

«Моральное беспокойство» в кинематографе стран «восточного блока»: уникальность и универсаль- ность

«Кино морального беспокойства» — термин, давно укрепившийся в киноведении и применяемый для характеристики социально ангажированного польского кинематографа второй половины 1970-х гг. Среди его основных представителей такие режиссеры, как Кшиштоф Занусси, Кшиштоф Кесьлёвский, Анджей Вайда, Агнешка Холланд, Феликс Фальк, Януш Заорский, Януш Киёвский (кстати, автор термина) и другие.

В камерных и, на первый взгляд, неброских историях авторам фильмов «морального беспокойства» удалось не просто показать «непредставленный мир» (известная формулировка поэта и эссеиста Адама Загаевского¹), но также выявить болезненные точки в жизни общества, зафиксировать его ускоряющийся нравственный распад. Возможно, наиболее яркий в этом плане персонаж — Лютек Данеляк (в блестящем исполнении Ежи Штура) из «Распорядителя бала» (1977) Ф. Фалька — провинциальный массовик-затейник, который однажды узнает, что в городке готовится торжественный бал, и решает во что бы то ни стало добиться права вести его. В борьбе за место под солнцем оказываются хороши все средства вплоть до предательства ближайших людей: девушки и друга.

Не менее интересен образ доцента Шелестовского (Збигнев Запасевич) из «Защитных цветов» (1976) К. Занусси. Расчетливость, цинизм и конформизм этого героя представляются особенно тревожными, поскольку он общается со студентами, является для молодого поколения в некотором смысле образцом. Заметим, что тема этики в научном мире

волновала Занусси буквально с первых шагов в кино. В дебютной полнометражной ленте «Структура кристалла» (1969) режиссер наметил два различных пути, по которым пошли антагонисты, в прошлом однокурсники и друзья. Первый путь — тихая и скромная жизнь в гармонии с собой на отдаленной метеостанции, второй — научная карьера международного уровня и слава, достигнутая бесчестным образом. Открытая диалогичность фильма, выведение на первый план конфликта двух жизненных позиций позволяют считать «Структуру кристалла» одной из первых ласточек «кино морального беспокойства». Впрочем, иногда истоки этого направления в Польше связывают с еще более ранней картиной, фильмом-расследованием в духе Антониони — «Если кто-нибудь знает...» (1966) Казимежа Куца², и это не случайно.

С середины 1960-х гг. искусство «оттепели» значительно трансформируется — естественно, в непосредственной связи с изменениями политической атмосферы. Если обратиться к советскому опыту, то фильмы «Три дня Виктора Чернышева» (1966) Марка Осепьяна или «Долгая счастливая жизнь» (1966) Геннадия Шпаликова, а позднее «Любить» (1968) Михаила Калика, знаменуют приближение заморозков, беспокойство по поводу будущего, конец иллюзий. Эти картины уже не умещаются в рамки «оттепельного» кино, они проникнуты ощущением неуверенности, недоверия к людям и окружающему миру...

Анализируя влияние трагических событий августа 1968 г. на советское общество, П. Вайль и А. Генис писали: «Коллектив предал личность, заменив коллективную ответственность на индивидуальную. Потеряв мечту об идеале, человек остался в экзистенциальном одиночестве. Ему, и только ему, предстояло решать, что есть добро и зло»³. Так начинается движение от надежд, связанных с реформированием системы, к пониманию невозможности реформ — именно это и становится краеугольным камнем «кино морального беспокойства».

Примечательно, что в Венгрии — стране, которой было суждено в 1956 г. первой пережить шок от столкновения с

«большим братом» (этому предшествовал так называемый Познаньский июнь, однако там было значительно меньше жертв), — подобные настроения появляются в искусстве раньше. Вот как о периоде начала 60-х гг. XX в., «золотом веке» венгерского кино (представленном ранними работами Миклоша Янчо, Иштвана Сабо, Иштвана Гаала), писал его лучший отечественный исследователь А.С. Трошин: «Характер его, если сформулировать коротко, определяло социальное беспокойство, оно же “моральное беспокойство” (выражение ввели в обиход не венгры, как и другое — “социализм с человеческим лицом”, но венгры в не меньшей степени отвечали им своими духовными исканиями в шестидесятые и позже). Венгерские фильмы “морального беспокойства” вглядывались в реальность, в трагическое прошлое и в противоречия социализма, описывали столкновение старых и новых жизненных форм, исследовали связи человека с социальным миром, с историей, размышляли о рамках его индивидуальной свободы и о степени его личной ответственности»⁴.

