

(Не)свобода в польском кино времен «зрелого социализма»

Вирен Денис Георгиевич

Кандидат философских наук, старший научный сотрудник

Институт славяноведения РАН

119334, Ленинский проспект, д. 32-А, Москва, Российская Федерация

E-mail: denis.viren@gmail.com

ORCID: 0000-0002-3680-6028

Цитирование

Вирен Д. Г. (Не)свобода в польском кино времен «зрелого социализма» // Славянский альманах. 2024. № 3–4. С. 228–241.

DOI: 10.31168/2073-5731.2024.3-4.11

Финансирование

Статья подготовлена при финансовой поддержке Российского научного фонда, грант № 22-18-00365, <https://rscf.ru/project/22-18-00365/>.

Статья поступила в редакцию 21.05.2024.

Рецензирование завершено 28.05.2024.

Статья принята к публикации 24.09.2024.

Аннотация

Статья посвящена проблеме (не)свободы в польском кинематографе 1970-х гг., рассмотренной в двух аспектах. Первый касается отношения государственных чиновников к цензурным ограничениям, существовавшим в тот период в искусстве Польши. Официальная точка зрения представлена в воспоминаниях вице-министра культуры Мечислава Войтчака. Второй аспект, интересующий автора в большей степени, касается имплицитного выражения ощущения несвободы в целом ряде фильмов того времени. Они не относятся напрямую к доминирующему во второй половине десятилетия направлению «кино морального беспокойства», но, скорее, дополняют его, а иногда предвосхищают. Это психологические драмы, где на первый план выходит внутренний мир героев, переживающих кризисные ситуации. Особое внимание уделено рассмотрению мотива психической болезни, возникающего в нескольких картинах, и связанного с ней локуса медицинского учреждения. Акцентируется образ моря, который может выполнять на экране различные

функции: обещание свободы, отражение эмоционального состояния, мнимое освобождение. Среди отдельно стоящих примеров – польско-венгерская копродукция «В пути» Марты Меса-рош и анимационный фильм «Путешествие» Даниэля Шчехуры, в каждом из которых по-своему отразилось ощущение отчужденности и безысходности, характерное для эпохи.

Ключевые слова

Кино Польши, проблема свободы, цензура, психологическая драма, образ моря, копродукции, анимация.

Кинематограф Восточно-Центральной Европы, в том числе Польши, на протяжении всей послевоенной эпохи (до 1989 г.) существовал – за редкими исключениями – в условиях цензурного контроля и несвободы. В 1970-е гг. (в СССР их пропагандистски именовали «развитым социализмом» или «реальным социализмом»), но в исторической перспективе они предстают временем заката системы) взаимодействие власти и кинематографистов, которые были вынуждены с ней считаться, напоминало нечто вроде игры, порой весьма жестокой. И если отношение подавляющего большинства режиссеров к системе ограничений было однозначно негативным, то чиновники, непосредственно осуществлявшие цензуру, смотрели на проблему несколько иначе.

В этом плане весьма полезно обратиться к воспоминаниям Мечислава Войтчак, вице-министра культуры ПНР в интересующий нас период. Он написал две книги мемуаров, наполненные ценными и интересными фактами из «закулисной» истории польского кино. Вполне понятно, что Войтчак пытался если не оправдаться, то объяснить те или иные мотивы партийных функционеров: «Нужно сказать прямо: мы – представители власти – не могли убедить художников в политической и социальной справедливости системы, но в то же время мы не могли понять и принять того, что о нашей общей современности они нам говорят. Поэтому нет ничего странного в том, что существовал разлад между властью, нагружавшей культуру излишними политическими обязательствами, и художниками, в данном случае кинематографистами, которые в такой ситуации всегда, в каком бы направлении они ни шли, вляпывались... в политику»¹. Войтчак подчеркивает, что в культурной поли-

¹ *Wojtczak M.* O kinie moralnego niepokoju... i nie tylko. Warszawa, 2009. S. 19.

