

## LITERATUROZNAWSTWO

„БЛИЖАЙШАЯ СТАНЦИЯ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ...“:  
ПОЛОНОМАНИЯ 60-Х ГОДОВ

“THE CLOSEST STATION OF THE EUROPEAN CULTURE...“:  
POLONOPHILIA OF THE 1960S

KRISTINA VORONTSOVA

ABSTRACT. The article attempts to trace the sources of “polonophilia” in the Soviet culture of the sixties and to consider the strategies of the representation of the Polish text in Russian literature after the Khrushchev Thaw on the material of Stanislav Kunyaev, Boris Dubrovin and Emil Janvarev’s poetry. The special influence on the formation of the geo-cultural image of the Polish People’s Republic in this period is discussed in the context of Polish cinema (in particular Andrzej Wajda’s film *Ashes and Diamonds*).

Keywords: Soviet poetry, Poland, the Khrushchev Thaw, the Sixties, Polish text of Russian literature, Andrzej Wajda, Zbigniew Cybulski

Kristina Vorontsova, Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach, Siedlce – Polska, kristina.vorontsova@uph.edu.pl

ORCID ID: 0000-0001-9230-1043

В 60-е годы XX столетия лучшая, то есть критически мыслящая часть советской интеллигенции, так называемые „дети XX съезда“, были охвачены, по выражению Ирины Адельгейм, настоящей „полономанией“ [Адельгейм 2008]. В период хрущевской оттепели и либерализации режима в СССР разорванность и фрагментарность культурных связей с Западом начинает вновь восприниматься как отступление от нормы, а Польша в данном контексте является медиатором, лиминальным пространством, в границах которого возможен диалог с Европой и восстановление потерянных контактов. В эти годы она стала, по словам Иоисфа Бродского, „источником культуры“, „информационным каналом, окном в Европу и мир“ [Бродский 2000: 602], в то время как поляки – „единственными в своем роде настоящими европейцами“ [Бродский 2000: 292].

Особую символическую роль для советской интеллигенции 60-х годов Польша приобрела прежде всего благодаря социально-историческим событиям 1956 года, так удачно совпавшими с оттепелью непосредственно внутри Советского Союза. Сначала июньские протесты рабочих в Познани, а затем и кризис, называемый в литературе Польским октябрем или „гомулковской оттепелью“, который удалось разрешить мирным путем, воспринимались в странах соцлагеря как безоговорочная победа поляков. Владислав Гомулка был утвержден на должность Первого секретаря ЦК ПОРП, несмотря на протесты Москвы, а кроме того Кремль был вынужден принять особый польский путь к социализму: отказ от коллективизации, сохранение мелкой частной собственности в городах, многопартийность, относительную свободу творчества и науки, большую открытость миру [см. Vulcharin 2010: 506]. Как замечает Владимир Хорев, „и в 1956 г., и позже Польша выступала застрельщицей кардинальных общественных преобразований. Значительная часть русской интеллигенции восхищалась демократизмом польской общественной жизни по сравнению с Советским Союзом и завидовала полякам“ [Хорев 2005: 177]. Татьяна Косинова, автор проекта *Диалог. Польско-российские культурные и диссидентские связи и взаимовлияния*, инициированного НИЦ „Мемориал“, в период с 1992 по 2005 год записывала интервью с бывшими советскими диссидентами, политзаключенными и деятелями так называемой „второй культуры“ и отмечает, что именно 1956 год стал для многих ее героев „первой биографической точкой интереса к Польше“ [Косинова 2006].

Разумеется, советскую интеллигенцию интересовала не только общественно-политическая жизнь, но и многовековая самобытная польская культура, вобравшая в себя все лучшее от латинской Европы и оставшаяся при этом частью славянского мира. Ежи Помяновский указывает на особую роль сферы культуры для поляков: в течение нескольких веков из-за разделов Польши они были отстранены от административно-правовой жизни и, как следствие, от всего „материального“. Тем важнее оказывалась сфера „нематериальная“, то есть культура, отсюда и беспримерный авторитет ее деятелей, подлинный культ литераторов и людей искусства. Неэффективные освободительные восстания привели к тому, что именно культура и искусство стали, выражаясь метафорически, полем битвы за сохранение этнической идентичности и, что особо подчеркивает автор, за западный вектор развития общественных процессов [Romanowski 2010: 515].

