

**О. В. ЛАРИНА<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>*Нижегородский государственный педагогический университет имени Козьмы Минина (Мининский университет), Нижний Новгород, Российская Федерация*

## **КИНЕМАТОГРАФ А. ВАЙДЫ И ПРОБЛЕМЫ ТРАНСФОРМАЦИИ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ В ПОЛЬШЕ ПОСЛЕ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ**

**Аннотация.** В статье рассматривается творчество Анджея Вайды – яркого представителя Польской школы кинематографа, появившейся в начале 1950-х. Нашей задачей является попытка отследить эволюцию взглядов режиссёра на некоторые исторические события и сам исторический путь Польши, а также, что гораздо важнее, процесс переплетения персональной памяти с памятью культурной и коллективной. Объектом анализа в данной работе являются киноленты, созданные Вайдой в период с 1954 по 2007 год, а также ряд мемуарных документов.

**Ключевые слова:** Анджей Вайда, Вторая Мировая война, Польская школа кинематографа, память

**O. V. LARINA<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>*Minin Nizhny Novgorod State Pedagogical University, Nizhny Novgorod, Russian Federation*

## **A. WAJDA'S CINEMATOGRAPH AND CHALLENGES OF TRANSFORMATION OF CULTURAL MEMORY IN POLAND AFTER THE SECOND WORLD WAR**

**Abstract.** The article discusses the creation of Andrzej Wajda who is a prominent representative of the Polish school of cinema which appeared in the early 1950s. Our task is to attempt to trace the evolution of the director's views on certain historical events and the historical path of Poland as well as more importantly the process of interlacing of personal memory and collective memory. The object of analysis in this paper are the films created by Wajda in the period from 1954 to 2007 and a number of memoirs.

**Keywords:** Andrzej Wajda, Polish school of cinema, the Second World War, memory

После смерти И. В. Сталина в странах Восточной Европы наблюдается культурный подъём, связанный с надеждами на изменения внешнеполитического курса СССР и ослабление цензуры. Подобные настроения царили и в Польше. Поляки, пережившие Вторую Мировую войну, нуждались в осмыслении и обсуждении военных событий, Варшавского восстания, судеб участников правого и левого фронтов сопротивления и послевоенного статуса Польши [7]. Во многом эту потребность реализовывал кинематограф. По словам искусствоведа Б. Михалека, польские кинематографисты как бы выпадали из окружающей действительности, они смотрели на неё «не с позиций современности, а с точки зрения извечной трагедии Польши и поляков»[5, с. 77], во многом именно этот фактор повлиял на преобладание военной тематики в кинолентах этого периода. В это время польское кино впервые становится равноправной дисциплиной национального искусства. До этого польскому кинематографу была присуща некоторая косность и невысокий профессионализм актёров. Но в 1950-е гг. появляется целая плеяда таких талантливых режиссёров и сценаристов, как В. Е. Хас, А. Мунк, А. Вайда, а также актёров вроде З. Цибульского и Т. Янчара [3]. Польское кино в эти годы формировалось под влиянием: во-первых, советской киношколы, потенциал которой сдерживался цензурой; во-вторых, интереса к итальянскому неореализму. Именно обращение к творчеству таких мастеров, как

Росселлини и Висконти способствовало тому, что в ряде случаев польское кино оказывалось самобытнее и глубже советского.

Такова была ситуация, складывавшаяся в общественной и кинематографической жизни Польши. В этой работе нам бы хотелось привести слова самого Анджея Вайды относительно тематики его творчества: «Один итальянский журналист спросил меня, почему темой всех моих первых фильмов является война. Я ответил: в 1939 году мне было 13 лет, я не принимал участие в сентябрьской кампании, мне повезло, во время оккупации я не сидел ни в тюрьме, ни в лагере, в 1945 меня не мобилизовали, и я не стал участником последней фазы боев. В Польше надо постоянно оправдываться: почему в такие-то годы ты не сидел в тюрьме или как могло случиться, что тебя не расстреляли. У меня не было выхода, требовалась самореабилитация. Ею стало мое кино» [1, с. 101].

