается вплоть до сегодняшнего дня, живопись и фотография взаимно дополняются.

...мы никогда не знаем, что именно расширит наши границы познания, и в этом состоит красота живописи.

...палитра художника уходит от локального цвета к вызванным атмосферными явлениями световым эффектам, колориту, фактуре и ясно видимым мазкам кисти. Всё это становится для каждого живописца очевидностью, прямо-таки художественной азбукой, без которой невозможно творить.

...именно этот формализованный багаж привезли в Польшу каписты, и через «Арсенал» мы его унаследовали; хотим или нет, а нам от него не освободиться.

...нам пришлось бы создать идеи, которые сильнее нас самих, а в провинции такого не случается — по крайней мере, я никогда о чём-нибудь подобном не слышал. Поэтому провинция — это провинция, пусть она даже находится в самом центре своей страны.

...в усиливающейся волне энтузиазма по отношению ко всяческим измам неожиданную цезуру составляет кубизм. Он стал причиной того, что предмет перестал иметь границы, его можно было разложить и сложить в новых реалиях, перестала существовать перспектива. Удалось проломить барьер, после которого можно было пересечь любые границы картины.

...произошли события, после которых уже нет единственно верных истин. Постоянно ставятся вопросы, и это отличает средиземноморскую культуру (к которой нам хочется принадлежать) от остального мира. Искусство, как мы его понимаем, нигде больше попросту не существует.

...границы живописи не определены и никогда определены не будут, потому что не границами определяются рамки живописи, а наоборот.

...достаточно только думать, думать живописным языком, и живопись сама приобретет реальную форму. Она будет везде, где возникнет естественная потребность ее активизации. В какой форме? Этого мы не в состоянии предвидеть. Каждое время создает свою форму и никогда ее не обгоняет.

...ибо самые страшные границы сидят в нас самих. Это может быть, к примеру, тот факт, что мы не в состоянии принять никакую другую форму, кроме той, которую создали сами.

...но имеет ли изготовление эстетических объектов что-нибудь общее с искусством?

...ведь в любом веке художники находили свой собственный путь, базируясь на достижениях предшественников. И сегодня мы при помощи нескольких красок конструируем такие пространства интеллекта, не подчиняющиеся законам логики, каких никакой другой медиум не в состоянии заменить.

...если дело обстояло бы иначе, разве мы бы прибегли к кисти ради того, чтобы иметь повод соединить эти несколько красок вместе?

...какие границы еще ждут нас в живописи? И вообще — должны ли мы их устанавливать, ограничивая самих себя?

...следы пальцев, оттиснутые в мягкой глине, по счастливому стечению обстоятельств сохранил застывший кальцит... Я ощущаю влажность мокрой глины.

*деревня Валилы, 2001*

ZESZYTY ARTYSTYCZNE

# О ЖИВОПИСИ ЛЕОНА ТАРАСЕВИЧА

Творческий дебют Леона Тарасевича пришелся на середину 80-х годов прошлого века. Живопись этого выпускника Варшавской Академии изящных искусств молниеносно снискала признание в самых лучших галереях как в Польше, так и за ее границами. Леон Тарасевич — человек пограничья и пересечения границ. Он белорус, который, внося необычайно существенный вклад в культуру Польши, несет в себе наследие других художников, посредничающих между искусством Востока и Запада, таких как Малевич, Шагал, Кандинский. Живет он в деревне, но работает в городе, будучи профессором Варшавской Академии изящных искусств. И не любит классифицировать то, чем занимается, как живопись, предпочитая более расширенную дефиницию искусства, так как в своей работе взрывает границы живописи и переносит ее в пространство, в объект, в архитектуру. Тарасевич шутливо говорил о себе, что он наивный художник-пейзажист, но в его картинах нет ничего от наивности. Они представляют собой многоуровневую и стихийную игру с идеей живописи, с инструментарием художника и с красками. В 2006 г. на встрече со студентами Познанского художественного университета он говорил: «В процессе работы обожаю ситуации, когда вступаю в пространство, которого не ожидал. В такие минуты я обнаруживаю вокруг себя вещи, которых перед этим не видел, а заметил их лишь благодаря живописи». Очень важный аспект творчества Тарасевича — идея, чтобы картины возникали не только благодаря его руке, но были совместным творением — его и анонимных помощников. Таким способом художник отстраняется от мифа мануальной виртуозности и подчеркивает тот факт, что картина — это прежде всего реализация определенной идеи, которая возникла в голове художника. В живописи его больше интересует органичность, нежели декоративность.

