

ВИРЕН Денис Георгиевич / Denis VIREN

| Деконструкция соцреалистического канона в польском кино 1970–1980-х |

ВИРЕН Денис Георгиевич / Denis VIREN

Россия, Москва.

Государственный институт искусствознания. Аспирант.
Эксперт по вопросам кино в Польском культурном центре в Москве.

Russia, Moscow.

State Institute of Art Sciences.
Film Studies Department. Postgraduate student.
Film expert at Polish Institute in Moscow.

ДЕКОНСТРУКЦИЯ СОЦРЕАЛИСТИЧЕСКОГО КАНОНА В ПОЛЬСКОМ КИНО 1970–1980-Х*

В статье раскрывается, как при помощи выразительных средств в польском кино 70-х происходил, по выражению исследовательницы Катажины Монки-Малатыньской, «демонтаж кинематографического новояза». Ярчайшим представителем этой тенденции был Войчех Вишневецкий. Воспользовавшись приемами соцреалистической документалистики (особенно в фильме «Ванда Гостиминьская, ткачиха»), он вывернул наизнанку идеалы эпохи: передовики производства предстали перед зрителем застывшими в лозунгах прошлого, мертвыми «людьми из мрамора». Таким образом разрушение канона происходило на уровне кинематографического языка. В то же время возникло пародийное направление, высмеивавшее характерные особенности жизни при социализме. Марек Пивовский снял в 1970 году «Рейс» — парадоксальную комедию, где объектом насмешки стали повсеместно распространенные тогда торжественные собрания и коллективные праздники. Факт появления этого фильма встраивается в один ряд с развитием в Польше авангардного искусства, которое существовало на пересечении эстетики и политики. Не случайно киноавангардист Гжегож Круликевич в короткометражке «Предтеча» задействовал актеров из уличного театра «Академия движения». Этот фильм, снятый в 1988 году, на стыке эпох, соединил в себе разрушение художественных приемов соцреализма и пародию.

Ключевые слова: польское кино, соцреалистический канон, авангард, Войчех Вишневецкий, Гжегож Круликевич, Марек Пивовский, «Академия движения», кино морального беспокойства, пародия

Realist Canon in the Polish Cinema of the 1970s–1980s

The article shows how artistic means were instrumental for the “deconstruction of the new cinematic language” (in the words of the critic Katarzyna Monka-Malatyńska), which was occurring in the Polish cinema of the 1970s. The best representative of this tendency was the filmmaker Wojciech Wiszniewski. Using the methods of socialist realist documentary (especially the film “Wanda Go cimi ska, a Textile Worker” (“Wanda Go cimi ska, w okniarka”)), he turned the ideals of the era upside-down: the front-rank workers appeared to the viewers, as if frozen within the slogans of the past, as the dead “men of marble”. In this way, the destruction of the canon occurred at the level of film language.

During the same period, a parody movement was born, which made fun of the typical way of life during socialism. In 1970, Marek Piwowski made “A Trip Down the River” (“Rejs») — a paradocumentary comedy, where pervasive ceremonial meetings and public celebrations became the object of ridicule. The fact of this film’s appearance is in line with the development of the Polish avant-garde art, which existed at the cross-roads of aesthetics and politics. Unsurprisingly, the film avant-gardist Grzegorz Krulikiewicz used actors from the street theater of the “Academy of Movement” (“Akademia Ruchu») in his short film “Precursor” (“Prekursor»). This film, made in 1988, at the turn of an era, successfully combined the destruction of socialist realist techniques with parody.

Key words: polish cinema, Socialist Realist canon, avant-garde, Wojciech Wiszniewski, Grzegorz Krulikiewicz, Marek Piwowski, “Academy of Movement”, cinema of moral anxiety, parody

The Deconstruction of the Socialist

1970-е годы в Польше, равно как и в большинстве социалистических стран, — время усиливающегося ощущения безвыходности, раздражения, апатии. Польский кинематограф этого десятилетия характеризуется (как и в некоторых других социалистических государствах — в первую очередь, СССР) постепенным, но необратимым стремлением, с одной стороны,

проникнуть во внутренний мир человека, отринув социальные факторы, с другой — подвергнуть переоценке недавнее — послевоенное — прошлое.