Кроме того, безусловное влияние на творчество Вайды оказали влияние его семья и детство. Отец режиссёра – Якуб Вайда – был артиллерийским офицером, всё детство Анджея прошло в военных городках, где он мог изнутри видеть жизнь солдат и офицеров. Одним из ярких воспоминаний детства для Вайды стала драматическая картина, развернувшаяся одним октябрьским утром 1939 года: нацисты вели колонну польских офицеров на железнодорожный вокзал для отправки в лагерь. Анджей с матерью бежали вдоль колонны и пытались найти кого-нибудь из знакомых, чтобы узнать о судьбе главы семьи. Только в 1970-е годы Вайда узнает, что его отец был расстрелян в Катынском лесу. Это, запечатлённое его памятью зрелище – идущие боевым строем в полной амуниции, несмотря на ранения, польские офицеры, – потом будет воспроизведено Вайдой в его кинокартине 2007 года «Катынь».

Для Вайды они стали символом окончания затянувшегося в Польше несколько идеализированного, «золотого» XIX века и запоздалого вступления страны в XX. В фильмах Вайды можно встретить немало тоски по исчезнувшей прежней шляхетской Польше. Одной из примет этой полулегендарной эпохи стал собирательный образ польского кавалериста, воплощавший в себе и основные мужские качества, и кристаллизацию идеалов старой Польши. Исчезновение польской кавалерии Вайда ассоциировал с крушением всего того, что составляло фундамент польского самосознания. Эта идея нашла своё отражение в фильме 1959 года «Лётна», который критики охарактеризовали как романтическую мечту о прошлом, разрушенном внезапно пришедшим врагом. В основу картины была положена обросшая мифами история о том, как под Кроянтами уланский полк дал бой танковому корпусу Гудериана. Этот фильм не отражает всего режиссёрского мастерства Вайды, и его нельзя считать исторически достоверным, однако он очень точно воплощает отношение поляков к довоенной эпохе и горечь от разрушения привычного мира.

Следующей работой Вайды стал фильм «Поколение», снятый по одноимённому произведению Б. Чешко, – это, по сути, дебют Вайды, открывающий его, так называемую, «военную» трилогию. Фильм несколько наивен, содержит достаточно простой, легко читаемый символизм, однако уже тут Вайда предстаёт талантливым и проницательным художником. «Поколение» содержит целый ряд метафор, образов и настроений, которые буквально через четыре года проявят всю мощь своей экспрессии в почти барочном «Пепле и алмазе». Безусловно, политические условия и цензура повлияли на картину: военное поколение, показанное в киноленте, вовсе не является «потерянным» – это оптимистично настроенные молодые люди, верящие в освобождение Польши и готовые умереть за неё. Сам фильм, несмотря на ряд трагических событий, происходящих на экране, пропитан жизнеутверждающим духом, некоторые кадры даже можно назвать пасторальными, несмотря на присутствие на них барачных и военной техники. Кроме того, в картине присутствует явный идеологический посыл: все отрицательные персонажи-поляки так или иначе связаны именно с Армией Крайова.

Однако целый ряд художественных особенностей «Поколения» позволяет нам говорить о нестандартности и новизне этого фильма. Здесь мы можем наблюдать смещение

акцентов. Главным героем фильма формально является Стах – идейный коммунист, твёрдо следующий своим идеалам. Но фактически внимание Вайды приковано к Ясю Кроне – человеку, колеблющемуся и нервозному, именно он становится центральным персонажем картины. В отличие от Стаха, Яся больше волнует не судьба отечества, а сохранение собственной жизни и забота о престарелом отце, это заставляет его отказаться в помощи другу, бежавшему из еврейского гетто, и долгое время не принимать участия в деятельности коммунистического подполья. В сценах, где появляется Ясь, так или иначе фигурирует белый цвет (цвет плаща персонажа, стены, на фоне которой его убивают и т. д.), традиционно символизировавший капитуляцию и трусость, но в то же время – жертвенность, наивность и чистоту [6, с. 36]. Вайда симпатизирует этому запутавшемуся и запуганному человеку, ему интересен внутренний мир не эпического, а романтического героя.

