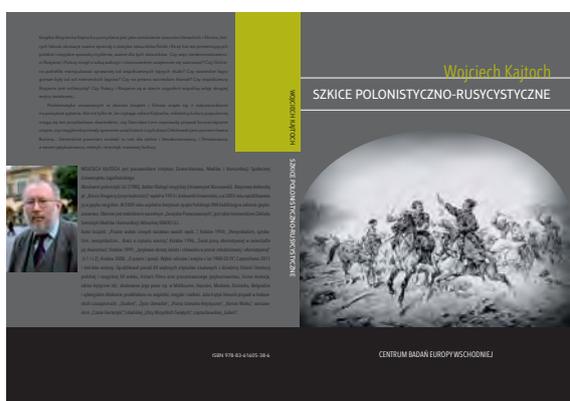


«Польско-русские очерки» Войцеха Кайтоха



В 2015 г. Центром исследований Восточной Европы Варминско-Мазурского университета (Ольштын, Польша) была издана книга Войцеха Кайтоха «Польско-русские очерки»¹. Тексты, вошедшие в книгу, создавались автором на протяжении более 30 лет. Жанр этой книги нельзя определить однозначно: с одной стороны, это сборник отдельных, самостоятельных статей; с другой, – поскольку эти тексты не представляют собой

свободной последовательности, а их композиция хронологически и тематически глубоко продуманна и обоснованна, – можно говорить о настоящей книге как о своего рода монографии, разделы которой объединены не только тематикой, так или иначе затрагивающей «русский вопрос», но и авторским выбором и интерпретацией определенных объектов польского и русского литературного и – шире – культурного пространства. Расположены тексты в хронологическом порядке – в зависимости от времени, когда имели место анализируемые события: первый раздел («Заметки о том, как Ян Хризостом Пасек с Москвой воевал») затрагивает определенный фрагмент польско-русских взаимоотношений в XVII в.; во втором («“Две головы птицы” Владислава Терлецкого») рассматривается роман, в котором описываются события польского восстания 1863–1864 гг.; далее следуют размышления о событиях 1930-х гг. и войне, нашедшие отражение в польской и русской литературе («Лагерная тематика в творчестве Тадеуша Боровского, Густава Херлинга-Грудзинского и Александра Солженицына»). Продолжают их разделы, посвященные возникшим в СССР литературным концепциям, которые в 1950-е гг. стали осваиваться на польской почве («Соцреализм как способ мышления о литературе»; «Утопия и тело: о трех научно-фантастических романах 50-х гг. XX века»). Затем следует литературно-критический очерк о периоде перестройки («Из письменного стола: о последних советских романах»). А далее ряд исследований, посвященных кинематографу последних лет в России, Польше и соседних странах, в частности – российским фильмам о чеченских войнах, сериалам на военную и историческую тематику («Из проблематики современного милитаризма. Как российская кинематография

¹ Kajtoch W. Szkice polonistyczno-rusycystyczne. Olsztyn, 2015. 188 s.

“освоила” чеченский конфликт»; «Открытие врага. О некоторых “польских” художественных фильмах российского и белорусского производства, посвященных Второй мировой войне»; «О познавательных плюсах исторических детективных телесериалов»). Завершает книгу теоретико-литературное эссе, посвященное анализу типологии способов создания символического пласта художественного произведения («О символической таинственности в рассказе»). Однако, как автор сам указывает в предисловии к книге, представленные в ней тексты (разделы, статьи) можно классифицировать иначе: первые три касаются польского взгляда на Россию и русских; разделы 4, 6, 7 описывают проблемы российской жизни так, как их воспринимает современный поляк, каковым и является автор книги; в 5 и частично 3 разделах присутствует компаративистская направленность; в 9 и 10 же разделах речь не идет о сопоставлении польской и российской точек зрения на некоторую проблему, а в центре внимания оказывается вопрос о том, как в польской и русской литературах разрешались некоторые общеевропейские художественные проблемы. А вот в 8 разделе внимание сосредоточено на российском взгляде на поляков. И, как завершает обзор проблематики книги сам ее автор, для полноты охвата различных подходов книге, возможно, недостает только исследования, в котором поляков и русских сравнил бы компетентный представитель третьей стороны¹.

