

ПРОЦЕСС: ПРОБЛЕМЫ И РАЗМЫШЛЕНИЯ

Ольга РАХАЕВА

РУССКИЕ МОТИВЫ В ПОЛЬСКОМ КИНО

Исторически сложилось так, что Россия для Польши—тема очень важная и вечно актуальная. Отличает эти культуры многое, в том числе—конфессиональная разница между католицизмом и православием, частично вытекающая отсюда самоидентификация Польши с Западом и идентификация Польшей России с Востоком. Образ русских соседей в польской культуре долго формировали ситуации вооруженных конфликтов, территориальных споров и вынужденной принадлежности к общему государству (или лагерю), причем в польском сознании обидчиком всегда выглядит Россия. В версии ультраправой польской газеты «краткая история Польши» выглядит так: «1772—пришли русские, 1792—пришли русские, 1793—пришли русские, 1795—пришли русские, 1831—русские ушли, но снова пришли, 1863—русские ушли, но снова пришли, 1918—русские ушли, 1920—русские пришли, но сразу же ушли, 1939—русские пришли, 1944—русские пришли, 1981—кажется, должны были прийти, 1992—русские говорят, что скоро уйдут, 1993—русские ушли, 1994—русские говорят, что еще вернуться, 1995—русские говорят: НАТО, мы еще посчитаемся, 1996—русские придумали “коридор” [до Калининградской области], чтобы облегчить проход»¹.

Следует отметить, что в приведенной выше цитате употребляется слово «Ruski», которое по-польски имеет негативную коннотацию (в отличие от слова «Rosjanin»), и этим словом называют любого пришельца с «Востока»: русского, украинца, белоруса, даже армянин по этой логике может быть «Ruski». Раньше для отличия русского от «русских» использовали этноним «москаль». Стереотип «москаля-русского» складывался веками и приобрел устойчивые негативные черты: ему приписывались нищета, грязь, рабство, пьянство, азиатство (с четкой негативной коннотацией). Во вре-

мена принудительной принадлежности к одному государству к стереотипу добавилась (не без оснований) бессмысленная жестокость по отношению к полякам, позже, в период советско-польской войны (которая в польской историографии существует под названием «польско-большевистской»), эти черты перешли в собирательный образ «большевика». Очередные отрицательные черты этот образ получил в 1939 году и во время Второй мировой войны (репрессии и ссылки, Катынь, неоказание помощи во время Варшавского восстания...).

Из польских положительных ассоциаций, связанных с Россией,—славянское братство, скрепленное совместным распитием алкоголя, российская культура—конечно, для польской интеллигенции (парадокс, но поляки очень любят Достоевского, который их, мягко говоря, не жаловал).

Есть версия, что поляки не любят русских потому, что те напоминают им о собственных недостатках (особенно тех, которые в поляках видят люди с желанного «Запада»: старая французская поговорка гласит «пьяный, как поляк»). Среди общих «русско-польских» «недостатков»—чрезмерно серьезное отношение к истории. Политика, история и литература во многом сформировали образ России и русских в польском кино. Польская литература, начиная с эпохи романтизма, полна жестоких и диких царских чиновников и офицеров, но встречаются и более приятные типы (как капитан Рыков из «Пана Тадеуша» Мицкевича—«москаль, но добрый человек»), тот же Мицкевич обращал свое послание к «Друзьям москалям».

Начать рассказ о русских мотивах в польском кино стоит со времён Первой мировой войны, от момента становления польского кино как индустрии развлечений, отдельной от государств—участников разделов Польши. Сначала эта самостоятельность была относительной, поскольку польские фирмы пользовались поддержкой немецких кинопредпринимателей, что влияло в том числе и на выбор тем. Тогда «специальным блюдом» монополиста польского кинорынка—студии «Сфинкс»—стал «специфический вид мелодрамы: патриотический кич с антирусской направленностью»². Фильмы «Варшавская охранка и ее тайны» («Ochraŋa warszawska i jej tajemnice», 1916) и «Царизм и его слуги» («Czat i jego służy», 1917) показывали царских чиновников и офицеров, угнетающих польских революционеров и вольнолюбивых польских девушек. Казимеж Юноша-Стемповский в «русских» ролях играл хищную, алчную любовь к патриотичным полякам. Именно эти мотивы в первую очередь обусловили огромную популярность у зрителей подобных фильмов, которые польский кинокритик и историк кино Тадеуш Любельский называет «суррогатом будущего национального искусства»³.

Пользуясь исторически сложившимися стереотипами, эти фильмы усиливали антироссийские настроения в обществе, в том числе как своеобразный противовес для настроений антинемецких: в 1916 г. по инициативе пронемецких галицийских кругов был создан фильм «Под игом тиранов» («Pod jarzmem tyraŋów», реж. Франц Портен), в одном из эпизодов которого, «Воскресение Польши», показан был «победоносный вход союзнических войск в Пшемысль и сцена, в которой Германия и Австрия возвращали Польше утраченную корону»⁴.

Все это разыгрывалось на фоне победы идеологического проекта Юзефа Пилсудского (в упрощенной интерпретации антироссийского и пронемецкого) над проектом Романа Дмовского (столь же упрощая: пророссийского и антинемецкого). Используя исторически сложившиеся стереотипы, эти фильмы одновременно «программировали» сознание людей на будущее. История, конечно, не знает сослагательного наклонения, но легко представить себе, как в случае победы проекта Дмовского с польских экранов не сходили бы экранизации «Крестоносцев» Сенкевича и другие рассказы об угнетении славян немцами.

