

**Ключевые слова:** польское кино, кино морального беспокойства, соцреализм, Анджей Вайда, Кшиштоф Занусси.

**Вирен Денис Георгиевич**

Кандидат философских наук, старший научный сотрудник сектора современного искусства Запада, Государственный институт искусствознания, Москва  
ORCID ID: 0000-0002-3680-6028  
denis.viren@gmail.com

**Key words:** Polish cinema, cinema of moral anxiety, socialist realism, Andrzej Wajda, Krzysztof Zanussi.

**Viren Denis G.**

PhD in Philosophy, senior researcher of the Western Contemporary Art Department, The State Institute for Art Studies, Moscow  
ORCID ID: 0000-0002-3680-6028  
denis.viren@gmail.com

ВИРЕН Д.Г.

# Кино второй половины 1970-х в общественной жизни Польши

VIREN DENIS G.

## Cinema of the Second Half of the 1970s in Polish Social Life

Направление в киноискусстве Польши, вошедшее в историю как «кино морального беспокойства», было, в первую очередь, важным общественным явлением. Художественные качества отчасти отступали перед желанием кинематографистов отреагировать на происходящее вокруг. Интересно в связи с этим проследить не только реакции разных общественных групп, но и то, как в дневниковых записях активных участников социальной жизни тех лет отразилось появление нескольких значительных фильмов («Человек из мрамора», «Защитные цвета», «Распорядитель бала»). Кроме того, в статье предпринимается попытка понять, почему уже вскоре после выхода многих фильмов «морального беспокойства» некоторые исследователи стали сравнивать его с соцреализмом, а также почему сегодня это кино по-прежнему интересно и, возможно, даже переживает второе рождение.

The direction in the Polish cinema, which went down in history as the “cinema of moral anxiety,” was, in the first place, an important social phenomenon. The artistic qualities partly retreated before the desire of filmmakers to respond to what was happening around. In this connection, it is interesting to trace not only the reactions of various social groups, but also the appearance of several significant films (*Man of Marble*, *Camouflage*, *Top Dog*) reflected in the diary entries of the active participants of the social life of those years. In addition, the article attempts to understand why, soon after the release of many films of “moral anxiety,” some researchers began to compare it with socialist realism, and also why this movie is still interesting today, and perhaps even is experiencing a rebirth.

УДК 791.3, 791.4  
ББК 85.373(3)

Название этой статьи обманчиво «социологично». Влияние, которое кино оказывает на зрителей, – материя трудноуловимая, и сведения о количестве человек, посетивших те или иные фильмы, могут помочь здесь лишь отчасти. Мы предлагаем, скорее, горсть размышлений о том, какое место в сознании зрителя занимал кинематограф, попытку обозначить некоторые механизмы взаимодействия пласта польского кино, вошедшего в историю под названием «кино морального беспокойства», с общественной жизнью Польши.

«Кино морального беспокойства» в известном смысле вынуждает историка задумываться о его месте в социокультурном пространстве Польской Народной Республики второй половины 1970-х годов. Дело в том, что это течение зарождалось в оппозиции к официозному искусству, с ощущением глубокого недовольства тем, что происходит в стране. Не будет преувеличением сказать, что «кино морального беспокойства» в значительной степени следует рассматривать именно как явление общественной жизни. Так оно воспринималось и тогда: вопросы эстетического свойства отходили на второй план, главным оказывалось то, о чем и как говорит автор (хотя очевидно, что успех зависел и от художественных качеств). «...Стремительность реакции, захлебывающаяся экранная речь и с точки зрения повествования (съемка короткими кусками, монтажные ножницы, режущие сцену едва ли не в ее кульминационной точке), и в прямом смысле – импровизированные диалоги, нарочито разговорная фраза, наложение речи одного персонажа на обрывки других разговоров и т.д. Кино морального беспокойства было посильным отпором разложению, захватывавшему все большие территории общественного бытия» [2, с. 163], – рассуждала Ирина Рубанова, и с ней нельзя не согласиться.