Представленные в книге тексты различаются и методологически и представляют несколько областей, которыми автор интересуется в первую очередь: это классический структуралистский литературоведческий анализ, литературная критика и исследования в русле кино- и медиаведения. Встречаются в книге и элементы лингвистического и риторического анализа. Необходимо подчеркнуть и общую нацеленность представленных в книге текстов, о которой автор пишет в конце предисловия: «культурные и ментальные взаимоотношения двух народов – поляков и русских – не могли и не могут быть настолько идеальными, как нас когда-то пытались убедить, но они не могут быть и настолько плохи, как нас пытаются убедить сейчас. И поскольку поляки и русские, с одной стороны, не слишком хорошо понимают друг друга, а с другой – не обречены на полное непонимание, то стоит трудиться над тем, чтобы они понимали друг друга лучше, насколько это возможно. А чтобы начать понимать друг друга, необходимо лучше друг друга узнать, получить знания и сведения, выходящие за рамки устойчивых стереотипов»². Этому и служит в первую очередь рецензируемая книга, несомненно представляющая большой интерес как для российских полонистов (и им доступная в первую очередь, поскольку написана по-польски³), так и для русистов, представляя нетривиальный взгляд на многие известные произведения и явления.

Первый раздел книги посвящен наиболее удаленным от сегодняшнего дня событиям – середине XVII в., времени русско-польских войн 1653–1670 гг., которые были описаны в «Дневниках»⁴ их участника, польского шляхтича Яна Хризостома Пасека. Автор анализирует смысловое наполнение слова «Moskwa», употребляемого Пасеком как для обозначения русского государства, его столицы, так и для обозначения русского войска и вообще русских, а также отношение к ним, отраженное в тексте «Дневников». В. Кайтох приходит к выводу, что Пасек не во-

¹ Ibid. S. 8.

² Ibid. S. 8.

³ Ряд статей вышел и в русском переводе; см. библиографические данные: *Kajtoch W. Szkice polonistyczno-rusycystyczne*. S. 187.

⁴ *Pasek j.Ch. Pamiętniki*. Kraków, 1929 (wolnelektury.pl/media/book/pdf/pamietniki.pdf).

евал с «Москвой», руководствуясь по отношению к противнику религиозной или иной ненавистью, не видно у Пасека и какого-либо чувства превосходства по отношению к русским. Он отмечает отличия в нравах, поведении, стиле жизни, но в первую очередь как интересные детали, могущие заинтересовать читателя. Более важно, что в его тексте отражено и ощущение некоей общности с «москалями» (тогда в этом определении не было никакого негативного оттенка), хотя бы потому, что они христиане и дворяне. А поскольку Пасека можно считать типичным польским шляхтичем той эпохи (в чем сходятся все исследователи), то этот вывод можно расширить и воспринимать как отношение, характерное для Польши середины – второй половины XVII в.

Несомненный интерес у читателей должен вызвать следующий раздел, трактующий уже о событиях второй половины XIX в., где размышления о польско-русских отношениях базируются на анализе исторического романа Владислава Терлецкого «Две головы птицы», написанного в 1967–1969 гг. Показывая эволюцию взглядов писателя на принципы создания исторического произведения, В. Кайтох подчеркивает, что исследуемый им роман был призван заставить читателя развивать критический взгляд на прошлое, поэтому в задачи писателя входило создание таких образов, которые позволили бы читателю освободить свое сознание от налета устоявшихся стереотипов. В. Кайтох демонстрирует сложную организацию повествовательных планов произведения, которая позволяет Терлецкому установить диалог с читателем и образно представить сложные морально-психологические проблемы истинного и ложного патриотизма, верности и предательства, честности и манипуляций, а шире – говорить не только о самой истории, но и о механизмах, ею управляющих.