Однако история развивалась известным образом, и в моде были иные источники экранизаций, большинство которых затрагивало весьма актуальную в то время (с точки зрения недавней истории и текущего момента) польско-российскую тематику. В межвоенное двадцатилетие были сняты две экранизации романа Стефана Жеромского о польском восстании 1863 г. «Верная река» («1863 год» / «Rok 1863», 1922, реж. Эдвард Пухальский и «Верная река» / «Wierna rzeka», 1936, реж. Леонард Бучковский) и одна «Кануна весны» («Przedwiośnie», 1928, реж. Хенрик Шапо) с представлением российской революции и последующих событий как угрозы для Польши. Но наиболее популярной была экранизация «Могилы неизвестного солдата» Анджея Струга («Mogiła nieznanego żołnierza», 1927, реж. Рышард Ордыньский). Этот фильм показывал «ужасы большевистского правления», а поскольку успех фильма был огромен, через год тот же режиссер снял «Пана Тадеуша». Таким образом, черпая материал из классических произведений, кино утверждало образ восточного соседа как исторического и современного недруга Польши.

«Дикие большевики»

Еще сильнее, чем в экранизациях, связь с текущей политикой видна в фильмах о современных событиях: советско-польская война стала главной темой в «патриотическо-пропагандистской модели»⁵ кино. Эти фильмы были более политически ангажированы даже с формальной точки зрения, поскольку «власть поняла, что кино стало эффективным инструментом пропаганды, и сумела заставить кинодеятелей подчинить творчество политике»⁶. Именно антибольшевистские картины спонсировало государство, а сценаристами фильмов о польско-советской войне иногда были военные (к примеру, старший лейтенант Мариан Юзефович, референт мобилизационного отдела Центрального отдела кино Польской Армии, написал сценарий фильма «Для тебя, Польша» («Dla Ciebie, Polsko», 1920, реж. Антони Беднарчик), а фильм «Чудо над Вислой» («Cud nad Wisłą», 1921, реж. Рышард Болеславский) был снят по заказу Отдела пропаганды Министерства военных дел⁷).

Фильм «Для тебя, Польша» показывает нападение большевиков на дворянскую усадьбу: «Их дикость и жестокость видны с первого взгляда; к тому же предводитель имеет явно семитские черты лица»⁸. Большевики массово убивают беззащитных жителей приусадебной деревеньки, чувствуют маниакальное удовольствие, унижая людей, и, конечно, напивают-

ся, согласно старому польскому стереотипу русского-пьяницы. Но—важный момент—большевики в фильме могут побеждать только беззащитное гражданское население, они даже не выглядят как регулярная армия (одежды в какие-то отрепья) и не выдерживают никакого сравнения со стройными рядами поляков, которые прибывают по тревоге и легко расправляются с врагами.

Большевики в межвоенном польском кино—это варвары с востока (события 1920 г. усилили ощущение поляками своей страны как «бастиона западной цивилизации», тогда и возросла в их сознании ориентализация образа угрожающей Западу России⁹). В польском кино того времени представители России (в том числе Советской)—это чаще всего мужчины, которые действуют как дикая масса, исполненная враждебности ко всему польскому—кроме польских женщин. Часто доходит до насилия—над поляками и—метафорически—над Польшей.

Страдания Польши

Образ Польши страдающей—это образ очевидным образом женский: в одном из межвоенных фильмов «Любовь сквозь огонь и кровь» («Miłość przez ogień i krew»), 1924, реж. Ян Кухарский) появлялась аллегорическая фигура Польши—конечно, женская. «Пол» народа является довольно важным мотивом. Польская культура—культура мужская, с сильно обозначенным национализмом, и именно в таких культурах возрастает значение образа Матери¹⁰: в данном случае—это Мать-Полька (Matka Polka) и одновременно Мать Польша (для сравнения: советский образ Родины-Матери). Исторически сложилось, что «тело Полонии представлялось как унижаемое, битое и подвергаемое позору и насилию»¹¹ чужими мужчинами. Польский литературовед Мария Янион видит в подобных мотивах проявление польского постколониального дискурса, сложной смеси чувств превосходства и одновременно унижения по отношению к российским захватчикам и Западу. В ситуации Польши после разделов гендерные польско-российские отношения укладываются в схему: победитель-мужчина и завоеванная женщина.

Однако иногда ситуация разворачивается на 180°, когда дает о себе знать старая идея о роли Польши как лидера региона (и возможного колонизатора, в том числе и России), а образ Польши в произведениях искусства явственно маскулинизируется, и теперь уже русские женщины в книгах и фильмах испытывают к полякам пламенные чувства (следует признать, значительно более благородные, чем чувства русских мужчин по отношению к полькам). Но в большинстве случаев польско-русская любовь не имеет перспектив из-за преград в виде российского режима или же потому, что любовь может помешать польским революционерам исполнить свой долг по отношению к Родине. Происходит так, например, в фильме «Дочь генерала Панкратова» («Córka generała Pankratowa»), 1934, реж. Мечислав Знамеровский), двух экранизациях «Красоты жизни» Стефана Жеромского («Uroda życia»), 1921, реж. Вильям Вауэр и 1930, реж. Юлиуш Гардан). Интересно, что русские женщины, влюбленные в поляков, как бы «обращаются» в польскость как в новую веру (ради любимого они иногда даже

сражаются за польское дело против своих). Однажды ситуация меняется радикально: полька Йоанна Грудзиньская («Княгиня Ловицкая» / «Księżna Łowicka», 1932, реж. Мечислав Кравич, Януш Варнецкий) пытается «обратить» русского мужчину (к тому же наместника царя, великого князя Константина!), но безуспешно. В одном случае тема «обращения» дана совсем без обиняков: в короткометражном фильме «Обращение [sic!] Павла и Гавла» («Nawrócenie Pawła i Gawła», 1921, реж. Рышард Болеславский) на сторону поляков переходит целый большевистский патруль!¹²

Агенты и не только

Популярным мотивом в межвоенном кино был шпионаж русских в Польше. Даже если в фильмах прямо не называют национальность агентов, работающих во вред Польше, можно догадаться, что речь идет об агентах советских («Д'Эльморо, борьба за сокровища» / «D'Elmoro, walka o skarbu», 1922, реж. Ян Кухарский—этот фильм, кстати, получил дотацию польского МИДа; «Ивонка» / «Iwonka», 1925, реж. Эмиль Хаберский)—на это указывают иногда фамилии, иногда фраза «агент соседнего государства». Стоит подчеркнуть, что подобные персонажи—это обычно женщины, но в качестве агентов они теряют свою женственность и представляют собой все ту же «мужскую» Россию агрессоров и захватчиков: обманщицы и интриганки появляются даже в далеких исторических контекстах (в фильме «Первая любовь Костюшко» («Pierwsza miłość Kościuszki», 1929, реж. Ежи Орсон) высокопоставленная интриганка, подруга российского посла, отговаривает короля от идеи сотрудничества с Костюшко).