Кинематографисты забили тревогу. Так появилось течение, вошедшее в историю под названием «кино морального беспокойства». Один из его основных представителей Кшиштоф



ВИРЕН Денис Георгиевич / Denis VIREN

| Деконструкция соцреалистического канона в польском кино 1970–1980-х |

Кесьлевский снял ленту «Шрам» (1976), где фабульная схема типичной производственной драмы оборачивалась драмой экзистенциальной. Главный герой ленты, директор Беднаж (в исполнении Франчишека Печки), претворяя в жизнь более чем спорное решение построить комбинат на территории заповедного леса, оказывается загнанным в тупик, в результате чего добровольно покидает свой пост и возвращается к семье.

В это же время возникло пародийное направление, высмеивавшее характерные черты жизни при социализме. Марек Пивовский, за плечами которого уже было несколько очень важных документальных фильмов (в первую очередь, «Пожар! Пожар! Наконец что-то происходит» (1967), снял в 1970 году «Рейс» — парадокumentальную комедию, где объектом насмешки стали повсеместно распространенные тогда торжественные собрания и коллективные праздники. По праву считающийся одним из лучших польских фильмов всех времен и разошедшийся на цитаты, культовый «Рейс» снимался преимущественно импровизационным методом с участием множества непрофессиональных актеров. Эта лента прошла в кинотеатрах самым что ни на есть «третьим» экраном, но благодаря атмосфере сгущающегося абсурда, которую ей удалось зафиксировать, стала одним из главных документов (sic!) эпохи.

Заметим в скобках, что следующим игровым фильмом Пивовского стала картина «Извините, здесь бьют?» (1976), которая также носит явный перемешанный характер, а точнее — по мере развития действия оказывается «ложным» криминальным фильмом. Замечательная стилизация под детектив (особенно в начальных «немых» сценах), игра с жанром постепенно уступают здесь место социально-психологической проблематике. На первый план в результате выходит то самое «моральное беспокойство», например, в эпизоде, когда один из главных героев — милиционер — произносит фразу: «Пойми ты, не существует единой этики для всех». Проблема, очень актуальная и сегодня, не правда ли?

Факт появления «Рейса» встраивается в один ряд с развитием в 70-е годы в Польше социально-политических хэппенингов: в деятельности уличного театра «Академия движения» или, скажем, творческой группы «Квекулик». Отголоски этой поэтики заметны у «Оранжевой альтернативы», предложившей в конце 80-х взамен соцреализму «сюрреалистический реализм» и устраивавшей акции, которые доводили устои и порядки социалистического общества до полного абсурда. Впрочем, к этому мы еще вернемся.

Очевидно, что в условиях, когда до развала Варшавского договора оставалось больше десяти лет, реализовывать подобные «подрывные» интенции было не так просто. Стоит, однако, отметить, что Польша, с точки зрения цензуры, была, возможно, наиболее либеральной (насколько это слово вообще применимо в данном контексте) страной для художников, и не только кинематографистов. Достаточно вспомнить, что именно в этой стране еще в конце 60-х, например, стало развиваться искусство перформанса, фактически не существовавшее у соседей по соцлагерю. В 70-е годы концептуальное искусство в Польше функционировало едва ли не наравне с «официальным», а экспериментальный размах и богатство различных художествен-

ных проектов того времени до сих способны поразить воображение исследователя.

Пожалуй, дальше всех по экспериментальному пути, пути разрушения стереотипов пошел режиссер Войцех Вишневецкий (1946–1981). Он прожил обидно мало и работал в кино чуть больше 10 лет, и тем не менее оставил уникальное творческое наследие. К сожалению, о нем сейчас вспоминают не так часто, как он того заслуживает. Остановимся на нескольких фильмах Вишневецкого, в которых осуществляется деконструкция соцреалистического канона. Главным образом мы сосредоточимся на двух картинах, снятых на основе репортажей Ханны Краль. Живой классик репортажа и гуру современных польских репортеров рассказывала в них о бывших передовиках производства и размышляла над ценой общественного успеха, которую им пришлось заплатить за то, что их потом и кровью создавался один из важнейших мифов эпохи социалистической стройки.