тике сосуществовали и даже соперничали два течения: «Одно, по сути своей догматическое, отвергавшее любые сколько-нибудь смелые предложения, характеризовавшееся осторожностью, предпочитавшее пропагандистский примитивизм, и второе – стремившееся поднимать вопросы трудные и болезненные, ценившее открытость, принимавшее риски, связанные со всякой неоднозначной темой»². Действительно, эта амбивалентность весьма характерна для политической жизни Народной Польши, в частности в сфере искусства. В 1974–1978 гг. пост министра культуры занимал Юзеф Тейхма, представитель либерального крыла партии, и только благодаря ему многие фильмы имели шанс получить разрешение на съемку и прокат³.

«Да, разумеется, существовали цензурные ограничения, да, на полку отправляли неоднозначные фильмы, – продолжает Войтчак. – Однако были и условия для создания шедевров. Сегодня, в рамках полностью коммерческой кинематографии, трудно даже представить, что могли быть сняты такие ленты, как “Земля обетованная” или “Рукопись, найденная в Сарагосе”. Они могли появиться только в социалистической кинематографии, финансировавшейся государством»⁴. Оставим за скобками безапелляционность этого утверждения, которое можно без труда опровергнуть примерами блокбастеров из западноевропейского кино тех лет, включая ленты выражено авторского характера (скажем, Стэнли Кубрика или Фрэнсиса Форда Копполы). Между тем, чиновник прав в том, что в польском (кино)искусстве действительно позволялось многое, особенно если сравнивать с другими странами «восточного блока», поэтому проблему несвободы и цензуры следовало бы квалифицировать как многоаспектную и дискуссионную. «...у нас свободы было гораздо больше, чем у соседей. У венгров уровень свободы повышался постепенно, у чехов не было никакого движения, своеобразный застой...»⁵ – вспоминал Кшиштоф Занусси. Важно понимать, что оценка ситуации в немалой степени зависит от точки зрения: для исследователя, ориентирующегося на советский опыт, ограничения в ПНР могут показаться не такими

2 Ibid. S. 21.

3 См. подробнее о Тейхмэ и его дневниках: *Вирен Д. Г.* Кино второй половины 1970-х в общественной жизни Польши // *Художественная культура*. 2019. № 4. С. 207.

4 *Wojtczak M.* O kinie... S. 20.

5 Круглый стол «Советское киноискусство второй половины 1950-х – 1970-х в европейском контексте. Поиски нового киноязыка» // *Я могу говорить. Кино и музыка оттепели* / ред.-сост. З. Кошелева. М., 2020. С. 324.

уж значительными. Но художники из страны, которой после войны был фактически навязан социалистический строй с присущим ему жестким контролем за всей публичной сферой жизни, а также искусством, воспринимали подобные практики максимально болезненно.

Крайним случаем взаимодействия кинематографистов и власти становился полный запрет произведений, причем как на стадии производства («На серебряной планете» (*Na srebrnym globie*, 1977/1988) Анджея Жулавского), так и после завершения работы над фильмом («Дьявол» (*Diabeł*, 1972/1988) того же режиссера, «Индекс» (*Indeks*, 1977/1981) Януша Киёвского). Такое случалось не столь часто – Войтчек насчитывает девять примеров на протяжении 1970-х гг., – однако для относительно небольшой национальной кинематографии это весьма ощутимое число.

Наиболее характерными свидетельствами борьбы режиссеров за право на свободу художественного высказывания были, конечно, фильмы «морального беспокойства» второй половины 1970-х гг., остро публицистические, диагностирующие болевые точки в жизни общества, но и в лентах иного эстетического порядка, снятых в то десятилетие, ощущается состояние подавленности и духоты, создается впечатление безысходности. Речь идет о психологических драмах, в которых в той или иной степени отразилась проблематика несвободы и получили выражение оппозиции закрытости / открытости, пассивности / активности и т. д. Следует сразу же сделать акцент на том, что имеется в виду *имплицитное* выражение, которое не считывается сразу, из-за чего может сложиться впечатление «вчитывания» смыслов. Кроме того, эти ленты могли предвосхищать тенденции «морального беспокойства», а могли, в более поздний период, «дополнять» его.