В фильме «Варшавские вампиры. Тайна такси № 1051» («Wampiry Warszawy. Tajemnica taksówki nr 1051», 1925, реж. Виктор Беганьский) действует пара обманщиков—российских аристократов, в «Тайне медальона» («Tajemnica medalionu», 1922, реж. Эдвард Пухальский)—начальница большевистской разведки Роза Лайкин, в «Шпионе в маске» («Szpieg w masce», 1933, реж. Мечислав Кравич)—агент «заграничной» разведки Рита Хольм. Имена агентов наводят на мысль, что зачастую шпионские советские мотивы принимали очевидный еврейский оттенок (деталь эта интересна, если учесть антисемитские настроения в межвоенной Польше). В картине «Для тебя, Польша» мотив этот проявляется еще сильнее: польские солдаты предотвращают планы большевистских шпионов с семитскими чертами лица, которые путешествуют на машине со звездой Давида—трудно представить себе более прямое высказывание. Заметим, что еврейской темой, в том числе, и в связи с Польшей, в то время жонглировало и советское кино, но обычно обыгрывался именно мотив польского антисемитизма (например, «Тени Бельведера», 1926, реж. Александр Анощенко-Анод¹³).

Фильмы, в которых в то время в Польше появляются русские, обычно повествуют о восстаниях или войнах. Кроме очевидных исторических причин, здесь можно увидеть также проявление своеобразного «романтического милитаризма», который был основой государственной политики лагеря Пилсудского¹⁴. А связь романтизма и военных тем с Россией обусловлена взаимной российско-польской историей.

«Историко-патриотические» фильмы¹⁵ тридцатых годов также касаются польско-русских мотивов, но русские персонажи понемногу теряют свою демоничность и карикатурность, а для авторов фильмов более важными становятся действия поляков и польские проблемы. Таковы «Молодой лес» Юзефа Лейтеса («Młody las», 1934, по пьесе Я.А.Хертца на основе «Сизифова труда» Жеромского), «На Сибирь» («Na Sybir», 1930) и «Роза» («Róża», 1936) Хенрика Шаро. Одновременно «уменьшилась потребность в определенном типе пропагандистских фильмах и сократилась их поддержка правительственными институциями»¹⁶.

В основном фильмы межвоенного периода показывали русских и Россию как источник угрозы для Польши, с которой Польша все-таки справляется. Иные тенденции представлены были слабо: например, фильм «Антекополицимейстер» («Antek policmajster», 1935, реж. Михал Вашингский), будучи вольным переложением гоголевского «Ревизора», представлял в смешном свете гниющую российскую систему.

Кино Польской Народной Республики

После Второй мировой войны и геополитических изменений русский мотив в кино (как, впрочем, и другие мотивы в других сферах) оказался под неусыпным контролем новой власти. В фильмах военной тематики русские персонажи появляются в основном как товарищи поляков по оружию. Сначала власти довольно остро реагировали на отсутствие советских персонажей в кино: фильм Леонарда Бучковского «Запрещенные песенки» («Zakazane piosenki», 1946) был принят только после поправок (в том числе показа ведущей роли советских солдат в освобождении Варшавы). Чтобы избежать упреков в неверной трактовке событий, в фильме Ванды Якубовской «Последний этап» («Ostatni etap», 1947) в концлагере среди главных героинь действовали сразу две русские. Другим примером может служить фильм «Непокоренный город» («Miasto nieczarzmione», 1950, реж. Ежи Жажицкий), который после длительных перипетий со сценарием все-таки показывал попытки советских солдат установить из варшавской Праги связь с восставшей Варшавой на другом берегу. Иногда идеологическую правильность гарантировало личное участие советских товарищей: консультантом фильма «Солдат победы» («Żołnierz zwycięstwa», 1953, реж. Ванда Якубовская) был сам маршал Рокоссовский.

Кто здесь мужчина?

В более поздние времена в польско-русских отношениях на экране произошли значительные изменения: теперь уже поляки играли роль «старших братьев», а советские солдаты постоянно попадали в трудные ситуации, из которых их вытаскивали польские друзья. Зеркальное отражение этой ситуации мы найдем в советском кино, где советские солдаты спасают товарищей из стран народной демократии.

Интересная деталь: в польских фильмах того времени Красная Армия обычно моторизована, а поляки сражаются в пешем виде, что могло бы на-

мекать на победу «благодаря хорошему снабжению Советской Армии и героизму польского солдата»¹⁷.

Наиболее репрезентативными для раскрытия темы военного братства стали фильмы «Где генерал» («Gdzie jest generał», 1964, реж. Тадеуш Хмелевский) и многосерийный «Четыре танкиста и собака» («Cztery pancerni i pies», 1966, реж. Конрад Наленцкий). В фильме «Где генерал» впервые в военных контекстах звучит тема польско-русской любви, но в паре Маруси и Ожешко явно лидирует Маруся, а поляк выглядит этаким недотепой, за что фильм даже был подвергнут критике.