Образ маленького человека, запутавшегося в перипетиях большой войны, был развит во втором фильме трилогии, рассказывающем о судьбе Варшавского восстания, – «Канале». Стоит отметить, что Варшавское восстание стало одной из ключевых тем для Вайды, к которой он снова и снова возвращался в своём творчестве. Это ещё один переломный момент для дальнейшей судьбы всей Польши, после которого всем стало понятно, что возвращения довоенного положения вещей никогда не будет. Вот, что Вайда писал по этому поводу в своих мемуарах в 2005 году: «Если катынское преступление лишило Польшу 15 000 высокообразованных людей, то Варшавское восстание довершило остальное. Те, кто объявил «час W», обрекли всю образованную молодежь Варшавы на уничтожение» [1, с. 193].

Кинолента снималась по рассказу Е. С. Ставинского, однако, по более поздним признаниям самого Вайды, на фильм его вдохновило запрещённое коммунистическими властями стихотворение Ю. Щепаньского – «Красная зараза», в котором вина за провал восстания возлагалась на советскую армию. Однако в силу опять таки достаточно жёсткой цензуры никаких упоминаний действий или бездействия военного руководства Красной армии в фильме не встречается. На тот момент Вайда комментировал свою работу так: «Может показаться странным отсутствие в фильме одного элемента: той «высшей силы» (назовем ее так иронически), которая привела к трагедии, но я не вижу для себя никакой возможности показать эту силу на экране, прежде чем она не будет изучена историками на основе подлинных документов. Все, что я сделал бы в этом направлении исходя из своих личных предположений и догадок, было бы только туманной гипотезой» [1, с. 187]. Снимать фильм на столь неоднозначную тематику в тех условиях было действительно весьма сложно, но, в целом, «Канал» укладывался в рамки позиции советского руководства по поводу Варшавского восстания. Считалось, что мятеж был бездумной авантюрой буржуазного правительства, но совершался руками патриотически настроенных поляков, которых было трудно винить за политическую и стратегическую недалёковидность.

Кинолента делится на две части: сугубо военно-историческое полотно и напряжённую, психологическую картину. Этот переход подчёркивается и особенностями киноязыка: первая часть более напоминает репортаж, здесь используются панорамная съёмка и общий план, камера не приближается к актёрам. Вторая же половина фильма в техническом и эстетическом плане приближается к нуару – затемнённые сцены, размеренность, дезориентированность, обилие воды, использование крупного плана.

Если мы снова обратимся к словарю символов, то увидим, что путь через лабиринт (а сеть подземных коммуникаций становится именно безвыходным лабиринтом для всех персонажей фильма) должен обозначать некую инициацию для идущих через него [6, с. 84]. В данном случае канализация, где вынуждены скрываться герои фильма, по сути, раскрывает истинную сущность каждого из них. Многие начинают терять человеческий облик, неслучайно и цитирование одним из персонажей отрывка из «Божественной комедии» Данте, когда обезумевшие бойцы начинают потасовку возле одного из люков, ведущих на поверхность.

Здесь, канал олицетворяет собой не только сеть подземных коммуникаций, но и судьбу военного поколения Польши. В отличие от жизнеутверждающего «Поколения», «Канал» создавался с целью оставить у зрителя гнетущее впечатление. Этому во многом способствует последняя сцена фильма: командир отряда, единственный сумевший выйти на поверхность и осознавший потерю всех своих бойцов, в припадке истерии убивает штабного писаря и спускается обратно в канал, «выход Мудрого на поверхность, происходящий при ослепительно ярком дневном свете, контрастируя с мрачной темнотой каналов, действует на зрителя как предсмертный вопль» [5, с. 91]. Подобный характер двух фильмов объясняется настроениями, царившими на тот момент в Польше, Вторая Мировая война закончилась – зритель знает, что усилия героев «Поколения» привели к ликвидации нацизма, «Канал» же заставляет задуматься о том, каким может быть будущее коммунистической Польши.