Начало XXI века обозначилось в творчестве Леона Тарасевича несколькими яркими и впечатляющими проектами, осуществленными в пространстве. В частности, я имею в виду его индивидуальную презентацию в польском павильоне во время Венецианского биеннале 2001 г., реализацию проекта на площади Рейял в Барселоне в 2002 г., а также работы на фасаде

познанского Большого театра (2003). В том же самом году была открыта и очень важная для художника выставка в Центре современного искусства «Уяздовский замок» в Варшаве. Интерьер галереи оказался буквально «залит» краской. Это было прямо-таки оргиастическое воплощение идеи естественной и бесконечной живописи, которая в точном значении данного слова составляет продолжение и заполнение внутреннего пространства здания. Такая идея просматривалась уже в реализации венецианского проекта, где художник покрыл поверхность пола в павильоне «Полония» живописной композицией, по которой зрители могли ходить столь же свободно, как ходят по мозаикам, находящимся в венецианских церквях. Намерение художника состояло в создании такой картины, которая возьмет на себя контроль над зрителем и которая приводила бы к тому, что для зрителя всё остальное перестает существовать, ибо она полностью втягивает пользователя в собственное внутреннее пространство. В свою очередь, художественная реализация на площади Рейял в Барселоне имела в себе нечто от городского граффити. Она была эфемерным отражением жизни города, вхождением в его ритм, в его атмосферу и в ту кажущуюся невидимой ткань, которая упорядочивает мнимый хаос и стихийность этого места. 140 цветных квадратов, закрасенных непосредственно на каменных плитах, порождали немедленную реакцию людей, которые тут же взяли эти видоизмененные фрагменты пространства для собственного употребления, мгновенно наделяя их новыми практическими значениями.

Ритм, удар, повторение. Весь наш мир основывается на повторяющихся простых элементах, выступающих в различных более или менее сложных конфигурациях. Оказывается, что даже ощущение времени возможно благодаря тому, что наш разум анализирует его в виде равных отрезков продолжительностью по несколько секунд. Ритмы окон, ритмы деревьев, мимо которых мы проезжаем по дороге, удары барабанных палочек, возвращающиеся мотивы и мелодические фигуры, ритмы жизни, повторяющиеся каждый год встречи, праздники... Музыка, которую мы слушаем, пространство, в котором живем, частички, из которых состоим. Эти элементы не знают лимитирующих нашу психику границ, они свободно превращаются из одних в другие, находятся в непрерывном странствовании. Схоже обстоит дело с картинами Леона Тарасевича. Каждая из его картин кажется продолжением предыдущей. Американский критик Лилли Вэй написала, что они представляют собой части постоянно «незавершенной» картины, которую невозможно сдержать, которая не может

быть заключена в раму, которая стирает границы между тем, что находится внутри и снаружи, между замеченным и реализованным». Эта живопись не только стирает границы картины, понимаемой как прямоугольник, — она атакует и взрывает пространство, в котором находится, нивелирует границы между внутренним и внешним пространствами, «вопрошает о природе архитектуры и о зависимости между ценностью формальных систем репродукции, подвергающейся деградации, и неограниченными возможностями человеческого воображения». Это неоднозначная живопись, одновременно плоская и непроницаемая, густая и прозрачная. Обманчиво ландшафтная в своей горизонтальной, открытой композиции, она в действительности не апеллирует ни к чему другому, кроме факта своего собственного существования и правдивости своего выражения. Она непереводаима, так как она то, что она есть. Это живопись, становящаяся тем активным, изменяющимся пространством, которое нас окружает. Она столь же динамична, полна энергетике, жива и беспокойна, как перемены в больших городах, где пространство всё быстрее меняется и пульсирует наподобие живого организма. Эта живопись — словно кожа змеи, эластичная и пружинистая, она сама себя обновляет и продолжает.

Колонны, которыми так часто пользуется Тарасевич, служат самым лучшим примером этого внутренне необычайно простого и завораживающего механизма. Колонна представляет собой одновременно деталь и конструктивный элемент, она задает ритм и гармонию, обеспечивает плавный, почти незаметный переход между фасадом и интерьером. Одиночная колонна часто является основанием памятника или сама по себе играет роль монумента. Тарасевич, рисуя на колоннах, сам расставляет бесконечные колонны ритмического жеста, и неважно, что это такое, — серия одиночных ударов или же последовательно проводимая линия. Тарасевич раскрывает повторение как ключевой принцип конструкции мира. (Символическое значение приобретает тот факт, что одна из таких «колонных» реализаций имела место в Витебске, откуда родом Марк Шагал.)