Сериал о судьбах экипажа танка воспевает военное братство польских и советских солдат, и поляки неоднократно спасают русских в трудных ситуациях. В сериале масса сомнительных идеологически моментов, которые на удивление безболезненно прошли сквозь цензуру: повальное пьянство советских солдат, бросок гранаты (правда, по ошибке) в сторону польского танка, довольно амбивалентные реплики поляков: «Ну вы же [интонация и контекст подсказывает дополнительно «вроде как»] пришли освободить нашу страну?», «Какой-то капитан, да к тому же еще и русский»¹⁸. Тогда же это прошло незамеченным, зато многочисленные комиссии заметили нечто иное. Еще до начала съемок сценарий упрекали в излишнем русофильстве. Советский Союз, конечно, был другом на все времена, но, говорили в комиссиях, не надо впадать в крайности. Экипаж танка, по мнению чиновников от кино, был чрезмерно русифицирован (а, скорее, советизирован): один грузин, второй, Янек, хотя и поляк, провел много времени в Сибири... Командир должен был носить имя Василь Семен, но даже после поправок история командира Ольгерда Яроша носит отчетливый русский след. Он—потомок поляков, сосланных в Сибирь, что провоцирует легкий конфликт между ним и «настоящими» поляками из полка: в запале Ольгерд кричит, что он ничуть не худший поляк, чем они. Только четвертый не имеет русских мотивов в биографии, он—силезец (что, впрочем, играло свою важную роль в утверждении новых послевоенных границ Польши; точно так же, как упорные повторы Янека, что он «из Гданьска, из Польши»). Но, естественно, всему хорошему (а особенно любви к Родине) весь экипаж научили в России. В конце концов, фильм сняли, а социалистическая дружба помогла спасти даже чересчур эротический, по мнению комиссий, эпизод—поцелуй Янека и Маруси остался на экране лишь после заверения, что это «польско-советский поцелуй»¹⁹.

Именно любовный мотив был самым важным для зрителя. В обоих случаях («Где генерал» и «Четыре танкиста...») русских девушек играли польки: Эльжбета Чижевская и Пола Ракса. Выбор исполнительниц, по мнению современных исследователей, могли обусловить идеологические причины: «Симпатии, которую вызывали отечественные актрисы, хватало и для советских девушек из фильма»²⁰. Интересно, что в советском кино, наоборот, именно польские актрисы (Пола Ракса—«Зося», Беата Тышкевич—«Дворянское гнездо», Барбара Брыльская—«Ирония судьбы...», Эва Шиккульская—«Звезда пленительного счастья»...) придавали своим героиням (вовсе не всегда полякам) очарование в глазах зрителя.

В упомянутых польских фильмах на военную тему мы можем наблюдать своеобразное утверждение поляков в мужских ролях. Исключением

является фильм «Прерванный полет» («Przerwany lot», 1964, реж. Леонард Бучковский), где в романе польки и советского офицера мужская (советская) сторона проявляет себя значительно более благородно, а женская и мужская (муж польки, который прячет от нее письма от русского) польская—проигрывает. По мнению Тадеуша Любельского, если бы этот роман имел место в действительности, то вместо мелодраматических преград его разбили бы политические (так, как это и происходило в пьесе Леонида Зорина «Варшавская мелодия»).

Совместный советско-польский фильм «Помни имя свое» (1974, реж. Сергей Колосов) рассказывал историю советской женщины, которая после войны находит потерянного сына в польской семье (заметим, что тут Польша метафорически спасает Россию: простирает крылья над русским ребенком).

Русские «старые» и «новые»

Гигантские «блокбастеры»—экранизации польской классики—стали во времена ПНР одним из фирменных знаков польского кино, но критерии выбора произведений для переноса на экран сильно изменились со времен межвоенных. Ставка была сделана, прежде всего, на произведения Сенкевича, не в последнюю очередь потому, что они не касались спорных польско-русских вопросов. В случае необходимости классика можно было поправить (когда, например, в «Крестоносцах» он недостаточно выразительно показал сотрудничество славян против немцев). Опасных тем лучше было избегать: в начале 1960-х Комиссия оценки сценариев запретила Анджею Вайде экранизировать «Канун весны», а Станиславу Ленартовичу «Верную реку» именно по причине злоупотребления антироссийскими мотивами в этих книгах, а уже снятую в 1983 г. экранизацию той же «Верной реки» (реж. Тадеуш Хмелевский) не выпустили на экраны и отправили на полку до 1987 г. Историк кино Петр Смяловский приводит в своей статье высказывания с заседаний комиссии, свидетельствующие о том, что «существуют договоры между всеми социалистическими странами, что не будут затрагиваться темы, которые могут вызвать разжигание старых конфликтов и нарушить интеграцию стран соцлагеря»²¹.

В годы ПНР русские/советские персонажи возникали на польском экране, но, в большинстве своем, это были образы слишком идеологически правильные, так или иначе связанные с минувшей войной. Удивляет практически полное отсутствие персонажей из современного Советского Союза (если они и появляются, как в «Прерванном полете»), то также обязательно связаны с войной). Впрочем, подобную ситуацию можно было наблюдать и по отношению к полякам в советском кино. Исследователи связывают польскую «стратегию молчания» с невозможностью согласовать идеологическую польско-советскую дружбу с «существовавшим в обществе реальным антисоветским настроением»²² (что, впрочем, не столь безусловно). Другая причина кажется более правдоподобной: по свидетельству Кшиштофа Занусси, до 1989 года каждый русский персонаж в фильме требовал неформального (но, тем не менее, письменного) согласия советского посольства²³.

Большинство фильмов с русскими мотивами имело у зрителей успех, не всегда пропорциональный их художественной ценности. Государство организовывало предложение и обеспечивало спрос.