Попробуем на нескольких примерах показать, что это были не отдельные случаи, а своего рода тенденция (характерная, кстати, совсем не только для Польши: в советском, венгерском, югославском кино застойной эпохи наблюдаются схожие процессы). Демонстрирующие ее кинематографисты не составляли группу, хотя многие из них работали в кинообъединении «Тор» («Путь»), которым в 1970-е гг. руководил режиссер Станислав Ружевич (родной брат известного поэта Тадеуша Ружевича), он же часто выступал художественным руководителем дебютных постановок. «Тор» функционировал в известной оппозиции кинообъединению «Икс» под началом Анджея Вайды: к середине десятилетия он и сам сильно политизировался, и воспитывал молодых, если так можно выразиться, в публицистическом духе. В отличие от «Икса», «Тор» выпускал картины негромкие, вдумчивые,

отличавшиеся подробной психологической разработкой персонажей. Этот тип кино в противоположность «моральному беспокойству» можно назвать «интимным» или «тихим»⁶.

Показателен тот факт, что особая тревожность в польском кино начала 1970-х гг. свойственна дебютным фильмам. Ярким примером следует считать картину Антония Краузе «Перст Божий» (*Palec Boży*, 1972), повествующую о начинающем актере (в исполнении Мариана Опани), который безрезультатно пытается поступить в училище и упорно, даже иступленно ищет себя и свое место в жизни. Председатель одной из комиссий задается вопросом: «Мне не очень понятно, откуда в вас столько бунта, такого необоснованного пессимизма... Против чего вы выступаете?» Устроив самый настоящий погром в актерской школе после очередного неудачного экзамена, герой попадает в лечебницу для душевнобольных и там тоже пробует найти применение своим способностям и осуществить мечту, ставя спектакль с соседями по палате. Возникающий в «Персте Божьем» (возможно, впервые в истории польского кино) мотив психического расстройства и непосредственно связанный с ним локус больницы на протяжении десятилетия не раз будут появляться на польском экране, метафорически выражая чувство неудовлетворенности, ограничений, спускаемых сверху, невозможности реализоваться.

В «Голосах» (*Głosy*, 1980) Януша Киёвского героиня, которую мучают странные звуки, сопровождающие ночные кошмары, попадает в психиатрическую больницу, где ей не могут помочь. В «Ночном мотыльке» (*Śta*, 1980) Томаша Зыгадло главный герой убегает от собственных проблем и одиночества и погружается в работу: каждую ночь он проводит в студии, откуда ведет популярную радиопередачу, общаясь с анонимными слушателями и пытаясь участвовать в их судьбах. Пространство студии тоже может напомнить своего рода камеру, в которую, правда, человек загоняет себя по своей воле. В финале он оказывается на пределе нервного истощения, что приводит его в санаторий: ситуация значительно мягче, чем в предыдущих примерах, и тем не менее авторское послание довольно очевидно. Исполнитель главной роли в «Ночном мотыльке», выдающийся актер Роман

⁶ Здесь уместно вспомнить, что поколение режиссеров, пришедшее в российский кинематограф в середине нулевых (Андрей Звягинцев, Борис Хлебников, Алексей Попогребский, Бакур Бакурадзе и др.), окрестили тогда «новыми тихими». Фильмы, которые они снимали, можно назвать современным вариантом «кино морального беспокойства».

Вильгельми, создал типологически близкий образ в еще одном фильме, снятом в том же году, – «Меньшее небо» (*Mniejsze niebo*, 1980) Януша Моргенштерна. Здесь пространством добровольного заточения становится привокзальная гостиница и шире – железнодорожный вокзал, где главный герой поселяется, оставив всю прежнюю жизнь: дом, работу, жену и детей. Впрочем, в контексте темы статьи можно взглянуть на данную ситуацию иначе: побег от привычного существования в поисках себя воспринимается героем как *освобождение*, пусть и надуманное, призрачное, в итоге приводящее к трагедии.