В разделе, посвященном лагерной литературе, автор рассматривает типологию «лагеря» (стоит отметить, что в польском языке существует несколько лексем для обозначения разновидностей этого явления: *lagier, lagier, obóz, obóz koncentracyjny, KC*, или *kacet, obóz zagłady, obóz terroru*), а затем анализирует произведения двух польских авторов – Тадеуша Боровского и Густава Херлинг-Грудзинского и А.И. Солженицына (Боровский описывает гитлеровский концлагерь, существовавший на территории Польши; Херлинг-Грудзинский, как и Солженицын, – опыт пребывания в сталинских лагерях). По мнению В. Кайтоха, авторы анализируемых произведений по-разному интерпретируют «лагерь» и, описывая его, ставят перед собой разные цели: Боровский исследует лагерь в социологической перспективе, Херлинг-Грудзинский – в этической; Солженицын пишет произведение, нацеленное на противодействие («*utwór interwencyjny*»). В. Кайтох подробно анализирует методы и средства того, «как писать о кошмаре». Он подчеркивает, что и Боровский, и Херлинг-Грудзинский не говорят всего напрямую, но Боровский «скрывается за молчанием», а Херлинг-Грудзинский – за словами. Они оба подвергают сомнению высказывания героев и повествователя, но Боровский показывает, что герой хуже, чем он сам о себе думает, а Херлинг-Грудзинский – что лучше. У Херлинг-Грудзинского мы находим глобальные философские обобщения, где лагерная система представляется царством азиатского Сатаны и противопоставляется традиционным европейским и христианским ценностям.

В четвертом разделе обращает на себя внимание фраза, с которой он начинается: «для польского литературоведения соцреализм является художественным и литературным направлением в настоящее время практически мертвым». Но при том, что оно отрицается и порицается, это направление мало кому хорошо из-

вестно, поскольку в описании его принципов преобладают работы, созданные до 1989 г., а значит, ненейтральные. Автор же подчеркивает, что, занимаясь проблемами русской и польской литературы XX в., он неоднократно испытывал потребность и необходимость реконструировать соцреалистический способ мышления о литературе, что и стало поводом для написания данного текста.

Объектом исследования в пятом разделе являются произведения жанра научной фантастики, созданные во второй половине 1950-х гг., которые, по мнению В. Кайтоха, отражают период, когда в широком масштабе серьезно и разносторонне занимались футурологией – размышлениями о социальном, психологическом и биологическом будущем человека. Подробный анализ избранных произведений данного жанра и проблематики приводит автора к вопросу, почему и как Ст. Лему удалось в «Магеллановом облаке» избежать несовершенства и определенной схематичности в представлении человека, его биологической сущности, что присуще двум другим анализируемым романам: «Затерянное будущее» Л. Боруни и А. Тжепко и «Туманность Андромеды» И. Ефремова. Предлагаемый ответ звучит следующим образом: романы Боруни-Тжепко и Ефремова жанрово были утопиями, нацеленными на показ объективно важного знания о настоящем и будущем человека. Герои произведений были лишь иллюстрациями для общих утверждений о недостатках современного капитализма и светлых перспективах коммунистического будущего. В. Кайтох отмечает попытки Ефремова освободиться от сильного схематизма, но это препятствовало бы созданию последовательного и убедительного образа будущего. Лем же, изображая человека будущего с использованием общих принципов изображения человека, господствовавших в тогдашней западноевропейской литературе, – как существо непоследовательное, подверженное действию обстоятельств, не до конца познанное и понятное, – смог создать и более развитый сюжет, и образ человека, по-разному реагирующего на то, что может его встретить в космосе.

Приведенные в шестом разделе размышления о произведениях российской литературы эпохи перестройки (а это «Пожар» В.Распутина, «Печальный детектив» В. Астафьева и «Плаха» Ч. Айтматова) интересны прежде всего «польским» взглядом на них. В центре внимания польского исследователя то, как реализуется критика строя у авторов – лауреатов различных официальных премий (т. е. не диссидентов, не оппозиционеров), авторов деревенской прозы (т. е. тех, кто в своем творчестве не занимается интеллигентской проблематикой и политикой). Это позволяет познакомиться с явлением, отличным от ситуации, характерной для польского литературного процесса.