Кроме того, в 60-е годы польский язык становится своеобразным „пропуском“ в западную культуру: многие книги, которые невозможно было найти в СССР, спокойно переводились в ПНР. Именно поэто-

му Давид Самойлов называет Польшу в книге воспоминаний *Перебирая наши даты* „ближайшей станцией европейской цивилизации“. В одном из англоязычных интервью Бродский говорит:

В ту пору, вся западная литература и новости культурной жизни Запада были недостижимы в СССР, а Польша даже в этом была самым везучим и жизнерадостным баракком во всем лагере. Люди там узнавали гораздо больше, там выходила куча журналов, все переводилось на польский; „Czytelnik“ выпускал Бог знает что. Помню, я прочитал Малколма Лаури, что-то из Пруста, что-то из Фолкнера, да и Джойса впервые прочел на польском. Имелось такое практическое соображение: нам было нужно окно в Европу, и польский язык им для нас являлся [Грудзинская-Гросс 2001].

Поэт и переводчик Владимир Британишский в статье *Польша в сознании поколения оттепели* рассказывает, как он в 1965 году в Национальной библиотеке в Варшаве читал „с румянцем на щеках“ *Человека бунтующего* Альбера Камю и 1984 Джорджа Оруэлла [Британишский 2000: 195]. Особый интерес „поколения оттепели“ вызывает польский театр и польское кино, активно переводятся на русский произведения польских литераторов. Поэтесса Елена Шварц также подчеркивает интерес именно к польской культуре: „Мы все сочувствовали антитоталитарным движениям, естественно. Но больше я польским искусством интересовалась, театром, литературой, кино“ [Косинова 2000: 40].

И что более важно, после 1956 года уменьшается изоляция, становятся возможны туристические поездки советских граждан в ПНР, творческие командировки и личные контакты советских литераторов с польскими коллегами, поэтому образ страны из умозрительного наконец-то становится живым и настоящим [см. Липатов 2000: 129], появляются многочисленные произведения, посвященные польским друзьям, и путевые заметки.

Поэзию можно считать лакмусовой бумажкой для процессов, происходящих в концептосфере какой-либо лингвокультуры: она всегда чутко реагирует на любые изменения общественно-политической жизни, идеологические установки, переосмысление укоренившихся в ментальности нации этностереотипов, поэтому мы постараемся проследить следы советской Полономании 60-х годов на материале выбранных стихотворных текстов, которые, на наш взгляд, ярко иллюстрируют эволюцию семантического поля ПОЛЬША в сознании „детей XX съезда“.

Среди элементов польской (читай: европейской) культуры, оказавших поистине неопределимое влияние на мировоззрение советской интеллигенции, кино занимает едва ли не лидирующие позиции. Особую роль в ряду шедевров польского кинематографа играли фильмы Анджея Вайды, причем как для официального дискурса, так и для ан-

деграунда. Поэт Сергей Стратановский в интервью „Новой Польше“ подчеркивал:

Польское кино стало для нас феноменом, мы им очень увлекались, прежде всего фильмами Вайды. У меня до сих пор два самых любимых польских фильма – *Пепел и алмаз* и *Канал* Вайды, но, пожалуй, *Пепел и алмаз* – самый любимый. Остальные фильмы – несколько меньше, но во всяком случае все кинокартины Вайды имели на нас очень большое влияние [Косинова 2000: 40].

Философ, общественный деятель и советский политзаключенный Михаил Молоствов отмечал эту особую роль польской культуры и фильмов Вайды в частности:

Мы жили вот этими, так сказать, импульсами, подаваемыми оттуда, не только политическими непосредственно. Я помню волну польского кино. Фильмы Вайды, знаете, до дыр засматривали. То есть для людей моего поколения *Пепел и алмаз* и его исторические фильмы были каким-то своеобразным откровением... [Косинова 2006].