Еще один пример того, как медицинское учреждение выступает в качестве метафоры заключения, – снова дебютная полнометражная картина Эдварда Жебровского «Спасение»⁷ (*Ocalenie*, 1972), повествующая о преподавателе и ученом-биологе в исполнении Збигнева Запасевича, традиционно игравшего роли интеллектуалов и ставшего «лицом» польского кино 1970-х гг. Активная профессорская жизнь героя внезапно встает на паузу, когда ему приходится лечь на серьезное обследование: врачи подозревают худшее. При этом его волнует лишь одно – когда он сможет «выйти на свободу» и продолжить работу. Кавычки можно и убрать, поскольку больницу он считает самой настоящей тюрьмой.

Сосредоточенность на профессии по мере развития действия открывается перед зрителем своей обратной стороной: герой оказывается человеком эгоцентричным, жестким, нечутким по отношению даже к любящей его женщине (актриса Майя Коморовская). Он отказывается верить в собственную слабость, ему важно всегда «прилично выглядеть», а проявления физического недомогания (сцены обмороков) он воспринимает едва ли не как личное поражение, уязвление собственного эго. Долгое пребывание в больнице в ожидании донора не только становится для профессора испытанием на прочность, но дает ему шанс пересмотреть взгляд на многие вещи, преодолеть духовный кризис, фактически внутренне переродиться. Дав картине такое название, Жебровский, очевидно, подразумевал нравственное спасение, исцеление от патологической бесчувственности и эгоизма.

Обращает на себя внимание в «Спасении» то, что действие происходит как будто вне конкретных пространства и времени. Конечно, в фильме присутствуют элементы бытового описания действительности начала 1970-х гг., но они не играют первостепенной роли, как в «кино морального беспокойства». Режиссер намеренно уходит

7 Другой возможный вариант перевода – «Исцеление».

от социальности, поверхностной публицистичности в сторону психологизма. В конце 1980-х гг. киновед-полонист Ирина Рубанова писала так: «Самые значительные ленты первой половины прошлого десятилетия ошутимо носили вневременной характер. Они могли появиться в 60-е годы, могли быть сняты и спустя двадцать лет. Польские кинематографические 60-е годы как бы перетекали рубеж десятилетий»⁸, – в этой констатации слышится критический отзыв, но важно понимать, когда она была сделана, а также то, что такому типу кино было противопоставлено «кино морального беспокойства», которое советский зритель открывал для себя лишь в эпоху «перестройки». С течением времени оценки подвергаются коррекции.

Похожим на «Спасение» образом организовано повествование в ленте Станислава Ружевича «Дверь в стене» (*Drzwi w murze*, 1973), снова с Запасевичем в главной роли. Как и у Жебровского, в центре фильма – рефлексирующий интеллигент, на этот раз драматург, отправляющийся в Гданьск на репетицию спектакля по своей пьесе. Мест в гостинице нет, и ему советуют снять комнату в частном доме. Отношения главного героя с его обитательницами, пожилой женщиной и ее взрослой дочерью, становятся центральным конфликтом фильма. Для драматурга поездка в другой город является не столько побегом, сколько возможностью хотя бы на время отвлечься от семейной рутины. Но с чем он в итоге сталкивается?

В свете проблематики статьи особенно показательна сцена, в которой главный герой находит пожилую женщину... привязанной к ножке стола. Первое предположение, возникающее при виде этой картины, – дочь издевается над матерью? – вскоре обнаруживает свою нерелевантность. Мы выясняем, что женщина не вполне здорова психически, а дочь исключительно из лучших чувств оберегает ее от возможных несчастий. По ходу развития действия и, что самое главное, романтических отношений драматурга с девушкой становится понятно: речь идет, прежде всего, о болезни одиночества. И ею поражена не только бедная женщина, но также все действующие лица ленты «Дверь в стене».

Заметим здесь важную деталь: главный герой фильма бежит от будничной рутины к морю. Традиционно являясь символом свободы, необузданной стихии, оно может выступать и в качестве ложной оппозиции тесноте и закрытости города. Мы уже размышляли о том, как это проявляется в творчестве венгерского режиссера Белы Тарра, а точнее,

⁸ Рубанова И. Что Польша? Что кино? // Искусство кино. 1989. № 2. С. 160.