Материал, представленный в седьмом разделе, поражает своим охватом: к анализу привлечено 19 кино- и телефильмов, созданных в России в период с 1996 по 2008 г. Не все они хорошо известны и среднему российскому зрителю, поэтому наблюдения автора представляют большой интерес не только для польского читателя, который, естественно, имеет мало сведений о том, что происходит в российском кинематографе, но и для российского, который должен был бы знать, но знает очень мало. Раздел снабжен подробной справочной информацией обо всех анализируемых фильмах. В. Кайтох выделяет несколько этапов в разработке темы «чеченской войны» – от мессианизма и пацифизма на начальном этапе к более четкому определению противника и усилению милитаристской составляющей. Завершение же чеченской компании создает возможность перехода к рефлексии и формированию более определенных символов и оппозиций в восприятии этих событий. Раздел за-

вершает следующий общий вывод: точка зрения российских кинематографистов на чеченский конфликт эволюционировала от шока и отчаяния к оптимистическому осознанию справедливости борьбы и уверенности в себе и своих действиях.

Еще один свежий – польский – взгляд на российский кинематограф предлагается в восьмом разделе, озаглавленном «Открытие врага. О некоторых “польских” художественных фильмам российского и белорусского производства, посвященных Второй мировой войне». Как пишет автор, в Польше практически отсутствует информация о российских и белорусских кинопроизведениях военной тематики, созданных за последние 10–15 лет, что, считает он, может таить в себе опасность, поскольку период Второй мировой войны определил существование все еще актуального набора польско-российско-украинско-белорусско-литовских «трудных вопросов», болевых точек. Поэтому необходимо знать, каково осознание этих вопросов-проблем и представление о них у соседей поляков. В. Кайтох затрагивает вопрос представления в российском кинематографе Варшавского восстания 1944 г., деятельности польского эмиграционного правительства, Армии Крайовой (например, в эпосе «Освобождение» и «Солдаты свободы»). Анализируя кинопродукцию последнего периода, автор выделяет три базовых типажа поляка, предлагаемых российскому зрителю: «поляк, который колеблется» (испытывая недоверие и неприязнь к русским и Красной Армии, не спешит помогать, а часто и вредит); «поляк борющийся» (представленный, например, в сериале «СМЕРШ», – это бойцы АК, воюющие против русских, подчеркивается их патриотизм, католицизм и галантность); причем жестокая и жесткая позиция поляков-аковцев, представленная в фильме «СМЕРШ», хоть и не нарушает исторической правды, однако не была принята ни одной стороной: в Польше фильм был расценен как антипольский, в России послужил закреплению образа поляка как врага. И, наконец, третий типаж – «поляк как жертва обстоятельств» (например, польский крестьянин в фильме О. Жулиной «Обреченные на войну») – жертва крутых маршрутов истории, оказавшийся помимо своей воли между ее жертвами, ставший в одночасье гражданином другой страны, везде чужой, без поддержки и помощи.

Рассмотренные польские сюжетные линии в современных российских фильмах и сериалах позволяют автору выдвинуть предположение, что в 2005–2010 гг. в России появился шанс изменить точку зрения на польско-российские отношения в годы Второй мировой войны. Наступило время, когда исчезли информационные барьеры, которые мешали русским узнать правду о важнейших фактах (17 сентября 1939 г., Катынь, судьба восточных территорий Польши и др.), которые во многом определяли отношение поляков к русским во второй половине XX в., и российское кино (а вместе с ним и миллионы российских зрителей) могло признать, что поляки тогда русских и Россию не любили, причем имели для этого веские основания. Эта констатация могла бы стать фундаментом для дальнейшей разработки и углубления польской тематики и – в результате – распространения минимума информации, необходимого для создания нормальных отношений. Однако тенденция эта не получила развития, интерес к польской тематике в современном российском кино угас, и на экран стали возвращаться стереотипы. Вновь необходимо отметить, что данный раздел завершается богатым, тщательно обработанным справочным материалом, включающим практически полный список русскоязычных фильмов о войне, в которых есть линии и персонажи, связанные с Польшей или поляками.