*Пепел и алмаз*, настоящий шедевр „польской школы“, выходит на экраны в 1958 году и получает многочисленные фестивальные награды и признание критиков со всего мира, хотя неоднократно впоследствии подвергался критике из-за неоднозначной интерпретации и фальсификации истории (особенно в 80-е годы) [см. Lubelski 2009: 191]. Из-за цензурных запретов, связанных с тем, что образ главного героя Мацека – бойца Армии Крайовой, убийцы коммунистов – до самого конца не теряет романтических коннотаций, в СССР фильм был допущен к показу значительно позже, но сразу же сделает Вайду кумиром „поколения оттепели“, а главный герой, которого сыграл „польский Джеймс Дин“, Збигнев Цибульский, вызвал моду на подражательство в среде советской молодежи из самых разных и, казалось бы, далеких друг от друга социально-возрастных групп: и ученики техникумов, и студенты классических гуманитарных высших учебных заведений начали носить темные очки в стиле Мацека Хелмицкого, говорить мало, совершать определенные движения. По сути, антигерой Цибульского стал культурным мифом, истинной квинтэссенцией романтической Польши. Лев Лурье говорил, что именно из-за роли антикоммуниста в *Пепле и алмазе* Цибульский стал „главным brutальным и инфернальным героем того времени“ [Косинова 2000: 40].

Посредством музыкального сопровождения фильма Вайды в Польский текст русской культуры проникает и знаменитая песня *Czerwone maki na Monte-Cassino*, цензурный запрет на которую был снят только в 1956 году. Этот гимн мужеству польских солдат на слова Феликса Конарского и музыку Альфреда Шульца будет многократно перифразирован

рован в 60-е годы в стихотворениях русских поэтов: начиная с *Песенки* Иосифа Бродского (который так же считал *Пепел и алмаз* одним из любимейших фильмов [Бараш 2013: 84]) и заканчивая *Путешествием по ночной Варшаве в дрожках* Булата Окуджавы и *Балладой о вечном огне* Александра Галича.

Нельзя обойти вниманием и стихотворные тексты, непосредственно связанные с фильмом. Так, Станислав Куняев в 1963 году пишет стихотворение *Пепел и алмаз*, повторяя заглавие Вайды и Ежи Анджеевского, по повести которого написан сценарий фильма. О впечатлениях от фильма поэт, бывший в то время полонофилом, „как и все в то время“, рассказывает в уже абсолютно полонофобной книге *Шляхта и мы*:

Масла в разогревающийся костерок моего искреннего полонофильства добавило пребывание осенью 1963 года на двухмесячных военных сборах во Львове-Лемберге. [...] А тут еще вышел на львовские экраны *Пепел и алмаз* Анджея Вайды! Строчки из Циpriана Норвида! Я уже знал и любил его стихи, как и стихи Болеслава Лешмяна или Константы Ильдефонса Галчинского. Дружба со Слуцким и Самойловым, переводившими польских поэтов, не прошла даром... Ах, какой это был фильм *Пепел и алмаз*! От одной сцены, когда обреченный Мацек влюбляется перед смертью в Зою, когда они в разрушенном костеле читают стихи о превращении угля в алмаз, мое сердце начинало сладко щемить [Куняев 2014].

Само собой, героиню фильма Вайды зовут Крыся, а не Зоя, однако поэт уловил один из главных „катализаторов полономании“ 60-х годов и отреагировал на него.

Стихотворение *Пепел и алмаз* является, по сути, детальным пересказом финальных сцен кинокартины, в которых параллельно показывают трагическую смерть главного героя и плачущую героиню, танцующую полонез на рассвете в конце праздника в честь освобождения Польши от оккупации („Умирает убийца на свалке, / только я никому не судья“, „О как жаль, что она остаётся! / Две слезинки бегут по щекам...“ [Poezja – mówię, Polska – myślę 1973: 164]), сцены, которые, по признанию Куняева, произвели на него неизгладимые впечатления:

А какую высоко театральную польскую боль источала сцена, где обносившаяся, потускневшая за годы оккупации шляхта в ночь освобождения сомнамбулически танцует полонез Огиньского, столь волнительный и для русского славянского сердца, полонез, заглушаемый могучей песней и грохотом шагов советских солдат, вступающих в город [Куняев 2014].