в его поздней работе «Человек из Лондона» (*The Man from London*, 2007)⁹. Балтийское побережье в польских фильмах 1970-х гг. появляется нередко и дарит *обещание свободы*. В ленте Барбары Сасс «Дебютантка» (*Debiutantka*, 1982) главная героиня едет в Гданьск осуществить свою мечту поработать со знаменитым архитектором, однако сталкивается с человеком эгоистичным и беспощадным к людям, которые любят и уважают его. Драматическая кульминационная сцена, где достигает апогея профессиональное и, прежде всего, личное противостояние между девушкой и многолетней помощницей мэтра (Дорота Сталинская и Эльжбета Чижевская), разворачивается непосредственно в море: героиня Чижевской, напившись, пытается утопиться.

Особенно показательно в «морском контексте» психологическое моралите Януша Заорского «Комната с видом на море» (*Pokój z widokiem na morze*, 1977). В основе этой картины – типичная для «кино морального беспокойства» оппозиция мировоззренческих подходов¹⁰, однако акцент, как и в «тихом кино», сделан здесь именно на внутреннем мире героев, тем более что оба они – психиатры, пытающиеся спасти человека от самоубийства. Из названия явствует, что море играет в семантике ленты существенную роль, а также подчеркнуто замкнутое место действия. Немаловажно и то, что оно разворачивается на двадцать первом этаже небоскреба, в офисе международной судоходной компании. Именно туда однажды утром проникает персонаж, до конца фильма остающийся анонимным, и выходит на карниз, угрожая спрыгнуть. Действие картины охватывает один день: с момента появления молодого человека в офисе до его ухода из здания, причем причины как первого, так и второго решения не объясняются (если не считать финального титра, достаточно туманного¹¹).

Основными «переговорщиками» становятся два психиатра: старший из них (Густав Холубек) – в прошлом университетский профессор

9 См.: *Вирен Д. Г.* «Человек из Лондона» Белы Тарра: наблюдатель в пространстве // Семиотика в прошлом и настоящем / отв. ред. И. А. Седакова, ред. М. В. Завьялова, Н. В. Злыднева, А. Б. Ипполитова. М., 2023. С. 346.

10 Наиболее хрестоматийный пример – «Защитные цвета» (*Barwy ochronne*, 1976) Кшиштофа Занусси.

11 Титр гласит: «В ходе психиатрического обследования у Анджея С. не было обнаружено симптомов психического заболевания. На вопрос, почему он вышел на карниз, он ответил: “Тогда самоубийство казалось мне единственным выходом”. На вопрос, почему спустился: “Потому что я сам сделал этот выбор”».

и учитель младшего (Петр Фрончевский). Они по очереди пытаются убедить анонима спуститься с окна, и достаточно быстро мы понимаем, что их методы кардинально различаются. Молодой и амбициозный Кшиштоф – человек действия, ему не чужды психологическое давление и даже угрозы. Пожилой профессор – сторонник спокойного, терпеливого разговора, и это все больше раздражает его когда-то любимого ученика. Дискутируя о способах воздействия на человека, находящегося в шаге от добровольной смерти, профессор заявляет: «В нем тлеет какой-то конфликт, который он сам должен разрешить. Мы можем лишь помочь ему в этом». И добавляет: «Это не тактика, а терапия». Метод профессора в итоге приводит к успеху. Фильм основан на реальном происшествии, имевшем место несколькими годами ранее во Дворце культуры и науки в Варшаве, и в конце режиссер, как уже было сказано, дает титр с объяснением, почему прототип, некий Анджей С., спустился с окна: «Потому что я сам сделал этот выбор».

Фоном разговоров психиатров с самоубийцей служит море, на котором время от времени делается визуальный акцент. В монологах профессора море упоминается несколько раз. Зрителя постепенно подводят к мысли, что оно сыграло в жизни этого человека какую-то особую роль: «Я не слишком сентиментален, но для меня это нечто большее, чем резервуар соленой воды...» Поэтически описывая море на рассвете, он говорит: «Это метафора жизни, жизненности, метафора шанса... Все возможно, все еще может свершиться, осуществиться... Все в ваших руках». Постепенному усилению напряжения словно сопутствует состояние воды: «Вы обратили внимание, как изменился цвет моря?» Смыслообразующим сюжетом выступает история о пассажире корабля: в середине фильма профессор рассказывает самоубийце, как стал свидетелем попытки человека утопиться. В финальном монологе, после которого аноним принимает решение не прыгать, профессор признается, что это его собственная история. Таким образом, море у Заорского предстает и как молчаливый наблюдатель, и как метафора различных человеческих состояний, и как непосредственный проводник между двумя сторонами этой драмы.