Весьма любопытными для исследователя польского искусства оказываются дневники Юзефа Тейхмы – министра культуры ПНР в 1974–1978 годах, увидевшие свет в начале 1990-х. С этим человеком, представлявшим либеральное крыло правящей партии (парижский эмигрантский журнал «Культура» называл его «остороженьким либералом»), тесно связана в том числе история классического фильма Анджея Вайды «Человек из мрамора» (1976). Именно Тейхма дал зеленый свет на реализацию сценария, ждавшего своего часа с конца 60-х, и Вайда всегда подчеркивал решающую роль министра в том, что картина была сделана и вышла на экраны<sup>(1)</sup>.

В конце 1974 года Тейхма пишет в дневнике о «растущей пропасти между тем, что говорят власти, и тем, что думает молодежь» [10, с. 42]. А в самом начале 1975 года отмечает: «...молодежь совершенно не принимает телевизионный оптимизм» [10, с. 47]. Это своего рода предпосылки возникновения и развития «кино морального беспокойства», та почва, на которой оно взрасталось. Ведь именно новое поколение кинематографистов, пришедшее в профессию в начале десятилетия, поставило перед собой задачу выразить на экране ощущение тревоги – не столько за страну (хотя и за нее тоже), сколько за духовное состояние современников.

Лучше всех это удалось тогда, пожалуй, Кшиштофу Занусси в картине «Защитные цвета» (1976), представляющей собой напряженный нравственно-мировоззренческий поединок между доцентом средних лет и его начинающим коллегой. Писатель Мариан Брандыс в те годы активно вел дневник (также опубликованный в 1990-е), где записал по этому поводу следующее: «Кинотеатры, в которых идут „Защитные цвета“ Занусси, оккупирует студенчество. С таким энтузиазмом не принимали еще ни один современный польский фильм. Не думаю, что получится тихо снять его с экранов через неделю, как планировали власти» [4, с. 98].

Вроде бы интерес в то время налицо, он подтверждается и тем, что сегодня «Человек из мрамора» и «Защитные цвета» – абсолютная классика польского кинематографа. Если же обратиться к цифрам, окажется, что все не столь очевидно. Фильм Вайды посмотрели

(1) См. об этом подробнее: [1, с. 155–164].

в прокате 3 млн зрителей, а фильм Занусси – 1 млн<sup>(2)</sup>. При населении Польши около 35 млн человек (по данным на 1978 год) это совсем не мало, особенно для кино явно не «коммерческого», и все же сравним с главным хитом польского проката, картиной Ежи Гофмана «Потоп» (1974): ее увидели 27 млн человек. Комментарии излишни. Конечно, нужно помнить: доступ к «морально беспокоящим» фильмам различными способами ограничивался и затруднялся. Например, в связи с полнометражным дебютом Кшиштофа Кесьлёвского «Шрам» (1976) Брандыс писал, что о нем «можно узнать только по плакатам, расклеенным в городе, и рецензиям в журналах. На экранах поймать трудно. Он прокрадывается стыдливо и тайком, в неожиданные часы и в неожиданных кинотеатрах» [4, с. 56]. В любом случае, проблема восприятия «кино морального беспокойства» не так однозначна.

Заняты в этом контексте рассуждения того же автора на тему «Человека из мрамора». Отмечая несомненные положительные стороны фильма и то, что многие вещи касательно сталинского периода в истории Польши проговариваются в нем впервые, Брандыс пишет: «...это пример какого-то нового, улучшенного соцреализма» [4, с. 56]. Возможно, это первое сравнение Вайды (распространившееся позднее на «кино морального беспокойства» в целом) с соцреализмом, звучащее неожиданно и требующее пояснений. На первый взгляд, возникновение параллели с соцреализмом в разговоре о польском кино 70-х годов сильно удивляет. Искусство Польши прошло через соцреализм, навязанный сверху после войны во всех странах «народной демократии», но то был недолгий период, длившийся чуть больше пяти лет. Затем наступила «оттепель», с которой связано появление «польской киношколы». Традиционно «кино морального беспокойства» рассматривается как продолжение критической линии в польском кинематографе, возникшей именно в середине 50-х, в эпоху «откручивания гаек». Это так, хотя и с некоторыми оговорками.