Следующий сюжет продолжает, с одной стороны, проблематику отражения исторических событий в художественных произведениях, с другой – вновь об-

ращается к вопросу о реализации этого в сфере популярной, массовой культуры. В десятом разделе В. Кайтох рассуждает о познавательной пользе исторических детективов, или детективов, действие которых происходит в прошлом. Разбирая жанровые особенности указанного типа произведений (и близких им), он обращает внимание на такие обязательные их составляющие, как сценографическая точность, которая помимо придания достоверности событиям и переживаниям героев обладает и идейной нагрузкой (ср. образ города у Говорухина в «Место встречи изменить нельзя» и совсем иной в «Петле времени», где дореволюционная эпоха представляется как оазис ясности и моральной стабильности). Анализ ряда российских исторических детективов позволяет В. Кайтоху сделать и важные обобщения, например, о существовании в СССР двух структур власти, занимающих одно социальное пространство, что становится сюжетным стержнем не одного сериала. Сериалы кроме того оказываются средством для популяризации знаний по истории страны на протяжении нескольких десятилетий («Крик совы» – 1956 год; «Мосгаз» – эпоха Хрущева; «Охотники за бриллиантами» – эпоха Брежнева; «При загадочных обстоятельствах» – эпоха последних генсеков). В книге подчеркивается, что если рассматривать российский исторический кинодетектив последней четверти века, то в нем можно увидеть признаки типичных реалистических произведений, понимаемых как произведения «художественной социологии». Он показывает не только историю специфического государственного двоевластия – в нем можно увидеть и историю военного поколения, тех ветеранов, которые выиграли войну, пошли в милицию, постепенно старели... Таким образом, мы в нем видим не только «малый реализм», реализм деталей, но и «большой реализм», когда за судьбой отдельного человека проступают законы общественного развития.

И завершает книгу раздел о конструктивной роли логических противоречий, абсурда в создании символа как неотъемлемой части художественного обобщения. В этом разделе рассматриваются, в частности, произведения Б. Лесьмяна, Ст. Лема. Как особая эстетическая категория описывается символическая таинственность. Автор постулирует, что выявленная абсурдность, как и другие текстовые фигуры, может существовать наряду с возможностью прочтения (интерпретации, восприятия) текста, понимания фабулы, хода событий как значащего, логически не противоречивого целого. Этот эффект может быть достигнут разными путями, что автор демонстрирует на примере двух, казалось бы, абсолютно далеких произведений – «Ночь на мосту влюбленных» молодого польского прозаика Лукаша Орбитовского и «Господин из Сан-Франциско» И. Бунина, которые трактуются как символические новеллы (рассказы, повествования). Представленный анализ автор предлагает рассматривать как предварительную попытку показать такие особенности основных составляющих прозаического произведения (повествование, композиция, концепция героя, представленная реальность, идейное содержание и под.), которые бы склоняли к прочтению произведения как зашифрованного сообщения, содержащего чрезвычайно важные, хотя и неочевидные размышления о самой сущности человеческой души, цивилизации и мире. Указанные базовые компоненты должны содержать противоречия и элементы абсурда, сплавленные воедино, что должно активизировать читательское восприятие и нарушать до некоторой степени жанровые установки.

Даже краткое представление содержания разделов рецензируемой книги позволяет судить о разнообразии затронутой тематики, богатстве проанализированного материала и значимости затронутых теоретических проблем. А также о том,

что объединяет все эти разделы, – об огромном интересе и неравнодушии автора к России, ее восприятию в Польше – и, наоборот, восприятию Польши в России. Эту книгу точно стоит прочитать.

Сведения об авторе:
Ольга Олдржиховна Лешкова,
канд. филол. наук
доцент
кафедра славянской филологии
МГУ имени М.В. Ломоносова

Olga O. Leshkova,
PhD
Associate Professor
Department of Slavic Philology
Lomonosov Moscow State University
(olleshkova@gmail.com)