В книге «Неисправимые визионеры» два голландских архитектора, Бен ван Беркель и Каролин Бос, анализируют взаимоотношения, наблюдающиеся между современной живописью, архитектурой и пониманием пространства. Авторы констатируют, что в искусстве и архитектуре ныне видно новое применение мифа, аналогичное архаическому стилю, который описал Фейерабенд. Все элементы, представленные в картине, существуют на одном и том же

уровне. Задача зрителя состоит в их прочитывании, а не в восприятии как иллюзорного сообщения о данной ситуации. Произведения, которые не содержат в себе символов, не поддаются такому переводу. Подобным же образом обстоит дело и с понятием мифа. Миф — не символ и не передает исключительно понятий в образной, «картинной» форме. Существенна также сама форма мифа. Если мы примем, что картина, как и миф, не имеет семантической природы, и согласимся с отсутствием свойственной ей субъектности в ее формальном содержании, то поймем, почему такое искусство, как то, которое творит, например, Леон Тарасевич, выходит за пределы описания пространства и формы и может заниматься их транскрипцией.

*В настоящей публикации представлены работы из собраний краковского Национального музея, Музея искусств св. Анны в Любеке, варшавской галереи искусств «Захента». Больше работ найдете в печатном издании "НП".*

*Фото: Agencja Gazeta*

Творческий дебют Леона Тарасевича пришелся на середину 80-х годов прошлого века. Живопись этого выпускника Варшавской Академии изящных искусств молниеносно снискала признание в самых лучших галереях как в Польше, так и за ее границами. Леон Тарасевич — человек пограничья и пересечения границ. Он белорус, который, внося необычайно существенный вклад в культуру Польши, несет в себе наследие других художников, посредничающих между искусством Востока и Запада, таких как Малевич, Шагал, Кандинский. Живет он в деревне, но работает в городе, будучи профессором Варшавской Академии изящных искусств. И не любит классифицировать то, чем занимается, как живопись, предпочитая более расширенную дефиницию искусства, так как в своей работе взрывает границы живописи и переносит ее в пространство, в объект, в архитектуру. Тарасевич шутливо говорил о себе, что он наивный художник-пейзажист, но в его картинах нет ничего от наивности. Они представляют собой многоуровневую и стихийную игру с идеей живописи, с инструментарием художника и с красками. В 2006 г. на встрече со студентами Познанского художественного университета он говорил: «В процессе работы обожаю ситуации, когда вступаю в пространство, которого не ожидал. В такие минуты я обнаруживаю вокруг себя вещи, которых перед этим не видел, а заметил их лишь благодаря живописи». Очень важный аспект творчества Тарасевича — идея, чтобы картины возникали не только благодаря его руке, но были совместным творением —



его и анонимных помощников. Таким способом художник отстраняется от мифа мануальной виртуозности и подчеркивает тот факт, что картина — это прежде всего реализация определенной идеи, которая возникла в голове художника. В живописи его больше интересует органичность, нежели декоративность.

Начало XXI века обозначилось в творчестве Леона Тарасевича несколькими яркими и впечатляющими проектами, осуществленными в пространстве. В частности, я имею в виду его индивидуальную презентацию в польском павильоне во время Венецианского биеннале 2001 г., реализацию проекта на площади Рейял в Барселоне в 2002 г., а также работы на фасаде познанского Большого театра (2003). В том же самом году была открыта и очень важная для художника выставка в Центре современного искусства «Уяздовский замок» в Варшаве. Интерьер галереи оказался буквально «залит» краской. Это было прямо-таки оргиастическое воплощение идеи естественной и бесконечной живописи, которая в точном значении данного слова составляет продолжение и заполнение внутреннего пространства здания. Такая идея просматривалась уже в реализации венецианского проекта, где художник покрыл поверхность пола в павильоне «Полония» живописной композицией, по которой зрители могли ходить столь же свободно, как ходят по мозаикам, находящимся в венецианских церквях. Намерение художника состояло в создании такой картины, которая возьмет на себя контроль над зрителем и которая приводила бы к тому, что для зрителя всё остальное перестает существовать, ибо она полностью втягивает пользователя в собственное внутреннее пространство. В свою очередь, художественная реализация на площади Рейял в Барселоне имела в себе нечто от городского граффити. Она была эфемерным отражением жизни города, вхождением в его ритм, в его атмосферу и в ту кажущуюся невидимой ткань, которая упорядочивает мнимый хаос и стихийность этого места. 140 цветных квадратов, закрасенных непосредственно на каменных плитах, породили немедленную реакцию людей, которые тут же взяли эти видоизмененные фрагменты пространства для собственного употребления, мгновенно наделяя их новыми практическими значениями.