Вспомним «Человека из мрамора»: передовик производства Матеуш Биркут, герой соцсоревнований, в определенный момент оказывается неугоден начальству в силу излишне обостренного чувства социальной справедливости. Его сбрасывают с «пьедестала» так же, как за несколько лет до этого подняли, однако – и это

особенно важно – после изменения общественной ситуации, когда на смену периоду «ошибок и искажений» приходит «оттепель», он, так сказать, возвращается в строй. О том, что позднее привело к его гибели, мы узнаем лишь во второй части «Человек из железа» (1981) – это истинное детище «Солидарности», где задокументирована и в то же время во многом мифологизирована история забастовки на Гданьской судовой верфи.

Обратимся к энциклопедическому определению соцреализма: «Литература и искусство социалистического реализма создали новый образ положительного героя – борца, строителя, вожака. Через него полнее раскрывается исторический оптимизм социалистического реализма: герой утверждает веру в победу коммунистических идей, несмотря на отдельные поражения и потери» [3, с. 236]. В финале «Человека из мрамора» главная героиня – начинающий режиссер Агнешка, снимающая дипломный фильм о Биркуте, – триумфально шествует по коридору телевидения с сыном своего героя, как две капли воды похожим на отца (в «Человеке из железа» рассказана история их дальнейших отношений, в итоге приводящих к браку, свидетелем которого становится сам Лех Валенса).

Таким образом, фильм Вайды, хотя безусловно разрушает миф о молодых героях труда рубежа 1940–50-х годов, пока не лишен того самого «исторического оптимизма, несмотря на отдельные поражения и потери». Это можно сказать и шире о «кино морального беспокойства»: его авторы (не все, но многие) еще верили, что положение исправимо, еще надеялись, что систему можно трансформировать. А даже если не испытывали таких иллюзий, то сказать больше, чем они сказали, было просто невозможно.

Вполне понятно критическое отношение к «Человеку из мрамора» Брандыса: он был тесно связан с демократической оппозицией в Польше, его жена, актриса Халина Миколайская, входила в руководство Комитета защиты рабочих (из-за ее участия в «Защитных цветах» у Занусси были проблемы с выпуском фильма на экран). Но в то же время необходимо осознавать, где находилась грань допустимого, сколько реально было позволено людям искусства (несравнимо больше, чем в СССР, но идеологическая цензура не дремала и в ПНР). В этом плане недоумение вызывает жесткая оценка «кино морального беспокойства», которую мы находим в первой

(2) Данные приведены по книге: [6, с. 244].

монографии, посвященной этому явлению. Она была написана критиком Марией Корнатовской в 1985 году, но вышла лишь в 1990-м. Вот что пишет автор:

«Фильмы „морального беспокойства“ не были ни новаторскими, ни подрывными. Они демонстрировали всем то, о чем зрители прекрасно знали по собственному опыту. Проговаривали громко то, о чем говорилось тихо, т.е. частным образом. Пользуясь позитивистски-соцреалистической оптикой, упрощали образ мира, ловко избегая сложных случаев и проблем. <...> Они боялись власти, но еще сильнее – зрителей: их консервативных взглядов, демагогических склонностей, интеллектуальной лени. <...> И поэтому не ставили зрителям вопросов, которые могли бы нарушить их внутреннее спокойствие, чувство психического комфорта, вытекающее из убеждения, что на „них“, а не „нас“, лежит вина за творящееся вокруг зло...» [7, с. 173].

Говорить вслух о наблевшем в соцстране в 1970-е годы! Факт, что Корнатовской это представляется чем-то незначительным, свидетельствует о двух вещах: о менее суровой цензуре, но, к сожалению, также об известной антиисторичности и эмоциональности авторских оценок. Лишь весной 1977 года замечательный кинокритик Тадеуш Соболевский записывает в своем дневнике: «Магические свойства слова „социализм“ начинают как бы улечиваться» [9, с. 136]. Не последнюю роль в этом процессе играло киноискусство. Зрители все больше ждали новых фильмов, и порой их ожидания носили довольно смелый характер. Брандыс вспоминал: «В кинотеатре „Луна“ картина режиссера Фалька „Распорядитель бала“ с великолепным Штуром. Этот фильм долгое время лежал на полке, но его снял во время своего трехмесячного царствования умерший недавно министр культуры Ян Метковский. Публика валит валом, поскольку в „Трибуне люду“ уже успели написать, что фильм антипольский. А он не антипольский, просто сильно и метко бьет по нашей системе человеческих отношений, приоткрывая кулисы карьеры эстрадного конферансье. Возможно, как произведение искусства „Распорядитель бала“ уступает „Защитным цветам“ Занусси, но его разоблачительный эффект столь же мощный» [5, с. 105–106]. Главный герой выдающейся картины Фалька, напомним, не останавливается ни перед чем ради того, чтобы выбиться из массы провинциальных массовиков-затейников и провести важный для его карьеры бал.