Кино после 1989 года

Хронологическая граница между старой и новой политической системой—1989 год, и именно тогда Юлиуш Махульский снял фильм «Дежавю» («Deja vu», совместная продукция с СССР), который пользовался и пользуется до сих пор огромным успехом в обеих странах. По сравнению с социалистическим польским кино принципиально новым здесь является то, что над восточными соседями теперь можно—пусть пока и безобидно—смеяться. В фильме советские товарищи чрезмерно заботливы по отношению к заграничному гостю и довольно забавны. Как потом окажется, почти все работают в милиции (читай: спецслужбах)—важный мотив в польском кино межвоенных времен (кстати, показ смешной стороны российской действительности также был испробован уже тогда, в «Антеке-полицмейстере»). Впрочем, одновременно Махульский в фильме признался в любви к российской культуре—сценой на Потемкинской лестнице.

История на экране

В 1990-е польское кино в первую очередь занялось историческими темами. Одну из них можно обобщающе назвать «XIX век» (с преобладанием темы восстаний). Этот мотив получает свое развитие в таких фильмах, как «Барышни и вдовы», «Эскадрон», «Пан Тадеуш», «Провокатор» («Prowokator», 1997, реж. Кшиштоф Ланг).

«Барышни и вдовы» («Panny i wdowy», 1991, реж. Януш Заорский)—это мартирологически-тенденциозный фильм, который показывает историю Польши в XIX и XX веках через судьбы одной семьи, точнее, женщин этой семьи. «Из фильма следует, что это была непрерывная борьба с русскими. Русские грязны, вечно пьяны, brutальны и переполнены одним-единственным желанием—обладать польками (героини носят фамилию Лехицкие)»²⁴. Снова, как в 1920-е, мы видим насилие над Матерью-Полькой. Не случайно захватчики представлены исключительно в мужской версии, как более или менее дикие мерзавцы.

Совсем другая история—«Эскадрон» («Szwadron», 1992, реж. Юлиуш Махульский), попытка посмотреть на восстание 1863 г. глазами русского офицера, который влюбляется в прекрасную польскую патриотку, но, будучи врагом, не может рассчитывать на взаимность. Герой фильма—честный молодой человек, который видит беды поляков, но своими действиями только способствует их продолжению. Другой русский офицер—капитан (Сергей Шакуров), тоже вроде бы в меру положительный персонаж, но он весьма прагматичен и противится бессмысленной жестокости командира (поляка-ренегата) только тогда, когда считает его действия вредными для дела (наведения порядка во взбунтовавшейся провинции). Подобного персонажа Шакуров сыграет еще раз через несколько лет в филь-

ме Анджея Вайды «Пан Тадеуш». В этих ролях—отзвук старого польского стереотипа: русские как пассивные рабы царя; это или жестокие разрушители, составляющие безликую, враждебную полякам массу, или отдельные совестливые люди, которые, однако, не сделают ничего, чтобы изменить ситуацию.

Другая тема—это уже век XX, времена советско-польской войны, когда орды большевиков угрожали свободной Польше: «Врата Европы» («Wrota Europy», 1999, реж. Ежи Вуйчик), «Ужас в Веселых Багнисках» («Horror w Wesółych Bagniskach», 1996, реж. Анджей Бараньский, в роли комиссара—Алеша Авдеев, колоритная личность, профессор Ягеллонского университета и одновременно исполнитель российских песен, романсов и бандитского фольклора). По большому счету, принцип показа врагов не отошел далеко от межвоенных канонов: они дикие, жестокие, и даже если индивидуализированы (офицер во «Вратах Европы»), имеют все признаки враждебной массы.

Третья тема в польском кино 1990-х, связанная с Россией,—Вторая мировая война: 1939 год и его последствия (вступление советских войск на территорию Польши, называемую Западной Украиной и Белоруссией, репрессии и ссылки, Катынь...) Это фильмы «Цинга» («Cynga», 1991, реж. Лешек Восевич), «Барышни и вдовы», «Все самое важное» («Wszystko co najważniejsze», 1992, реж. Роберт Глиньский). Советские солдаты на польском экране все те же, что в 1920-е и 1930-е (возможно, чуть менее карикатурные), зато офицеры становятся в своей жестокости более изощренными («Барышни и вдовы», «Цинга»), физическое уничтожение противника—это для них уже слишком мало, им нужно сломать его психологически: подобный мотив характерен для польско-русской любовной истории в более позднем фильме—«Афоня и пчелы» («Afonia i pszczoły», 2008, реж. Ян Якуб Кольский).

Можно выделить фильмы с русскими мотивами о периоде 1945–1989: «Барышни и вдовы», «Галоп» («Cwał», 1995, реж. Кшиштоф Занусси), «Полковник Квятковский» («Pułkownik Kwiatkowski», 1995, реж. Казимеж Куц). Русские здесь—снова захватчики, причем, дикие и безнравственные (в «Полковнике Квятковском» солдаты армии-победительницы массово вывозят из польских домов все, что удастся), они навязывают полякам свою волю и ведут себя в Польше, как дома (в «Барышнях и вдовах» тот самый офицер, который мучил одну из Лехицких в советском лагере, преследует ее дочь, связанную с Комитетом защиты рабочих, уже в Польше; в «Галопе» Занусси важные дела надо устраивать через советского маршала Рокоссовского).

В девятые годы снова появляется мотив насилия, совершенно-го большевиками над поляками, а значит—метафорически—над Польшей: «Все самое важное», «Врата Европы», «Кольцо с орлом в короне» («Pierścionek z orłem w koronie», 1992, реж. Анджей Вайда).