С первых же кадров телевизионного фильма «Рассказ о человеке, выполнившем 552% нормы» (1973) мы наблюдаем за обычным днем из жизни некоего предприятия, по которому главный герой Бернард Бугдол ходит с проверкой. Снятые с рук, ничем не примечательные, будничные кадры... И вдруг перед заглавными титрами — резкое укрупнение спины героя, которое монтируется с одной из мраморных статуй, украшающих варшавский Дворец культуры и науки. Так Вишневецкий задает оппозицию парадности и обыденности, торжественности и разочарования, которое впервые ощущается в сцене, где Бугдол со всей семьей смотрит хроникальный репортаж о своем трудовом подвиге. Анна Сливиньская, исследовательница творчества Вишневецкого, заметила, что его режиссерская концепция (причем не только в этом фильме) заключается «в создании приподнятого настроения и его сознательном подрыве через некоторое время»¹. Такая контрастность ощущается и в операторском решении: «монументальные» ракурсы, в которых преимущественно снят главный герой, чередуются с намеренно небрежными панорамами верхнесилезских городов и суровыми портретами рабочих.

Короткие, неохотные высказывания коллег Бугдола об их отношении к факту перевыполнения им нормы добычи угля сняты в духе фильма Кшиштофа Кесьлевского и Томаша Зыгадло «Рабочие-71: ничего о нас без нас» — это не слишком удивляет, если вспомнить, что Вишневецкий принимал участие в работе над той лентой. В чем же тогда заключается формальное новаторство «Рассказа...»? Вот небольшой эпизод на могиле передовика производства Винцента Пстровского. Мы слышим голос ребенка, декламирующего стихотворение о Пстровском, при этом в кадре никаких детей нет. Зато режиссер дает крупные планы рабочих — их будто застывшие, мертвенные лица. В этой сцене уже отчетливо прочитываются элементы эстетики будущих лент Вишневецкого: скульптурная статичность, нелнейный монтаж, дискурсивный звук.

В подобном ключе решена сцена, где члены семьи Бугдола рассказывают, что его успехи на трудовом фронте в сущности

¹ Liwińska A. W wiecie paradoks w („Opowie o cz owieku, kt ry wykona 552% normy” i „... sztygar na zagrodzie...”) // Wojciech Wiszniewski / Redakcja naukowa Marek Hendrykowski. Pozna: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2006. S. 84.



ВИРЕН Денис Георгиевич / Denis VIREN

| Деконструкция соцреалистического канона в польском кино 1970–1980-х |

лишь делали их несчастными. Здесь необходимо подчеркнуть, что Бугдол после войны был самым настоящим «человеком из мрамора», одним из образцовых героев эпохи. Его «официальная» биография авторства Ольгерда Будревича была выпущена в 1953 году и носила название «Путь Бернарда Бугдола». В 60-е годы к его истории решила обратиться Ханна Кралль. Пообщавшись с ним, она назвала получившийся репортаж не патетично, даже неприметно, но совсем не случайно — «Спокойный воскресный день». Автор книги «Кралль и кинематографисты» Катажина Монка-Малытыньская замечает: «Историю жизни семьи Бугдолов с того дня, когда он поставил свой производственный рекорд, рассказывает жена Магдалена. Собственно репортаж Кралль — это и есть монолог Магды. Так в перспективе жены “передовика на пенсии” традиционный и монументальный портрет рабочего подвергается демифологизации»². И далее: «“Рассказ...” Вишневого — это документальная адаптация репортажа. Кажется, что режиссер прочитывает в тексте Кралль ключ к пониманию ситуации героя. Так же, как и Кралль, Вишне夫斯基 сталкивает миф с действительностью»³. Камера неспешно панорамирует по комнате, периодически выхватывая (а точнее — словно вынимая) из фона лица. Герои молчат, но за кадром звучат их признания.