Демонически притягательный образ Мацека Хелмицкого в фильме был дан в романтическом ореоле, поэтому ко вроде бы отрицательному (в том числе и с точки зрения официальной идеологии), но драматическому и неоднозначному персонажу зритель до последнего испытывает

искреннюю симпатию и сочувствие. Куняев описывает его в подобном ключе: „террорист с револьвером в кармане, / милый мальчик, волчонок, поэт“ [Куняев 1973: 164]. Герой Вайды представляет собой для русскоязычного реципиента квинтэссенцию „романтической больной Польши“ [см. Воронцова 2017] и воплощает в себе все стереотипные черты поляка-бунтаря, которые в 60-е годы начинают рассматриваться как исключительно положительные: яркий, поломанный историей патриот, способный на сильные чувства, но обреченный на бессмысленную гибель. Именно поэтому лирический субъект Куняева, вспоминая собственную юность, с такой легкостью ассоциирует себя с Мацеком („Я ведь тоже любил неуютность, / я о подвигах тоже мечтал“; „Просто жалко. И девушку жалко, / и его, и тебя, и себя“ [Куняев 1973: 164]).

К „архипольским“ для поэтов-полонофилов 60-х годов прецедентным именам (наравне с Фредериком Шопеном и Адамом Мицкевичем) Анджей Дравич причисляет и Збигнева Цибульского, исполнителя главной роли в фильме Вайды [см. Drawicz 1973: 253]. Хотя многие критики считали его актером одной роли (тип Мацека в разных вариациях повторяется во многих фильмах) [см.: Черненко 1965], в 1996 году зрители выбрали Цибульского лучшим польским актером всех времен. Именно *Пепел и алмаз* сделал польского актера звездой далеко за пределами ПНР, на его счету было более трех десятков кинокартин, однако

*Пепел и алмаз* как будто отменил все предыдущее, и, как выяснилось потом, в каком-то смысле отменил и будущее, несмотря на то, что его продолжали снимать лучшие польские режиссеры тех лет. [...] Но Цибульского мерили (да и сам он, судя по всему, мерил себя) только одной меркой. И потому все они были как бы не в счет, как бы в тени Мацека, одной-единственной, уготованной ему судьбой роли“ [Черненко 1997].

Столь значительное влияние фильма *Пепел и алмаз* на умы «поколения оттепели» объясняет и то, с какой легкостью Збигнев Цибульский вошел в русскоязычную концептосферу ПОЛЬША, а его биографический миф окончательно был сформирован трагической гибелью в 1967 году, когда при попытке запрыгнуть в уже отходящий поезд на вокзале во Вроцлаве он попал под колеса пассажирского вагона. Шокирующая и бессмысленная смерть самого любимого в Советском Союзе 60-х годов польского актера ассоциировалась с гибелью его персонажа и послужила триггер-фактором для развития мотивов Польского текста русской литературы, связанных с кинематографом на более универсальном философском уровне и являющихся очередным витком классической шекспировской темы: „Весь мир – театр, в нем женщины, мужчины – все актеры“. Теперь, в XX веке, человеческая жизнь становится кинофильмом с неизбежным трагическим финалом.

Эмиль Январев создает в 1967 году стихотворение *Збигнев Цибульский, прощаясь*, посвященное похоронам актера в городе Катовице, написанное от имени самого польского артиста, пытающегося после смерти осмыслить философские вопросы бытия в категориях кинематографа. Это не классический пример лирического портрета, а развернутая и усложненная метафора человеческого существования и бессмертия искусства.