Русские счета

Современный мотив в польских фильмах 1990-х часто проявляется следующим образом: выходцы из России—это дикие люди из дикой страны,

тонушей в нищете; русские пытаются всеми правдами и неправдами добраться до Польши—перевалочного пункта по дороге на Запад—и здесь решать свои (преимущественно грязные) дела. Это контрабандисты, преступники, убийцы, бандиты и мафиози—персонажи фильма «Долг» («Dług», 1999, реж. Кшиштоф Краузе), которые после убийств расчлениют трупы, рассчитывая пустить следствие по ложному следу «русских счетов». Это проститутки, сутенеры—хотя как раз эту роль русские могут уступать полякам. Следует отметить, что если фильмы исторические соединяли скорее отрицательный образ русских с почти безусловно положительным автостереотипом, то фильмы 90-х о 90-х почти в равной степени безжалостны и к самим полякам: таковы «V.I.P.», «Псы» и «Псы-2» («Psy», «Psy II», 1992, 1994, реж. Владислав Пасиковский), «Проститутки» («Prostyutki», 1997, реж. Эугениуш Привезенцев), «Билборд» («Billboard», 1997, реж. Лукаш Заджиньский), «Дочери счастья». Исследователи проблемы указывают на то, что фильмы с русскими бандитами, проститутками и торговцами могут быть «попыткой реакции на травму [уже упоминавшегося метафорического насилия над Польшей—*О.Р.*] посредством деградации персонажей, которые были ее источником»²⁵.

В этих фильмах русские персонажи становятся в меньшей степени угрозой, а в большей—помехой: мафия и бандиты—это все-таки не регулярная армия, а проститутки больше вредят себе, чем другим. Кроме того, судьбы русских женщин в этих фильмах обычно почти полностью зависят от поляков (своеобразная символическая месть за исторические обиды). В этих фильмах Польша явственно маскулинизируется: в фильме «Операция Коза» («Operacja Kozą», 2000, реж. Конрад Шолайский) посланница российских спецслужб (снова агент с Востока) прибывает в Польшу с заданием выкрасть молодого ученого (читай: Россия вынуждена красть нужные ей идеи в Польше), но, конечно, влюбляется в него, и вместе они выигрывают эту партию у спецслужб (очередная «обращенная» русская).

В этом фильме иронически обыгрывается символ советско-польской дружбы—собака польского ученого носит гордую кличку Шарик. Это не единственный намек на «Четырех танкистов...» в польском кино после 1989 г. В фильме «Сауна» («Sauna», 1992, реж. Филип Байон) появляется любовный мотив между русской Машей и поляком Яном (после недолгой совместной жизни с ним в эмиграции Маша возвращается в СССР—довольно прозрачный намек на выбор дороги братскими народами). Иронично-серьезно Марусю-Россию заклинала в 2003 году Марыля Родович в песне «Маруся» (жалуюсь на то, что в Польше перестали любить Россию).

В 1990-е в польском кино Россию очень часто представляют женские персонажи. В фильме «V.I.P.» (1991, реж. Юлиуш Махульский) появляется русская жена польского бандита, своими восточными чертами лица вызывающая у влюбленного в нее молодого поляка видения заснеженных степей и диких племен. Она и боится своего мужа, и по-рабски предана ему за то, что он вывез ее в Польшу.

Другие беглянки из России предстают перед нами в польско-венгерско-немецком фильме «Дочери счастья» («Córy szczęścia», 1999, реж. Марта Месарош). Две россиянки—мать и дочь—приезжают в Польшу торговать,

а в результате становятся проститутками, причем если для матери (в этой роли Ольга Дроздова) это вынужденный шаг, то дочь и ее подруга видят в проституции отличную возможность выбиться в люди.

«Любовные истории» Ежи Штура («Historie miłosne», 1997) показывают совсем другую, свободную и решительную россиянку. Она приезжает к своему (бывшему) любимому—польскому офицеру, а он от страха за свою карьеру предает их любовь (пожалуй, единственный случай в польском кино, когда польско-русскую любовь предает поляк).

В 2000-е годы на экране вновь возникают русские мужчины—и не только мафиози! «Таинственный русский» появился в 1999 г. в фильме «На край света» («Na koniec świata», реж. Магдалена Лазаркевич), и сыграл его любимый в Польше Александр Домогаров (казак Богун из «Огнем и мечом» Ежи Гоффмана). «Мастер» («Mistrz», 2005, реж. Петр Тшаскальский) рассказывает о русском, который колесит по Польше на своем микроавтобусе. Он таинственный, очень мужественный и по-своему благородный, что очень близко к автостереотипу русского мужчины и предыдущей роли Константина Лавроненко в «Возвращении» Андрея Звягинцева.

Подобный таинственный русский появится и в польско-немецком фильме «Безымянная. Одна женщина в Берлине» («Anonima. Kobieta w Berlinie» / «Анонима—Eine Frau in Berlin», 2008, реж. Макс Фербербек): советский офицер (Евгений Сидихин), суровый, но справедливый—среди очередных диких орд советских солдат.

Использовал этот образ и Ян Якуб Кольский в фильме «Афоня и пчелы»: анонимный Русский появляется в доме Афонии (это женщина, а имя такое, как она сама объясняет, потому что «родители идиоты»). С одной стороны—типичный таинственный русский без прошлого и будущего, мужественный и спокойный. Но фильм развеивает этот стереотип: Русский—высокопоставленный офицер КГБ, и появился он в жизни Афонии, чтобы вырвать у ее мужа, бывшего борца, секрет его знаменитого удара, который нужен Русскому, чтобы разделяться с заключенными. Впрочем, роман между Русским и Афоней все-таки развивается—одним из трагических его последствий становится лишение Афонии языка (ее настигает афония—немота).