Даже, казалось бы, традиционное интервью решено здесь нестандартно. Оно начинается с долгой паузы и короткого «Нет», произнесенного Бугдолом. Зритель никогда не узнает, над каким вопросом столь мучительно раздумывал пожилой герой труда, да это и не так важно. Камера всматривается в его лицо из-за спины режиссера, и мы видим просто-напросто потерянного человека, который пытается скрыть свои неудачи за клише, но эти искусственные, готовые формулировки лишь еще больше обезоруживают его.

Мастерство Вишневого заключается в том, что он деконструирует эстетические принципы соцреалистической документалистики при помощи ее же приемов. Но этим его авторские интенции не ограничиваются: «Вишне夫斯基 использует ушедшую в прошлое поэтику пропагандистской документалистики, чтобы обнажить руководящие ею правила и показать крах пропаганды тех лет»⁴. Идеалы эпохи оказываются вывернутыми наизнанку. Бывшие передовики производства, герои труда предстают перед зрителем застывшими в лозунгах прошлого, мертвыми «людьми из мрамора». Обращаясь к финальному эпизоду «Рассказа о человеке, выполнившим 552% нормы», который можно интерпретировать по-разному, Сливиньская пишет: «Несмотря на блеск прожекторов, Бугдол — герой, который уже не имеет права на существование, вернее так: миф, который вырос вокруг явления трудовых рекордов, полностью использован и исчерпан»⁵.

Углубление этого процесса продолжается в несомненном шедевре Вишневого «Ванда Гостиминьская, ткачиха» (1975), где разрушение канона происходит на уровне языка (причем как суммы выразительных средств, так и речи в буквальном

значении этого слова). Вот один из эпизодов, названный «Поколения»: главная героиня, также «передовик на пенсии», разговаривает с коммунистической молодежью. Однако назвать это нормальным общением довольно трудно, поскольку вопросы и ответы не уступают друг другу по степени клишированности. Вишне夫斯基 не дает зрителю услышать ответ на последний заданный вопрос и показывает, как ребята аплодируют — но при этом полностью «отключает» звук. Зачем? Ответ лежит на поверхности: эти аплодисменты ожидаемы, формальны и потому лишены смысла.

К слову, эффект этой сцены будет с удвоенной силой достигнут в хрестоматийном финале следующей короткометражки Вишневого «Букварь» (1976). В нем два деревенских мальчика на вопрос «А во что ты веришь?» отвечают молчанием, в то время как, согласно стихотворению Владислава Белзы «Катехизис молодого поляка», должен следовать ответ: «В Польшу верю». Польская исследовательница отмечает, что в обеих этих сценах звучат «вопрос о будущем и острая критика любых форм индоктринации»⁶.

Ванда Гостиминьская при ближайшем рассмотрении оказывается человеком обезличенным. В одной сцене она долго всматривается в свой огромный, во всю стену, портрет из серии «Люди тридцатилетия» и будто не узнает себя. В другой же сцене мы видим ее за семейным столом, однако даже в такой, казалось бы, непринужденной домашней атмосфере она сидит навзрыжку, при этом на стене зади нее повторяются в рир-проекции кадры хроники рубежа 1940–50-х. «Автор соединяет таким образом две эпохи: годы славы и современность, равнозначную забвению. Застывшее лицо героини, которая неподвижно сидит за столом во время семейного торжества, знаменует, что она стала заложником времени»⁷. Становясь благодаря трудовым успехам своего рода иконой, Ванда Гостиминьская теряет себя как человек, как личность.

Особую роль в процессе выявления этих внутренних процессов играет речь. В другой своей работе Монка-Малытыньская пишет по поводу «Ванды Гостиминьской, ткачихи»: «Хотя герои, как в классическом документальном фильме, говорят прямо на камеру, фразы подаются искусственно, их делает “ирреальными” введенное в фонограмму эхо»⁸. Точное замечание. Неискушенному зрителю (да и то лишь на первый взгляд) может показаться, что перед ним — вполне аутентичный фильм об истории соцсоревнования. Однако степень механизированности, с какой Гостиминьская произносит свои фразы-лозунги, и изображение, на которое режиссер накладывает ее монологи, заставляют усомниться в прямолинейности авторского замысла. Речь «вместо того, чтобы подтверждать и укреплять звучание, экспонирует фальшь путем сопоставления с сильно деформированным изображением»⁹.