Художественный мир стихотворения представлен в двух аспектах. Во-первых, это непосредственно похороны Цибульского и прощание зрителей с „нескладным Збышекком“, на котором он „с лицом непривычно каменным“, то есть в навеки застывшем стоп-кадре, и которого снимает хроникер: „О, последняя съемка моя!“ [Январев 1973: 170]. И если для обычного человека жизнь – это фильм, кинолента, то в стихотворении Январева для актера, способного увидеть процесс изнутри, жизнь – это съемка со всеми ее специфическими атрибутами, которых после смерти уже не будет: „Ни блицевых вспышек, / Ни команды: мотор!“ [Январев 1973: 170], – остается лишь передать эстафету следующим поколениям, которые, однако, все дальше и дальше отходят от оригинала: „И пускай продолжают дублеры / это дело и эту роль“ [Январев 1973: 172].

Отсюда и второй аспект художественной реальности лирического текста *Збигнев Цибульский, прощаясь*: главный герой стихотворения осознает, что несмотря на то, что съемка закончилась и дальнейшего развития уже не будет, его воплощения на экране навсегда останутся „в полутьме киношек / на квадратах белых“ [Январев 1973: 170], ему уготовано бессмертие особого рода – повторяться в собственных ролях. Киноэкран в тексте Январева становится специфическим хронотопом с ограниченным пространством и бесконечно повторяемым концентрированным личным временем. Поэт опирается на закрепившееся за Цибульским кинематографическое амплу романтического героя, обреченного на смерть в данных исторических условиях:

Я мечусь в неизбежных думах,  
Почему расшибает век  
Самых чистых и самых юных  
Самых честных моих коллег.

[Январев 1973: 170]

Интересно использование в данном контексте слова „коллеги“, которое можно интерпретировать двояко: в русском и польском языковом использовании. Очевидно, что коллегами в привычном для русскоязычного реципиента профессиональном смысле могут быть названы киноактеры, разделившие судьбу Цибульского и так же рано погибшие при трагических обстоятельствах. В пользу этого толкования свидетельствует

следующая строфа: „Нас эпоха, эпоха давит, / А не поезд и не авто” [Январев 1973: 170]. На наш взгляд, эта биографическая отсылка явно указывает на Джеймса Дина, с которым постоянно сравнивали польского актера и который погиб в автокатастрофе в 1955 году. Кроме того, польское слово kolega обладает более широким набором коннотаций и означает товарища не только по работе, но и по учебе, и по развлечениям, в связи с чем, возможно, речь идет о персонажах, которых воплощал на экране Цибульский, пытаясь разрешить универсальные вопросы бытия, входя в образы юных жертв истории, „коллег по несчастью”.

Тему смерти в реальности и бессмертия на киноэкране продолжает поэт-песенник Борис Дубровин в стихотворении, посвященном памяти Цибульского, с предсказуемым кинематографическим заглавием *Пепел и алмаз*. Дубровин перечисляет все характерные черты и жесты польского актера: его улыбку, манеру поправлять знаменитые очки, бросать взгляд на окружающих.

Лирическим героем поэтического текста на этот раз оказывается преданный зритель, который не может поверить в смерть любимого актера, который столько раз умирал в кино, именно потому что экран „сохраняет все”. „Пепел и алмаз” Польши, „ее молодость” [Dubrowin 1977: 278] продолжает жить в фильмах.

Подводя итоги, необходимо отметить, что данным кругом тем и авторов выбранная для статьи проблематика не исчерпывается. Отдельного анализа требуют стихи Владимира Британишского и его жены Натальи Астафьевой, песни Александра Галича, стихи Роберта Рождественского, диссидентки Натальи Горбаневской и так далее. Однако, на наш взгляд, поставленной нами цели удалось добиться, а именно: обозначить пути зарождения и развития полонемии в среде русскоязычной интеллигенции, начавшейся после 1956 года. Для авторов Польша является источником вдохновения и „глотком свежего воздуха”, юности, красоты, свободолубия. Появляется возможность воссоединить потерянные связи с западной культурой посредством польского языка и завязать знакомства среди польских интеллигентов, а фильм Вайды *Пепел и алмаз* однозначно можно причислить к триггер-факторам полонемии 60-х годов.

## Библиография

- Адельгейм И. 2008. *Неизбежность любви*, „Иностранная литература”, № 8, электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/inostran/2008/8/ad14.html> (доступ 9.09.2017).