Симптоматично, что современники были склонны воспринимать «Комнату с видом на море» в политическом ключе. Режиссер вспоминал, как после показа в Хельсинки, проходившего на следующий день после подписания Августовских соглашений между правительством ПНР и забастовочными комитетами, зрители говорили: «“Боже, ведь вы все почувствовали, это фильм об Августе, о том, как человек бастует [...]”». Поразительно, как кино иногда попадает в историческое

время»¹². Подобная трактовка, конечно же, имеет право на существование, да и нельзя не отметить, что многие польские исследователи, такие как Тадеуш Любельский¹³ или Доброхна Даберт¹⁴, относят фильм Заорского к канону «кино морального беспокойства», и тем не менее мы все равно считаем, что этот фильм вписывается в тенденцию «тихого кино».

Обратимся к еще одной психологической ленте, снятой на излете десятилетия, – «В пути» (*Po drodze / Útközben*, 1979). Эта картина интересует нас в том числе потому, что представляет собой довольно редкий пример копродукции, снятой внутри «восточного блока»¹⁵. Ее режиссер, венгерка Марта Месарош, выпускница ВГИКа, к моменту съемок была хорошо известна как постановщица психологических драм о женщинах («Удочерение» / *Örökbefogadás*, 1975 было удостоено Золотого медведя на Берлинале), а с середины 1970-х гг. благодаря союзу с актером Яном Новицким стала жить в Польше.

Польско-венгерский характер фильма «В пути» задан уже в образе главной героини – венгерки с польскими корнями (причем играет ее французская актриса Дельфин Сейриг), которая приезжает в Краков повидаться с подругой. Вместо этого она знакомится с актером (его роль исполняет как раз Новицкий), собирающимся ехать на свадьбу... на море, и отправляется с ним в путешествие. Для героини, как и для драматурга из «Двери в стене», это побег, не до конца осознанный, пугающий спонтанностью, но в глубине души очень желанный. В какой-то момент ей начинает казаться, что это не просто «курортный роман». В данном ракурсе особенно интересна психологически сцена знакомства с женой актера (ее сыграла Беата Тышкевич): здесь уже все всё понимают, но каждый играет определенную роль. Необходимо отметить пограничное положение главной героини, которая чувствует привязанность к Польше, знает язык, но в то же время

12 Janusz Zaorski // Wertenstein W. Zespół Filmowy "X". Warszawa, 1991. S. 83.

13 Lubelski T. Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty. Katowice, 2009. S. 379.

14 Dabert D. Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki. Poznań, 2003. 384 s.

15 Подробнее о типологии копродукций с примерами см.: *Вирен Д. Г. Копродукции в кино «Восточного блока» и проблема границ // Balcano-Balto-Slavica и семиотика / отв. ред. И. А. Седакова, ред. А. Б. Ипполитова. М., 2023. С. 94.*

отчетливо идентифицируется всеми как *другая*, представительница иной страны и культуры. Таким образом, фильм «В пути» и с точки зрения смешанного актерского состава, и с точки зрения рассказанной истории в полной мере реализует потенциал копродукции. На уровне поэтики Месарош близка к польскому психологическому кино конца десятилетия, но отчасти переносит на экран Польши документалистские тенденции, появившиеся в то время в игровом кинематографе Венгрии (например, у упомянутого выше Тарра).