Любопытно с этой точки зрения, что в своем последнем документальном фильме под названием «...штейгер в усадьбе...» (1978) Вишне夫斯基 вообще отказывается от синхронной речи,

² *M ka-Malaty ska K. Krall i filmowcy. Pozna : Wydawnictwo Pozna skie, 2006. S. 122.*

³ *Ibid.*

⁴ *M ka-Malaty ska K. Op. cit. S. 124.*

⁵ *liwi ska A. Op. cit. S. 85.*

⁶ *M ka-Malaty ska K. Op. cit. S. 120.*

⁷ *M ka-Malaty ska K. Op. cit. S. 121.*

⁸ *M ka-Malaty ska K. „Wanda Go cimi ska w kniarka” — demonta filmowej nowomowy // Wojciech Wiszniewski / Redakcja naukowa Marek Hendrykowski. S. 111.*

⁹ *Ibidem. S. 118.*



ВИРЕН Денис Георгиевич / Denis VIREN

| Деконструкция соцреалистического канона в польском кино 1970–1980-х |

которая в те годы была повсеместно распространена среди документалистов. В качестве комментария режиссер использует народную песню. Впрочем, здесь дело уже не в отсылках к соцреалистическому кино — продолжая начатые в «Ванде Гостиминьской...» поиски, режиссер создает цельную звуковую концепцию, которая заставляет вспомнить опыты крупнейшего польского киноэкспериментатора 70-х Гжегожа Круликевича (речь о нем чуть ниже). При помощи звукового крупного плана Вишневский обращает внимание зрителя на отдельные скрипы, шумы, короткие реплики.

Этот инсценированный документальный фильм о человеческой враждебности, о нежелании коллектива принять к себе «чужака» становится ярким примером сочетания в кино 70-х проблематики «кино морального беспокойства» с авангардистскими тенденциями. Вишневский предлагает парадоксальный «...двойной портрет времени: прошлого — былых успехов героев, и времени съемок»¹⁰. Монка-Малатынская замечает: «Язык социалистического реализма распадается, это в сущности автодеструкция»¹¹. Самое главное, однако, то, что на обломках этого «кинематографического новояза» появились картины Войчеха Вишневского, не имеющие аналогов ни в Польше, ни в других странах мира.

Возвращаясь к теме взаимоотношений кинематографа и авангардного искусства в ПНР, необходимо сказать, что связи между ними были довольно спорадические и совсем не такие очевидные, как может показаться. Тем не менее их взаимодействие оставило в истории кино несомненный след. Достаточно вспомнить, что гуру польского современного искусства Збигнев Варпеховский не раз выступал в качестве художника-постановщика в игровом кино (главным образом у Круликевича), а концептуальная художница Эва Партум стала автором сценария в «Ванде Гостиминьской, ткачихе».

И, конечно же, не случайно, что все тот же Круликевич, который в 70-е годы был связан с авангардной лодзинской группой «Мастерская киноформы», в короткометражке «Предтеча» задействовал актеров из «Академии движения». Этот уличный театр устраивал свои представления непосредственно в городском пространстве. Так, например, его артисты пародировали очередь в магазин, вставая рядом с ней, или покупали один за другим газету и, быстро просмотрев один разворот, тут же выбрасывали в близстоящую помойку. «Предтеча» — фильм, снятый в 1988 году, на стыке эпох, соединил в себе деконструкцию и пародию. В известном смысле он завершает процесс, вынесенный в заглавие статьи, и открывает поле для его интерпретации в новых политических условиях. Остановимся на этой примечательной ленте чуть подробнее.

Короткометражная картина «Предтеча» была снята на Студии научно-популярных фильмов в Лодзи (там же, к слову, работал Вишневский) и в некотором смысле развивала его поиски. Фильм строится на закадровом монологе самого режиссера, который рассказывает об ученом Мариане Мазуре — отце польской кибернетики, которая в послевоенный период считалась в социалистических государствах наукой буржуазной и вообще

лженаукой. История этого человека и его учения интересует Круликевича в двух аспектах.