Любовь и не только

Тема русско-польских любовных связей остается на польском экране и в 90-е годы, и после 2005 г. (когда после пятилетнего перерыва русские мотивы вновь возвращаются на экран). Финал любовных историй почти всегда одинаков—это любовь неудавшаяся. Два комедийных исключения: «У Христа за пазухой» («U Pana Boga za rękawem», 1998, реж. Яцек Бромский) и упоминавшаяся «Операция Коза». Любовный мотив появляется в фильмах «V.I.P.», «Эскадрон», «На край света», «Любовные истории», «Персона нон грата» («Persona non grata», 2005, реж. Кшиштоф Занусси), «Катынь» («Katyń», 2008, реж. Анджей Вайда), «Маленькая Москва» («Mała Moskwa», 2008, реж. Вальдемар Кшистик), «Афоня и пчелы». Любовь почти всегда предает русский (или русская), иногда по причине своей противоречивой природы, иногда из-за сложностей советской/российской системы. В «Барышнях и вдовах»

полька влюбляется в единственного симпатичного русского, но под влиянием матери избавляется от позорного чувства. Однако значительно чаще происходит так: Польша (в образе своих дочерей и сыновей) к России «всей душой», а «Россия» не готова к чувству, дика, не понимает и все портит.

В фильме «Персона нон грата» Кшиштофа Занусси мы можем найти мотив преданной российско-польской любви (российская жена молодого польского дипломата собирает на него компромат, чтобы удержаться при нем и в Польше) и дружбы: Олег (Никита Михалков) в молодости доносил на деятелей Солидарности, а теперь предает дружбу с Виктором и вырастет почти до метафоры современной России. Сам режиссер с удивлением говорил, что задумывал этот образ как отрицательный, но в исполнении Михалкова обаяние стирает все обозначенные режиссером границы.

Но, несмотря на схожие мотивы, фильмы после 2005 года иные, чем в 1990-е. Мы можем сказать, что, плохих или хороших, русских теперь в польском кино рассматривают как отдельных людей, даже партнеров, а не как дикие орды, несущие смерть и позор. Можно увидеть здесь сходство с 1930-ми: когда геополитические страсти немного улеглись, можно было подойти к теме спокойнее.

История по-другому

В отличие от межвоенного периода, некоторую государственную и общественную поддержку российской темы в кино можно заметить именно сейчас, в более «спокойное» время. Кинокритик Витольд Мрозек пишет о том, что производство «Катыни» было обусловлено общественной потребностью²⁶. Фильм возвращается к военным темам, но по-другому, он призывает рассчитывать с прошлым, но рассчитывается он в основном с поляками и их поведением после войны. Советские солдаты—палачи польских офицеров—показаны в фильме максимально безлично, а индивидуализирован благородный советский офицер, который хочет безвозмездно спасти польку—за этого персонажа Вайду критиковали в Польше²⁷.

Исторические темы затрагивает и «Маленькая Москва», показывающая советских солдат, служащих в польской Легнице (поэтому городок и называли «маленькой Москвой»). Между обитателями советских казарм и поляками возможны только официальные контакты—это правило нарушает Вера, первый и пока единственный в польском кино столь серьезный положительный российский персонаж. Впрочем, одновременно Вера—это очередное (хотя и весьма исключительное) отражение польской теории «колониализма»: с помощью любви к поляку и Польше Вера снова «обращается» в польскость. Ее дочери, настроенной решительно антипольски, правда о судьбе матери помогает изменить свое отношение, в том числе и к Польше. Есть в фильме сцена, которая встретила весьма неожиданный прием у зрителей: в один из сложных моментов любовной драмы героев приходит известие о гибели Юрия Гагарина, которое вызывает слезы и горе советских героев фильма—и смех в польском кинозале (а достаточно было бы представить себе, что Гагарин действительно был в Советском Союзе фигурой, подобной Иоанну Павлу II для поляков).

Эпизодически тема Советской Армии в Польше появляется в фильмах «Плохой дом» («Dom zły», 2009, реж. Войцех Смажовский), где герои фильма планируют вести с солдатами нелегальную торговлю самогоном, и «Все, что я люблю» («Wszystko co kocham», 2009, реж. Яцек Борцух): отец главного героя—польский офицер—регулярно и без особого удовольствия вступает в контакты с «русскими».

«Маленькая Москва» задевает также тему 1968 года и совместной интервенции стран Варшавского договора в Чехословакию. Эта тема более развита в польско-чешской «Операции Дунай» («Operacja Dunaj», 2009, реж. Яцек Гломб), где советские солдаты снова выглядят, как большевики в кино образца 1920-х. Они бессмысленно жестоки, дики и пьяны. Хотя и поляки не слишком идеализированы, все-таки остается ощущение, что авторы фильма хотели слегка обелить польское участие в оккупации Чехословакии. Заодно выясняется, что поляки и чехи отлично могут договориться, если у них есть общий противник—русские. Интересно и то, что один из членов экипажа танка (потерянного польской армией и найденного движением сопротивления) в процессе ускоренного взросления вырастает из своего детского увлечения Янеком из «Четырех танкистов...».

Восприятие фильмов

Коммерческий успех большинства вышеназванных фильмов 1990-х и 2000-х был довольно скромным. Кроме «Пана Тадеуша» и «Катыни» (которые в обязательном порядке смотрели школьники и солдаты), а также «Дежавю», «Псов» и «Маленькой Москвы», которые были привлекательны для зрителей по другим причинам, остальные фильмы имели довольно низкие результаты. И это необязательно было связано с их художественными качествами. Многие из них просто «не попали»: во время, в настроения, в темы, которые поляки хотели видеть на экранах (Юлиуш Махульский после провала фильма «Эскадрон» остроумно назвал себя последней жертвой восстания 1863 г.²⁸). Кстати, исследование кинокусов польских лицеистов (16–18 лет) выявило, что фильмы, которые школьники считают «важными» и «народными» (из рассматриваемых здесь в список попали «Пан Тадеуш» и «Катынь»), совершенно не принадлежат при этом к любимым²⁹. Кстати, об экранизациях: совсем не рассматривались школьниками ни весьма успешный «Канун весны» по Жеромскому («Przedwiośnie», 2001, реж. Филип Байон), ни малоуспешная экранизация «За что?» Толстого («Za co?», 1995, реж. Ежи Кавалерович).

