

DOI: 10.31168/2619-0869.2021.3.12

## **Социальность и психологизм в польском кино рубежа 1970–1980-х гг.**

*Денис Георгиевич Вирен,*

Государственный институт искусствознания,  
Москва, Российская Федерация; e-mail: denis.viren@gmail.com

*Ключевые слова:* польское кино, кино морального беспокойства, Януш Киёвский, Януш Моргенштерн, Томаш Зыгадло

## **Sociality and Psychologism in Polish Cinema at the Turn of the 1970s–80s**

*Denis G. Viren,*

State Institute for Art Studies,  
Moscow, Russian Federation; e-mail: denis.viren@gmail.com

*Keywords:* Polish cinema, cinema of moral anxiety, Janusz Kijowski, Janusz Morgenstern, Tomasz Zygałdo

В начале 1981 г., в период так называемого «карнавала Солидарности», увидела свет программная статья Кшиштофа Кесьлёвского, в которой он рассуждал о текущем состоянии и дальнейшем развитии польского кинематографа: «Нужно искать способы, чтобы фильмы о проблемах стали в первую очередь фильмами о людях, чтобы [...] внешнее было рамкой, а не содержанием. В общем, мы стоим перед необходимостью смены языка, смены героев наших картин, изменения ситуаций и диалогов. То, о чем я пишу, не побег от реалистической традиции, а проблема ее развития, направление которого я мог бы коротко определить так: не широко, а глубоко, не вовне, а внутрь»<sup>1</sup>. Режиссер, по сути, констатировал исчерпанность художественных принципов «кино морального беспокойства», к которому сам имел пря-

мое отношение, и призывал не останавливаться на достигнутом: «Теперь правды о мире (по моему мнению, остающейся основным условием) уже недостаточно. Надо искать более драматичные ситуации, делать выводы, выходящие за пределы ежедневного опыта, ставить более универсальные и мудрые диагнозы»<sup>2</sup>. Вполне логично, что в недолгий период фактического отсутствия цензуры и значительной свободы СМИ у художников не было необходимости документировать «непредставленный мир»<sup>3</sup>, как это было в 1970-е гг.

Кесьлёвский, как известно, пошел по обозначенному им самим пути, его кинематограф постепенно становился все более универсально-метафизическим. Если взглянуть на творчество других польских режиссеров, окажется, что уже к концу 1970-х гг. многие отходили от социальной описательности в сторону более подробной разработки ситуаций и героев, отчасти ориентируясь на достижения мастеров «тихого» кино, таких как Станислав Ружевич («Дверь в стене» / *Drzwi w murze*, 1973) или Эдвард Жебровский («Спасение» / *Ocalenie*, 1972). Ярким примером психологического моралите стала картина Януша Заорского «Комната с видом на море» (*Pokój z widokiem na morze*, 1977). Несмотря на то что в ее основе лежит довольно типичная для «кино морального беспокойства» оппозиция мировоззренческих подходов, а мир социальных взаимоотношений прописан весьма выразительно, акцент сделан именно на внутреннем мире героев, тем более что оба они — психиатры, пытающиеся спасти человека на грани самоубийства. Разумеется, это не единственный пример, однако более подробно хотелось бы остановиться на трех лентах 1980 года — исключительного для Польши, в том числе для киноискусства, в силу исторических обстоятельств.

После фильмов «Индекс» (*Indeks*, 1977/1981) и «Кунг-фу» (*Kung-fu*, 1979), важнейших для развития «кино морального беспокойства», режиссер Януш Киёвский (кстати, автор этого термина<sup>4</sup>) неожиданно обратился к проблематике, далекой от общественной неустроенности. Лента «Голоса» (*Głosy*) — исследование психологического состояния героини, которую мучают странные звуки, возникающие во время ночных

кошмаров. Лечение в психиатрической больнице не дает результатов, зато вскоре после выхода оттуда она знакомится с молодым ученым: заинтересовавшись странным случаем, он в итоге сам затягивает себя в пучину безумия. Киёвский демонстративно отказывается в «Голосах» от подробностей социального фона и сосредоточивается именно на внутреннем мире персонажей, их потерянности и одиночестве.