Несколько месяцев спустя Брандыс идет смотреть картину вполне официозную: «Был на фильме Гофмана „До последней капли крови“. История создания польской армии в СССР. Фильм сделан по советскому образцу в двух планах: общем, говорящем о большой политике, и частном, касающемся так называемых человеческих проблем. В общем плане много лжи. Появляющегося на экране добродушного, благородного Сталина зрительный зал встречает смехом» [5, с. 181–182].

Следует помнить, что восприятие значительно разнилось в зависимости от общественной формации, к которой принадлежал зритель. Анализируя то, как реагировали на «кино морального беспокойства» рабочие и интеллигенция, польская исследовательница замечает: «Интеллигенты... подчеркивают, что впервые столкнулись с открытой демонстрацией проблем и осложнений в социальной жизни. <...> Зрители-интеллигенты считали, что значение этих фильмов состоит прежде всего в том, что они предвидели и стимулировали процесс нравственного обновления общества...» [6, с. 245]. И это еще одно доказательство, что Корнатовская ошибалась, акцентируя мнимую очевидность и, следовательно, незначительную ценность того, о чем говорило «кино морального беспокойства». В свою очередь, «рабочие жаловались на слабую коммуникативность фильмов, излишнюю интеллектуализацию и психологизацию» [6, с. 246].

Другой важнейший аспект восприятия «кино морального беспокойства», на который Корнатовская обратила внимание совершенно справедливо, – разделение общества на два лагеря: «мы» и «они». К сожалению, кино второй половины 1970-х во многом углубляло разрыв между ними. Речь не столько о том, что не все представители общества были настроены к режиму критически, сколько о том, что те, кто его критиковали, подчас выступали с «единственно верных» позиций, при этом не желая слышать другую сторону. Такой «черно-белый» подход чреват перегибами в противоположную сторону, и негативные стороны политической трансформации 1990-х, вероятно, вытекают именно отсюда.

Министр Тейхма размышлял в конце своего первого срока (в 1980–1982 годах он снова занимал тот же пост): «Полагаю, и в мире, и в Польше наступили такие времена, что по всем трудным и конфликтным вопросам необходим диалог. Диалог должен быть отрица-

нием не терпящего возражений диктата, который не дает удержаться, и анархистской необузданности, опасной для всех общественных систем. Остается диалог как проявление демократии» [10, с. 284]. Чуть позже Брандыс констатировал, анализируя польский самиздат: «В некоторых статьях какая-то сектантская ожесточенность. Кто не с нами, тот против нас» [5, с. 136]. «Кино морального беспокойства» де-факто прекратило свое существование с введением военного положения 13 декабря 1981 года (хотя несколько картин были завершены в течение 1982 года), но не только это было причиной отхода многих его режиссеров – в первую очередь, автора «Кинолюбителя» (1979) Кшиштофа Кесьлёвского – от публицистической модели вглубь человеческой психологии. Этот период в развитии польского кино исчерпал себя, однако по-прежнему вызывает большой интерес, особенно за пределами Польши.

Показательно, что Мариан Брандыс, не раз возвращавшийся в своих дневниках к «Человеку из мрамора», в итоге пришел к выводу, что, в отличие от «Защитных цветов», картина Вайды «обладает намного большей сферой воздействия и большим влиянием на формирование национального самосознания» [4, с. 139]. Писатель словно поставил Вайду в один ряд с великими польскими поэтами-пророками и был прав: в творчестве этого режиссера, пожалуй, наиболее полно отразились чаяния и противоречия польской души.