Казалось бы, обращение к русской теме на польском экране согласуется со спросом не только политическим, но и общественным, но после 1989 года цензуру идеологическую заменила коммерческая: зритель, как известно, голосует ногами. Похоже, что польское кино частично выполняло заказ, на который не было спроса.

Обобщая опыт русских мотивов в польском кино за почти 100 лет, мы можем обнаружить определенные тенденции: в первые годы межвоенного и постсоциалистического периодов авторы польских фильмов «рвутся» как

можно быстрее воспользоваться свободой и снять кино на ранее запрещенные темы. Важным моментом здесь, конечно, является отмена цензуры—или прежней цензуры: в 1936 г. цензура потребовала вырезать из фильма «Роза» сцену покушения на царского генерала: власть есть власть³⁰. В последующие десятилетия ситуация успокаивается, и использование русских мотивов в кино становится более осторожным. В фильмах, снятых в «ранние» периоды, образ России явственно маскулинизирован, а Польша-женщина становится жертвой насилия. В более «спокойные» периоды появляется больше фильмов, где Россию представляют женщины, а Польшу мужчины, но дама, чтобы стать привлекательной для польского кавалера, должна определенным образом принять польскую сторону, так сказать, полонизироваться.

Во времена же ПНР сначала выполнялся официальный «заказ», а в более поздний период мы видим большее подчеркивание символического польского мужества.

После 1989 г., кроме показа исторических обид, польское кино проводит символическое «унижение» русских персонажей среди прочего посредством феминизации образа. Этот мотив доходит до абсурда в экранизации книги Дороты Масловской «Польско-русская война под бело-красным флагом» («Wojna polsko-ruska», 2009, реж. Ксаверий Жулавский), где, как и в книге, «Русек» в наркотических видениях Сильного становится женщиной.

Отраженная в кино «историческая политика» власти всегда затрагивала русские темы: в межвоенный период главным мотивом были восстания, в ПНР—военное братство и избегание тяжелых тем, после 1989 г.—главным образом—XX век.

Кино «народной памяти» имеет в Польше сильный политический привкус. Анджея Вайду критиковали на родине за то, что он сделал фильм «для друзей Москалей»³¹, а в России «Катынь» восприняли как фильм антироссийский. Впрочем, как антипольские (хотя и не с такими эмоциями) были восприняты в Польше «1612» и «Тарас Бульба».

Последним—пока—аккордом в польской партитуре русских мотивов на экране стал фильм Ежи Гоффмана «Варшавская битва 1920 года» («1920 Bitwa Warszawska», 2011)—первая польская 3D-лента, по-гоффмановски масштабное зрелище, а в русской теме—решительный возврат к образу диких большевистских орд, пьяных и жестоких (подстать им комиссар). Стоит отметить, что польские критики и зрители восприняли фильм без излишнего энтузиазма—возможно, они устали и от польско-русской кино-войны.

1. Gazeta Polska. 1996. № 16 (144). 18 kwietnia (апреля).

2. *Lubelski T.* Historia filmu polskiego: Twórcy, filmy, konteksty. Katowice: Videograf II, 2009. S. 38.

3. *Ibid.* S. 39.

4. Pod jarzmem tyranów // FilmPolski.pl URL: <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/22117>.

5. *Lubelski T.* Historia filmu polskiego. S. 46.

6. Ibid.
 7. Ibid. S. 47.
 8. Ibid.
 9. *Janion M.* Niesamowita Słowiańszczyzna. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2006. S. 191–192.
 10. Ibid.; *Ostrowska E.* Matki Polki i ich synowie: Kilka uwag o genezie obrazów kobiecości i męskości w kulturze polskiej // Gender. Konteksty. Kraków: Rabid, 2004.
 11. *Janion M.* Op. cit. S. 283.
 12. *Lubelski T.* Historia filmu polskiego. S. 49.
 13. *Черненко М.* Красная звезда, желтая звезда: Кинематографическая история еврейства в России. М.: Текст, 2006. С. 34.
 14. *Lubelski T.* Historia filmu polskiego. S. 45.
 15. Ibid. S. 80.
 16. *Ostrowska E., Wżyński A.* Obrazy Rosjan w kinie polskim // Katalog wzajemnych uprzedzeń Polaków i Rosjan. Warszawa: Polski Instytut Spraw Międzynarodowych, 2006. S. 310.
 17. Ibid. S. 318.
 18. *Lazarz M.* Cztery pancerni i pies: Przewodnik po serialu i okolicach. Wrocław: Torus, 2006. S. 38–44.
 19. Ibid. S. 41.
 20. *Ostrowska E., Wżyński A.* Op. cit. S. 316.
 21. *Śmiałowski P.* Lenartowicza, Żebrowskiego i Chmielewskiego marzenia o «Wiernej rzecze»: Powstanie styczniowe na ekranie // Kino. 2009. № 1. S. 60–62.
 22. *Ostrowska E., Wżyński A.* Obrazy Rosjan w kinie polskim. S. 313.
 23. *Zanussi K.* Stereotypy narodowe w filmie // Narody i stereotypy. Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 1995. S. 215.
 24. *Lis P.* A jednak się kręci... Szkice filmowe. Wrocław: Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, 1998. S. 302.
 25. *Ostrowska E., Wżyński A.* Obrazy Rosjan w kinie polskim. S. 324.
 26. *Mrozek W.* Film pamięci narodowej: Najnowsze kino polskie w dyskursie polityki historycznej // Kino polskie jako kino narodowe. Kraków: Korporacja Ha!art, 2009. S. 298.
 27. Ibid. S. 318.
 28. Rak na bezrybiu / Rozmowa J.Machulskiego z J.Żakowskim // Film. 2008. № 11. S. 72.
 29. *Zabłocka-Skorek J.* Polskie kino narodowe oczami licealistów // Kino polskie jako kino narodowe. S. 361.
 30. *Lubelski T.* Historia filmu polskiego. S. 83.
 31. *Mrozek W.* Film pamięci narodowej. S. 318.
-