Удивительный в своем роде образ отчуждения создает Януш Моргенштерн в фильме «Меньшее небо» (*Mniejsze niebo*) — экранизации одноименного романа<sup>5</sup> Джона Уэйна, английского писателя из поколения «молодых рассерженных». Это рассказ о мужчине средних лет, который внезапно решает оставить работу, прекрасный дом, жену с детьми и поселяется в вокзальной гостинице. Мы так и не узнаем, что именно подвигло на такой поступок. «Мне надо придать своей жизни новый смысл», — признается он десятилетнему сыну. Целыми днями блуждая по перронам, герой будто пытается «подключиться» к эмоциональным ситуациям, постоянно происходящим на вокзале, но все равно остается лишь наблюдателем. В кадре неслучайно появляется книга эссе Альбера Камю, а ослепительное солнце в финале не может не напомнить «Постороннего». Режиссер выходит на уровень осмысления экзистенциального кризиса, что было совсем не типично для польского кино того периода. «...Януш Моргенштерн сделал очень оригинальный авторский фильм с совершенно иным регистром зрительского восприятия, чем все привыкли, — отмечает польский историк кино Марек Хендрыковский. — В нем не было ни политики, ни проявлений манифестированной ангажированности. Некоторые “сражающиеся” критики сочли это режиссерской уверткой»<sup>6</sup>.

Возможно, самой пронзительной драмой об одиночестве, снятой в те годы, стал «Ночной мотылек» (*Śta*) Томаша Зыгадло. Главный герой — радиожурналист, который в ночном эфире общается со слушателями. Они делятся с ним проблемами и радостями, признаются в любви и даже угрожают... Помогая абсолютно чужим людям, герой никак не может навести порядок в собственной жизни. В «Ночном мотылке»

и «Меньшем небе» сыграл свои лучшие роли Роман Вильгельми. Этот выдающийся актер не был «лицом морального беспокойства», как Ежи Штур или Кшиштоф Залеский. Сдержанный в проявлениях эмоций, он всегда скрывал сердечную боль, прятал внутренний разлад под печальной улыбкой. Этот тип героя заставляет вспомнить образы Олега Басилашвили в «Осеннем марафоне» (1979) Георгия Данелии, Олега Янковского в «Полетах во сне и наяву» (1982) Романа Балаяна и даже Михаила Ульянова в «Теме» (1979/1986) Глеба Панфилова, — неслучайные параллели, поскольку интонация этих советских картин поразительно близка к польскому кино тех лет.

Зыгадло, начинавший как документалист, умело соединяет в «Ночном мотыльке» поэтику неигрового кинематографа (использование аудиозаписей интервью, имитация съемки скрытой камерой) и ирреальные сцены сновидческого характера, намекающие на приближение психического расстройства героя. В финале его отправляют в санаторий. Конечно, это не больница, как в «Голосах», однако тенденция налицо... Ее апогеем станет лента, появившаяся в самом конце десятилетия, — «Все, что мое» (*Stan posiadania*, 1989) Кшиштофа Занусси. Режиссер частично возвращается здесь к проблематике «кино морального беспокойства», тем не менее в центре оказывается кризис коммуникации. Симптоматично, что этот фильм начали снимать в социалистической Польше, а выпустили на экран уже после обретения независимости — вечные общечеловеческие конфликты и проблемы, конечно, никуда не делись.

## Примечания

<sup>1</sup> *Kieślowski K.* Głęboko zamiast szeroko // Dialog. 1981. N 1. S. 111.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Это известное определение почерпнуто из одноименной книги Юлиуша Корнхаузера и Адама Загаевского, вышедшей в 1974 г.

<sup>4</sup> См. об этом: *Вирен Д.* На подступах к исследованию «кино морального беспокойства» // Художественная культура. 2019. № 3. Т. 2. С. 204–205.

<sup>5</sup> На русском языке он выходил под названием «Малое небо».

<sup>6</sup> *Hendrykowski M.* Morgenstern. Poznań, 2012. S. 209.