- Бараш О. Я. 2013. О „польском тексте” Иосифа Бродского (к постановке вопроса), [в:] Д. Н. Черниговский (ред.), *Жанр. Стиль. Образ. Актуальные вопросы теории и истории литературы*, Киров: Издательство ВятГГУ.
- Британишский В. Л. 2000. *Польша в сознании поколения оттепели*, [в:] А. В. Липатов (ред.), *Поляки и русские: Взаимопонимание и взаимнепонимание*, Москва: Индрик.
- Бродский И. 2000. *Большая книга интервью*, Москва: Захаров.
- Воронцова К. В. 2017. *Боль и болезнь: антропологические категории художественного пространства Польши в русской поэзии второй половины XX века*, [в:] Н. Е. Тропкина (ред.), *Восток–Запад: Пространство русской литературы и фольклора*, Волгоград: Волгоградское научное издательство.
- Грудзинская-Гросс И. 2001. *Под влиянием?*, „Старое литературное обозрение”, № 2 (278), электронный ресурс: <http://magazines.russ.ru/slo/2001/2/grgr.html> (доступ 9.09.2017).
- Косинова Т. 2000. *Петербургские поэты в Кракове*, „Новая Польша”, №10.
- Косинова Т. 2006. „Нашим иллюзиям пришел конец”, „Полит.ру” 31.10.2006, электронный ресурс: [http://polit.ru/article/2006/10/31/pol\\_1956/](http://polit.ru/article/2006/10/31/pol_1956/) (доступ 9.09.2017).
- Куняев С. 1973. *Пепел и алмаз*, [в:] А. Drawicz (ред.), *Poezja – mówię, Polska – myślę*, Warszawa: Iskry.
- Куняев С. Ю. 2014. *Шляхта и мы*, Москва: Алгоритм, электронный ресурс: <http://www.rulit.me/books/shlyahta-i-my-read-295678-1.html> (доступ 9.09.2017).
- Липатов А. В. 2000. *От «ублюдка Версальского договора» до «братской страны соцлагеря» (государственное искусство и идеологические стереотипы)*, [в:] В. А. Хорев (ред.), *Поляки и русские в глазах друг друга*, Москва: Индрик.
- Хорев В. А. 2005. *Польша и поляки глазами русских литераторов: Имагологические очерки*, Москва: Индрик.
- Черненко М. 1965. *Збигнев Цибульский*, „Советский экран”, № 15, электронный ресурс: <http://chernenko.org/012.shtml> (доступ 9.09.2017).
- Черненко М. 1997. *Догнать поезд*, „Экран и сцена”, № 47, электронный ресурс: <http://chernenko.org/449.shtml> (доступ 9.09.2017).
- Январев Э. 1973. *Збигнев Цибульский, прощаясь* [в:] А. Drawicz (ред.), *Poezja – mówię, Polska – myślę*, Warszawa: Iskry.
- Bulcharin N. I. 2010. *1956 rok – XX Zjazd. Polski październik. Walka o autonomię*, [в:] A. D. Rotfeld, A. W. Torkunow (ред.), *Białe plamy – czarne plamy. Sprawy trudne w rosyjsko-polskich stosunkach 1918–2008*, Warszawa: PISM.
- Drawicz A. 1973. *W rosyjskich oczach*, [в:] А. Drawicz (ред.), *Poezja – mówię, Polska – myślę*, Warszawa: Iskry.
- Dubrowin B. 1977. *Popiół i diament*, [в:] В. Біалкозowicz (ред.), *Jak unieść wierszem Twoją chwałę: Polska w poezji radzieckiej*, Łódź – Warszawa: Wydawnictwo Łódzkie.
- Lubelski T. 2009. *Historia kina polskiego: twórcy, filmy, konteksty*, Katowice: Videograf II.
- Pomianowski J. 2010. *Torowanie drogi do wolności w sferze kultury*, [в:] А. D. Rotfeld, A. W. Torkunow (ред.), *Białe plamy – czarne plamy. Sprawy trudne w rosyjsko-polskich stosunkach 1918–2008*, Warszawa: PISM.