Возвращаясь к основной теме (не)свободы в польском кино, скажем несколько слов о том, как она проявилась в аниматографе ПНР, на примере фильма «Путешествие» (*Podróż*, 1970) Даниэля Шчехуры. Эта шестиминутная миниатюра, выполненная в технике перекладки, распространенной в «польской школе анимации», представляет собой образец минимализма. Почти все экранное время мы видим силуэт протагониста, стоящего у окна движущегося поезда. По прибытии на станцию герой оказывается в перелеске, однако в глубине кадра виднеется здание, куда тот заходит, но очень быстро возвращается назад и вновь едет в поезде, направляющемся в обратную сторону. Вагон здесь, очевидно, выступает в качестве метафоры заключения в пространстве, невозможности выйти и повлиять на происходящее – впрочем, и выход на территорию природы (а точнее, некоего приусадебного парка) не приносит никакого результата.

Шчехура намекает в этом фильме и на суть кинематографа как такового: окна поезда очень напоминают кадры киноплёнки, а герой – зрителя, молча созерцающего происходящее перед ним. Прекращение просмотра (выход героя из вагона) не меняет ситуацию, и мы вынуждены вернуться к наблюдению. Любопытно, что польский киновед Павел Ситкевич видит в «Путешествии» совершенно иной месседж: «Герой вроде бы добирается до цели, но не происходит ничего, что могло бы позволить зрителю воспринять фильм политически, экзистенциально или катастрофически. С сегодняшних позиций, он констатирует исчерпанность формул, сложившихся в предыдущее десятилетие»¹⁶. Это взгляд историка анимации, но нам кажется, что за внешним отсутствием смыслов скрывается мироощущение человека в эпоху «развитого социализма». Оно обнаруживается и во многих других анимационных фильмах десятилетия, а апогея достигает в оscarоносном «Танго» (*Tango*, 1980) Збигнева Рыбчиньского: в этой короткометражной ленте типовая комната панельного

16 *Sitkiewicz P.* Polska szkoła animacji. Gdańsk, 2011. S. 211–212.

дома постепенно заполняется многочисленными персонажами, которые совершают свои действия, не замечая людей вокруг.

Подводя предварительный итог, следует сказать, что (не)свобода выражается в польском кинематографе 1970-х гг. на разных уровнях, но в силу цензурных ограничений преимущественно имплицитно. Места действия фильмов, на первый взгляд, никак не маркированные, воплощают состояние ограниченности, тесноты, узвренности. Одним из способов передачи подобных ощущений становится перемещение действия к морю, которое может выполнять различные семантические функции. В этой метафоре реализуется оппозиция закрытости / открытости, нередко оказывающаяся мнимой. В свою очередь, оппозиция пассивности / активности демонстрирует, что протагонисты рассмотренных фильмов не соглашаются с установленным порядком вещей и пытаются бороться за себя и свою субъектность, пусть и далеко не всегда успешно.

Источники и литература

Вирен Д. Г. Кино второй половины 1970-х в общественной жизни Польши // *Художественная культура*. 2019. № 4. С. 204–214. DOI: 10.24411/2226-0072-2019-00077.

Вирен Д. Г. Копродукции в кино «Восточного блока» и проблема границ // *Balcano-Balto-Slavica и семиотика* / отв. ред. И. А. Седакова, ред. А. Б. Ипполитова. М.: Институт славяноведения РАН, 2023. С. 91–101. DOI: 10.31168/2619-0842.2023.7.

Вирен Д. Г. «Человек из Лондона» Белы Тарра: наблюдатель в пространстве // *Семиотика в прошлом и настоящем* / отв. ред. И. А. Седакова, ред. М. В. Завьялова, Н. В. Злыднева, А. Б. Ипполитова. М.: Институт славяноведения РАН, 2023. С. 339–357. DOI: 10.31168/7576-0488-6.19.

Рубанова И. Что Польша? Что кино? // *Искусство кино*. 1989. № 2. С. 154–163.

Я могу говорить. Кино и музыка оттепели / Ред.-сост. З. Кошелева. М.: Музей AZ, 2020. 360 с.

Dabert D. Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2003. 384 s.

Lubelski T. Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty. Katowice: Videograf II, 2009. 624 s.

Sitkiewicz P. Polska szkoła animacji. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011. S. 211–212.