Несмотря на то что в последние годы отношение к «кино морального беспокойства» у многих польских исследователей не слишком энтузиастическое, совсем недавно в журнале Союза польских кинематографистов вышла большая статья молодого кинокритика под многозначительным заголовком «Четыре декады морального беспокойства». Этот текст, во-первых, напоминает о характерных особенностях явления и важнейших его представителях, во-вторых – акцентирует его универсальность. Для людей, выросших в Польше после политической трансформации (а это уже, в общем, даже не одно поколение), реалии жизни при социализме кажутся чем-то полужанровым, но многие фильмы, снятые в 1970-е, при этом не утрачивают актуальности. Почему?

В интервью автору статьи К. Занусси высказывает глубокое соображение: «...искусство в основном говорит о человеческом выборе, это материал для всевозможных драматических коллизий,

как правило, имеющих этическую природу. Шекспира тоже можно включить в список авторов морального беспокойства, в его творчестве есть все необходимые элементы. В Польше конца 70-х произошло определенное усиление мотивов, универсальных для мирового искусства, потому что фильмы, которые мы тогда снимали, и являются таковыми» [8, с. 36]. С этим трудно поспорить, особенно учитывая то, что многие проблемы, волновавшие кинематографистов 40 лет назад, сейчас возвращаются, причем не в абстрактной, а вполне конкретной форме. «Мы, несомненно, живем в Польше нового морального беспокойства, где алчность и лицемерие достигли весьма тревожного уровня» [8, с. 36], – констатирует критик. Современное польское кино не остается к этому равнодушным, что, впрочем, тема для другой статьи. Но может ли оно сыграть такую же существенную роль, как во второй половине 70-х? Боюсь, на этот вопрос придется дать отрицательный ответ, связанный не столько с качеством «нового морального беспокойства», сколько с радикальным изменением места кино в общественной жизни. Оно больше не важнейшее из искусств, но это, конечно, не значит, что оно должно молчать.

## Список литературы:

- 1 Вайда А. Кино и все остальное. М.: Вагриус, 2005.
- 2 Рубанова И. Что Польша? Что кино? // Искусство кино. 1989. № 2. С. 154–163.
- 3 Социалистический реализм // Большая советская энциклопедия. Т. 24. Кн. I. М.: Советская энциклопедия, 1976.
- 4 Brandys M. Dziennik 1976–1977. Warszawa: Iskry, 1996.
- 5 Brandys M. Dziennik 1978. Warszawa: Iskry, 1997.
- 6 Dabert D. Kino moralnego niepokoju. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2003.
- 7 Kornatowska M. Wodzireje i amatorzy. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1990.
- 8 Kuźma D. Cztery dekady moralnego niepokoju // Magazyn Filmowy. 2019. № 94 (czerwiec). С. 28–37.
- 9 Sobolewski T. Dziecko Peerelu. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2000.
- 10 Tejchma J. Kulisy dymisji. Z dzienników ministra kultury 1974–1977. Kraków, 1991.

## References:

- 1 Wajda A. *Kino i vse ostal'noe* [Cinema and everything else]. Moscow, Vagrius Publ., 2005. (In Russ.).
- 2 Rubanova I. Chto Pol'sha? Chto kino? [What about Poland? What about cinema?]. *Iskusstvo kino*, 1989, no. 2, pp. 154–163. (In Russ.).
- 3 Socialisticheskij realism [Socialist realism]. *Bol'shaya sovetskaya enciklopediya* [The Great Soviet Encyclopedia], vol. 24, part I. Moscow, Sovetskaya enciklopediya Publ., 1976. (In Russ.).
- 4 Brandys M. *Dziennik 1976–1977*. Warszawa, Iskry Publ., 1996.
- 5 Brandys M. *Dziennik 1978*. Warszawa, Iskry Publ., 1997.
- 6 Dabert D. *Kino moralnego niepokoju*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM Publ., 2003.
- 7 Kornatowska M. *Wodzireje i amatorzy*. Warszawa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe Publ., 1990.
- 8 Kuźma D. Cztery dekady moralnego niepokoju. *Magazyn Filmowy*, 2019, no. 94 (czerwiec), pp. 28–37.
- 9 Sobolewski T. *Dziecko Peerelu*. Warszawa, Wydawnictwo Sic! Publ., 2000.
- 10 Tejchma J. *Kulisy dymisji. Z dzienników ministra kultury 1974–1977*. Kraków, 1991.