С одной стороны, в биографии Мазура и предложенной им концепции действительного и мнимого характеров как в зеркале отражается социалистическая эпоха с ее стремлением к конформизации общества. С другой — эта личность сама по себе явным образом близка режиссеру. Несчастливая участь Мазура парадоксальным образом является для Круликевича источником надежды. Убежденность ученого в том, что только будущие поколения будут в состоянии понять всю глубину и новаторство его теорий, во многом напоминает отношение Круликевича к критике его экспериментальных картин. Так, после выхода ленты «Танцующий ястреб» режиссер заявил в интервью официальному критику Чеславу Дондзилло по поводу своего творчества: «...лишь спустя годы, следующие поколения откроют всю сложную красоту этих фильмов»¹².

В «Предтече» режиссер рассуждает: «Кибернетика обнаруживает всевозможные ошибки и подлости». Кинематографический метод Круликевича, в свою очередь, направлен на последовательное разрушение соцреалистических канонов. Правда, если Вишневский делал это главным образом изнутри кинематографического нарратива, то Круликевич работает с существующими в реальности знаками эпохи. Его монолог в фильме накладывается на сцены самого разного содержания, однако большая часть действия так или иначе связана с Дворцом культуры и науки, который, и это стоит подчеркнуть в данном контексте, был «подарком Сталина» Варшаве и всему польскому народу.

Артисты «Академии движения», нарядившись в черные балахоны, заставляющие вспомнить не то ку-клукс-клан, не то монахов-бенедиктинцев, разыгрывают перед входом во Дворец, а также на его мраморных ступенях странные сценки, подчас не до конца проясненного содержания. Понятно одно: они косвенно или напрямую иллюстрируют различные положения теории Мазура. Впрочем, важнее не столько то, что происходит в кадре, сколько общая атмосфера заката (в прямом и переносном смысле), упадка, обесточивания системы. Этого просто нельзя не заметить, воздух переходной эпохи ощущается буквально в каждой секунде экранного времени.

Особое значение режиссер придает эпизодам внутри Дворца, в великолепном Зале конгрессов, где проходили съезды партии. В этих интерьерах в стиле «сталинского ампира» разворачивается пародийное совещание, во время которого всех участников, высказывающих свои предложения, клеймят с трибуны, навешивая на них разного рода ярлыки. Абсурдность происходящего усиливается за счет выступлений на сцене весьма экстравагантной оперной певицы в красном платье и с красными волосами.

Заметим, что уже в ранних документальных работах Круликевича «Мужчины» (1969) и «Не плачь» (1972) чувствовалось сильное критическое начало (неслучайно обе лежали на полке до 1989 года), однако только в «Предтече» отношение режиссера к социалистической действительности проявилось в полной

¹⁰ *M ka-Malaty ska K. Krall i filmowcy*. S. 114.¹¹ *M ka-Malaty ska K. „Wanda Go cimi ska w kniarka” — demonta filmowej nowomowy*. S. 114.¹² Цит. по: *Dondzi o C. M ode kino polskie lat siedemdziesi tych*. Warszawa: M odzie owa Agencja Wydawnicza, 1985. S. 44.

ВИРЕН Денис Георгиевич / Denis VIREN

| Деконструкция соцреалистического канона в польском кино 1970–1980-х |

мере и на всех уровнях. В этой небольшой ленте он одновременно вскрыл и спародировал механизмы функционирования власти в условиях тоталитарного режима.

Круликевич в некотором смысле поставил точку в процессе, начатом (в частности) в авангардных фильмах Вишневого. Они оба стремились обнажить лицемерие и ложь, которыми

была пропитана общественно-политическая жизнь Польской Народной Республики, и показать на конкретных примерах, как обычные люди становились жертвами исторических обстоятельств. Эти задачи им удалось выполнить блестяще, при этом обогатив язык кино и расширив представления о его возможностях.