Слово «размышление» здесь ключевое. Недаром именно так в советском прокате была названа «Структура кристалла» (один из немногих примеров осмысленного изменения названия!). Фильмы «морального беспокойства» предлагали зрителям задуматься над тем, что же с ними не так. И вот что важно: данная тенденция становится едва ли не доминирующей и в советском кино эпохи, которую принято называть «застоем». В первую очередь, режиссером «морального беспокойства» следовало бы назвать Вадима Абдрашитова, о чем автору статьи уже приходилось писать⁵. Кинокритик Ю. Богомолов включает в эту орбиту практически всех режиссеров-авторов, снимавших в 70-е гг.: «...еще при Советах случилась новая волна пост-оттепельного кино: Тарковский, Кончаловский, Панфилов, Шукшин, Сокуров, Абуладзе, Иоселиани, Климов, Смирнов, Соловьев, Абдрашитов, Герман, Балаян, Михалков... Этот кинематограф, по аналогии с “польской киношколой”, можно было бы назвать кинематографом “морального непокоя”. Оно таковым и было. Обеспокоено оно было здоровьем общественного организма»⁶.

Отдавая себе отчет в расширительности подобного толкования «морального беспокойства», нельзя не заметить множество любопытных польско-советских параллелей. Перекликаются между собой два громких фильма начала 70-х: «Надо убить эту любовь» (1972) Януша Моргенштерна и «Романс о влюбленных» (1974) Андрея Кончаловского. Несмотря на совершенно разную стилистику (доведенная до апогея условность, метафоричность советского фильма и традиционный реализм польского), они схожи по своему посылу. Еще одна интересная пара — полнометражный дебют К. Кесьлёвского «Шрам» (1976) и «Премия» (1975) С. Микаэляна. Оба фильма, поначалу кажущиеся типичными производственными драмами, в итоге оборачиваются экзистенциальными размышлениями.

Примеры «морального беспокойства» можно найти и в кинематографиях других стран «социалистического лагеря». Это и творчество Эвальда Шорма в Чехословакии, и болгарские фильмы, посвященные миграции из деревни в город («Дерево без корней» (1974) Христо Христова), и шокирующая румынская лента «Реконструкция» (1967) Лучиана Пинтилие... Конечно, контекст появления этих фильмов отличается, но задача у них общая: они призывают зрителя пробудиться.

В последнее время многие польские исследователи (и мы солидарны с ними) склоняются к тому, чтобы не переоценивать значение «кино морального беспокойства» для истории кино Польши 1970-х. Надо осознавать, что это было одно из направлений. Вместе с тем практически очевидно, что в масштабах всей Восточно-Центральной Европы это своего рода магистральная линия, связующая нить. Ее изучение с выходом за пределы Польши представляется важным и необходимым, поскольку демонстрирует, с одной стороны, общность нашего историко-культурного опыта, с другой — позволяет выявить национальные особенности каждой страны.

Примечания

¹ Zagajewski A. Rzeczywistość nie przedstawiona w powojennej literaturze polskiej // Kornhauser J., Zagajewski A. Świat nie przedstawiony. Kraków, 1974. S. 28–46.

² *Lubelski T. Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty. Katowice, 2009. S. 261.*

³ *Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. М., 2013. С. 374.*

⁴ *Трошин А.С. Иштван Сабо: темы и вариации. М., 2008. С. 76.*

⁵ *Вирен Д.Г. Структура кристалла по-русски // Наше время. 2007. № 29. С. 13.*

⁶ *Богомолов Ю.А. Смены веж // Кино в меняющемся мире. М., 2016. Ч. 1. С. 67.*

В приведенной цитате есть известная путаница, которую хотелось бы уточнить: «польская киношкола», конечно, предшествовала «кино морального беспокойства, но никак не была его частью.

DOI 10.31168/2619-0869.2018.3.1.5

М. А. Ламм

Мост на Немане. Эссе А.Н. Карпюка «Из истории гродненского моста, 1392–1944»

В век глобализации и постепенного исчезновения местечковых и региональных различий особенно интересным представляется изучение провинциальной литературы, вслед за В.Л. Кагановским мы понимаем провинцию как «полноценное культурное бытие»¹. Западная Белоруссия — особый регион, тесно связанный культурно-историческими узами с Россией, Литвой и Польшей. Алексей Никифорович Карпюк (1920–1992) — западнобелорусский писатель, журналист и музейный работник — всю свою жизнь провел на «кресах восточных». Сегодня его имя носит одна из улиц города Гродно. Характерной особенностью поэтического мировосприятия писателя является глубокое чувство принадлежности своей малой родине. А.Н. Карпюк родился в небольшой деревне Сташавы в окрестностях Белостока. Учился в польской гимназии в Вильнюсе (Литва), позднее поступил в педагогическое училище в г. Новогрудок (Белоруссия). Данная территория представляла собой единое культурное пространство с особыми традициями, языком и бытом. Жители этих земель нередко называли себя «тутэйшыми» в переписях населения, не ощущая себя в полной мере ни