Именно об этом Вайда размышляет в заключительном фильме трилогии – «Пепле и алмазе», заслуженно считающемся вершиной польской киношколы. Действие фильма разворачивается в последний день войны: нацисты ушли навсегда, однако набирают свою остроту внутренние польские конфликты. Главный антагонист фильма – партийный руководитель Щука – вовсе не вызывает резкую антипатию. Это настоящий польский патриот, искренне желающий решить внутренние проблемы своей страны, но оказавшийся «по ту сторону баррикад» для большинства своих земляков. Здесь же мы видим и повзрослевших героев «Поколения» и «Канала», которые чувствуют усталость от войны и начинают задумываться о целесообразности беспрекословного повиновения приказам. Эта внутренняя борьба, по мнению Вайды, вовсе не ушла в прошлое. Режиссёр умышленно делает образ главного героя – Мацека – анахроничным, что выражено и в одежде персонажа, и в образе его мыслей, соответствующим, скорее, 1958 году, чем 1945.

Многие критики используют при характеристике «Пепла и алмаза» термин «барочный». Во многом это оправданно: лента действительно изобилует резкими, контрастными, порой почти иррациональными моментами. Одним из самых запоминающихся элементов картины является эпизод, где смертельно раненный Щука падает в объятия своего убийцы, после чего в небе загорается фейерверк. В данной картине Вайда вплотную обратился к внутреннему миру человека, что не могло не проявиться в некоторых особенностях киноязыка. Во-первых, тут начинает гораздо более активно, чем в «Канале» использоваться крупный план, привлекающий внимание зрителя к переживаниям, физиогномическому микрокосму персонажа [4, с. 208; 2]. Во-вторых, Вайда умышленно играет с фоном, бросая вызов восприятию зрителя, особенно чётко это просматривается в сцене смерти Мацека, который сначала, истекая кровью, мечется среди свежевывстиранных простыней, а потом бьётся в предсмертной агонии на городской свалке. При создании фильма также часто используется «голландский» угол съёмки (камера смотрит сверху вниз, горизонт завален набок), применяемый в фильмах-нуар.

По сути, в «Пепле и алмазе» отражено «химически чистое состояние польской трагедии» [5, с. 117], здесь были выражены все достоинства и недостатки польской школы кино. Несмотря на то что «Пепел и алмаз» традиционно считается высшей точкой развития польского кинематографа, после которой почти не создавалось ничего значимого, этот фильм оказал важное психотерапевтическое влияние на население Польши. Здесь были показаны все проблемы, с которыми сталкивалась Польша на протяжении своей истории. С этого фильма началось переосмысление многих внутренних конфликтов Польши.

Обе этих темы: противоречий между Армией Крайовой и просоветской Армией Людовой и идея потерянного поколения будут развиты Вайдой в картине «Перстенёк с орлом в короне» – мрачном, пессимистичном фильме, в котором будут доведены до апогея антисоветские настроения Вайды. Эта кинолента была создана в 1992 году – вскоре после победы на президентских выборах Л. Валенсы – лидера «Солидарности» и, в целом, была выполнена в духе царивших на тот момент в Польше настроений. Это был, скорее, плакатный, программный фильм, будучи логическим продолжением «Пепла и алмаза»,

«Перстенёк...» не содержал столь тонкого символизма и экспрессии, присущих его предшественнику.

Безусловно, нельзя отрицать, что часть позднего творчества Вайды носит определённый социальный заказ, в первую очередь, это относится к работам начала 1990-х годов, когда он был сенатором Польского Сейма и председателем Совета по культуре при президенте. Однако в эти годы его работы несколько теряются на фоне множества антисоветских акций и произведений, во многом это, конечно, связано и с определённым недостатком художественной выразительности его кинолента в эти годы (по словам критиков).