Ритм, удар, повторение. Весь наш мир основывается на повторяющихся простых элементах, выступающих в различных более или менее сложных конфигурациях. Оказывается, что даже ощущение времени возможно благодаря тому, что наш разум анализирует его в виде равных отрезков

продолжительностью по несколько секунд. Ритмы окон, ритмы деревьев, мимо которых мы проезжаем по дороге, удары барабанных палочек, возвращающиеся мотивы и мелодические фигуры, ритмы жизни, повторяющиеся каждый год встречи, праздники... Музыка, которую мы слушаем, пространство, в котором живем, частички, из которых состоим. Эти элементы не знают лимитирующих нашу психику границ, они свободно превращаются из одних в другие, находятся в непрерывном странствовании. Схоже обстоит дело с картинами Леона Тарасевича. Каждая из его картин кажется продолжением предыдущей. Американский критик Лилли Вэй написала, что они представляют собой части постоянно «незавершенной картины, которую невозможно сдержать, которая не может быть заключена в раму, которая стирает границы между тем, что находится внутри и снаружи, между замеченным и реализованным». Эта живопись не только стирает границы картины, понимаемой как прямоугольник, — она атакует и взрывает пространство, в котором находится, нивелирует границы между внутренним и внешним пространствами, «вопрошает о природе архитектуры и о зависимости между ценностью формальных систем репродукции, подвергающейся деградации, и неограниченными возможностями человеческого воображения». Это неоднозначная живопись, одновременно плоская и непроницаемая, густая и прозрачная. Обманчиво ландшафтная в своей горизонтальной, открытой композиции, она в действительности не апеллирует ни к чему другому, кроме факта своего собственного существования и правдивости своего выражения. Она непереводаима, так как она то, что она есть. Это живопись, становящаяся тем активным, изменяющимся пространством, которое нас окружает. Она столь же динамична, полна энергетика, жива и беспокойна, как перемены в больших городах, где пространство всё быстрее меняется и пульсирует наподобие живого организма. Эта живопись — словно кожа змеи, эластичная и пружинистая, она сама себя обновляет и продолжает.

Колонны, которыми так часто пользуется Тарасевич, служат самым лучшим примером этого внутренне необычайно простого и завораживающего механизма. Колонна представляет собой одновременно деталь и конструктивный элемент, она задает ритм и гармонию, обеспечивает плавный, почти незаметный переход между фасадом и интерьером. Одинокая колонна часто является основанием памятника или сама по себе играет роль монумента. Тарасевич, рисуя на колоннах, сам расставляет бесконечные колонны ритмического жеста, и неважно, что это такое, — серия одиночных ударов или же последовательно проводимая линия. Тарасевич

раскрывает повторение как ключевой принцип конструкции мира. (Символическое значение приобретает тот факт, что одна из таких «колонных» реализаций имела место в Витебске, откуда родом Марк Шагал.)

В книге «Неисправимые визионеры» два голландских архитектора, Бен ван Беркель и Каролин Бос, анализируют взаимоотношения, наблюдающиеся между современной живописью, архитектурой и пониманием пространства. Авторы констатируют, что в искусстве и архитектуре ныне видно новое применение мифа, аналогичное архаическому стилю, который описал Фейерабенд. Все элементы, представленные в картине, существуют на одном и том же уровне. Задача зрителя состоит в их прочитывании, а не в восприятии как иллюзорного сообщения о данной ситуации. Произведения, которые не содержат в себе символов, не поддаются такому переводу. Подобным же образом обстоит дело и с понятием мифа. Миф — не символ и не передает исключительно понятий в образной, «картинной» форме. Существенна также сама форма мифа. Если мы примем, что картина, как и миф, не имеет семантической природы, и согласимся с отсутствием свойственной ей субъектности в ее формальном содержании, то поймем, почему такое искусство, как то, которое творит, например, Леон Тарасевич, выходит за пределы описания пространства и формы и может заниматься их транскрипцией.