Wertenstein W. Zespół Filmowy „X”. Warszawa: OFFICINA, 1991. 149 s.
 Wojtczak M. O kinie moralnego niepokoju... i nie tylko. Warszawa: Wydawnictwo Studio Emka, 2009. 470 s.

References

- Dabert, D. *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2003, 384 p.
- Ia mogu govorit'. Kino i muzyka otteperi*, ed. by Z. Kosheleva. Moscow: Muzei AZ, 2020, 360 p.
- Lubelski, T. *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*. Katowice: Videograf II, 2009, 624 p.
- Rubanova, I. “Chto Pol'sha? Chto kino?” *Iskusstvo kino*, 1989, No 2, pp. 154–163.
- Sitkiewicz, P. *Polska szkoła animacji*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011, pp. 211–212.
- Viren, D. G. “Chelovek iz Londona Bely Tarra: nablyudatel' v prostranstve.” *Semiotika v proshlom i nastoiashchem*, ed. by I. A. Sedakova, M. V. Zav'ialova, N. V. Zlydneva, A. B. Ippolitova. Moscow: Institut slavianovedeniia RAN, 2023, pp. 339–357. DOI: 10.31168/7576-0488-6.19.
- Viren, D. G. “Kino vtoroi poloviny 1970-kh v obshchestvennoi zhizni Pol'shi.” *Khudozhestvennaia kultura*, 2019, No 4, pp. 204–214. DOI: 10.24411/2226-0072-2019-00077.
- Viren, D. G. “Koproduktcii v kino «Vostochnogo bloka» i problema granits.” *Balcano-Balto-Slavica i semiotika*, ed. by I. A. Sedakova, A. B. Ippolitova. Moscow: Institut slavianovedeniia RAN, 2023, pp. 91–101. DOI: 10.31168/2619-0842.2023.7.
- Wertenstein, W. *Zespół Filmowy „X”*. Warszawa: OFFICINA, 1991, 149 p.
- Wojtczak, M. *O kinie moralnego niepokoju... i nie tylko*. Warszawa: Wydawnictwo Studio Emka, 2009, 470 p.

DOI: 10.31168/2073-5731.2024.3-4.11

D. G. Viren

(Un)freedom in Polish Cinema during “Mature Socialism”

Denis G. Viren

Candidate of Philosophy, senior research fellow

Institute of Slavic Studies, Russian Academy of Sciences

119334, Leninsky Prospect 32-A, Moscow, Russian Federation

E-mail: denis.viren@gmail.com

ORCID: 0000-0002-3680-6028

Citation

Viren D. G. (Un)freedom in Polish Cinema during “Mature Socialism” // Slavic Almanac. 2024. No 3–4. P. 228–241 (in Russian). DOI: 10.31168/2073-5731.2024.3-4.11

Acknowledgements

Work was supported by a grant from the Russian Science Foundation No 22-18-00365, <https://rscf.ru/project/22-18-00365/>.

Received: 21.05.2024.

Revised: 28.05.2024.

Accepted: 24.09.2024.

Abstract

The article is devoted to the problem of (un)freedom in Polish cinema of the 1970s, examined in two aspects. The first concerns the attitude of government officials to the censorship restrictions that existed in Polish art at that time. The official point of view is presented in the memoirs of Vice Minister of Culture Mieczysław Wojtczak. The second aspect, which interests the author to a greater extent, concerns the implicit expression of the feeling of unfreedom in a number of films of that time. They do not directly relate to the dominant “cinema of moral anxiety” movement in the second half of the decade, but rather complement it and sometimes anticipate it. These are psychological dramas where the inner world of heroes experiencing crisis situations comes to the fore. Particular attention is paid to the consideration of the motive of mental illness, which appears in several works, and the locus of the medical institution associated with it. The image of the sea is emphasized, which can perform various functions on the screen: the promise of freedom, a reflection of the emotional state, imaginary liberation. Stand-out examples include the Polish-Hungarian co-production *On the Road* by Márta Mészáros and the animated film *Journey* by Daniel Szczechura, each of which in their own way reflected the sense of alienation and hopelessness that characterized the era.

Keywords

Cinema of Poland, the problem of freedom, censorship, psychological drama, image of the sea, co-productions, animation.