Но в целом, это не отменяет того факта, что творчество Вайды – прекрасный пример того, как память отдельной семьи выходит за пределы своих рамок и становится полноценной частью коллективной исторической памяти одного поколения или целого народа. Что особенно интересно, Вайда не был частью так называемого «потерянного» поколения, прошедшего войну, однако, его видение извечной польской трагедии стало настолько органичным, близким и понятным для его соотечественников, что одновременно стало некой силой, подпитывавшей общественное мнение. Более того, образы, возникшие в воображении Вайды и воплощённые им на экране, стали узнаваемыми символами эпохи и плотно вошли в культурную память польского народа.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Вайда А. Кино и всё остальное / пер. с пол. И. Рубановой. М.: Вагриус, 2005. 352 с.
2. Джей М., Хазина А.В., Николай Ф.В. Этика слепоты и постмодернистское «возвышенное»: Левинас и Лиотар // Вестник Мининского университета. 2015. №1 (9). С. 2.
3. Елисеева Т. Н. Режиссёры польского кино / Т.Н. Елисеева. М.: Материк, 2007. 126 с.
4. Лотман Ю.М., Цивьян Я.Л. Диалог с экраном. Таллинн: Александра, 1994. 215 с.
5. Михалек Б. Заметки о польском кино / пер. с пол. В. Головского. М.: Искусство, 1964. 301 с.
6. Трессидер Дж. Словарь символов. М.: Фаир-пресс, 1999. 179 с.
7. Тымовский М., Кеневич Я., Хольцер Е. История Польши / пер.с пол. В.Н. Ковалев, М.А. Корзо, М.В. Лескинен. М.: Весь Мир, 2004. 544 с.

#### REFERENCES

1. Wajda A. *Kino I vse ostal'noe*. [Cinema and everything else]. Moscow: Vagrius, 2005, 352 p. (In Russian)
2. Dzhej M., Khazina A.V., Nikolai F.V. *Etika slepoty i postmodernistskoe «vozvyshennoe»: Levinas i Liotar* [The ethics of blindness and the postmodern "sublime": Levinas and Lyotard]. *Vestnik Mininskogo universiteta*. 2015, no. 1 (9), p. 2. (In Russian)
3. Eliseev T.N. *Rezhissery pol'skogo kino* [Directors of Polish cinema]. Moscow: Mainland Publ., 2007, 126 p. (In Russian)
4. Lotman Y.M., Tsivyan J.L. *Dialog s ekranom* [Dialogue with screen]. Tallinn: Alexander, 1994, 215 p. (In Russian)
5. Michalek B. *Zametki o pol'skom kino* [Notes about the Polish cinema]. Moscow: Art, 1964, 301 p. (In Russian)
6. Tressider J. *Slovar' simvolov* [Dictionary of symbols]. Moscow: Fair-Press Publ., 1999, 179 p. (In Russian)
7. Tymovsky M., Kenevich J., Holzer E. *Istoria Pol'shi* [History of Poland]. Moscow: All the World Publ., 2004. 544 p. (In Russian)

© Ларина О. В., 2016

#### **ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ**

*Ларина Ольга Викторовна* – аспирантка кафедры философии и общественных наук Нижегородского государственного педагогического университета имени Козьмы Минина (Мининский университет), Нижний Новгород, Российская Федерация, e-mail: [olvilar@yandex.ru](mailto:olvilar@yandex.ru)

#### **INFORMATION ABOUT AUTHOR**

*Larina Olga Victorovna* – postgraduate student of the Department of Philosophy and Social Sciences of the Minin Nizhny Novgorod State Pedagogical University, Nizhni Novgorod, Russian Federation, e-mail: [olvilar@yandex.ru](mailto:olvilar@yandex.ru)