

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
Министерства культуры Российской Федерации

На правах рукописи

Вирен Денис Георгиевич

**Экспериментальные тенденции
в польском кино 1970-х годов.
Гжегож Круликевич и другие**

Специальность 09.00.04 – Эстетика

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата философских наук

Москва

2015

Работа выполнена в Отделе современного искусства (Сектор современного искусства Запада) ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания» Министерства культуры Российской Федерации

Научный руководитель:

Рубанова Ирина Ивановна, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания» Министерства культуры Российской Федерации

Официальные оппоненты:

Виноградов Владимир Вячеславович, доктор искусствоведения, доцент, заведующий сектором «Кино стран Европы» Научно-исследовательского института киноискусства ВГИКа

Казючиц Максим Федорович, кандидат философских наук, доцент, заведующий кафедрой истории и философии науки ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии»

Ведущая организация: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Российский государственный гуманитарный университет»

Защита диссертации состоится 1 июня 2015 года в 14:00 на заседании диссертационного совета Д 210.004.01 при ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания» по адресу: 125009, Москва, Козицкий пер., 5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Государственного института искусствознания по адресу: 125009, Москва, Козицкий пер., 5.

Автореферат разослан « ____ » марта 2015 г.

Автореферат размещен на сайте ВАК Минобрнауки РФ www.vak.ed.gov.ru

Ученый секретарь
диссертационного совета,

кандидат культурологии



Стракович Юлия Владимировна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

В отечественной научной мысли в силу разного рода обстоятельств сложился эстетический канон польского кинематографа, не вполне отражающий своеобразие этого явления искусства. Польская послевоенная кинематография прошла в своем развитии несколько этапов: короткий период относительной свободы сразу после войны, господство соцреализма с 1949 года до середины 1950-х, «польская киношкола» 1950-1960-х и, наконец, «кино морального беспокойства» 1970-х. О том, что было дальше, а также «в промежутках» между хорошо известными направлениями, у нас почти не знают.

Между тем, кинематографии Восточной (Центральной) Европы переживают сейчас второе рождение. Это утверждение может показаться рискованным, поэтому необходимо его обосновать. Когда в 1989 году рухнул Варшавский договор, практически все страны-его участницы обратились к американской модели кинопроизводства, с разной степенью успеха пытаясь следовать жанровым образцам Голливуда. Достижения прошлого если не были полностью забыты, то отодвинулись на задний план. Сейчас можно с уверенностью говорить, что 1990-е были одним из самых трудных для восточноевропейского кино периодов¹. На рубеже веков началось обновление киноискусства, и одновременно вновь возник интерес к собственной истории. Исследователи и любители кино заинтересовались явлениями, до той поры малоизвестными. Внимание привлекли режиссеры, фильмы и течения, эстетические программы которых не сковывали политические доктрины и цензурные ограничения. Выяснилось, что едва ли

¹ По-настоящему значительных произведений в это десятилетие практически не появилось, хотя в 1996 году чешская драма «Коля» Яна Сверака получила премию «Оскар» за лучший фильм на иностранном языке.

не в каждой бывшей социалистической кинематографии существовал эстетический авангард.

Чем продиктован выбор выражения «экспериментальное кино», и почему диссертант предпочитает его «авангарду», при этом в некоторых случаях используя два этих термина как синонимичные? Исследователь проблем авангарда Ю.Н. Гири́н подчеркивает необходимость четкого разделения авангарда «исторического» и авангарда послевоенного, или иначе – «неоавангарда», которые имеют между собой как минимум одно принципиальное различие: «Имманентное историческому авангарду “творительство”, повышенный статус креативности никак не соотносимы с постмодернистскими понятиями демонтажа, деконструктивизма и онтологического разлома»². Указанные характеристики имеют отношение к фильмам, о которых пойдет речь, однако они не исчерпывают сути их новаторства, а некоторым и вовсе не свойственны.

С одной стороны, можно пойти за одним из лидеров французского киноавангарда 1920-х гг. Жермен Дюлак, утверждавшей, что «термин авангард применим к любому фильму, чья техника, употребленная для обновления выразительности образа и звука, порывает с общепринятой традицией во имя поиска в непосредственной зримой и слуховой реальности новых эмоциональных тонов»³. Подход Дюлак носит слишком обобщающий характер, что позволяет поставить ее точку зрения под сомнение. Слово «авангард» употребляется очень широко, часто в метафорическом смысле, нередко – довольно бездумно. Достаточно того, что произведение, перед которым находится исследователь, для него ново, нетрадиционно,

² Гири́н Ю.Н. Проблема авангарда: содержание, границы, понятийный аппарат // Авангард в культуре XX века (1900-1930 гг.). Теория. История. Поэтика. Книга I. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 36.

³ Цит. по: Добротворский С.Н. Киноавангард – нарушитель конвенции // Добротворский С.Н. Кино на ощупь. СПб.: Сеанс, 2005. С. 171.

непонятно⁴. Безусловно, в назывании «авангардом» всего подряд есть опасность – однако специфика кино такова, что на протяжении своей недолгой истории оно стремительно и постоянно менялось. «Исторический и даже терминологический генезис киноавангарда в значительной степени определен институированной в данном, конкретном историческом и культурном периоде типом визуальной “конвенции”. Степень кинематографической условности меняется. Меняется в том числе и за счет редуцированных кинокультурой находок авангарда. Соответственно трансформируется и цель авангардистского противостояния, адресат его постоянной конфронтации, – рассуждал критик и теоретик Сергей Добротворский. – <...> “ломка привычных ожиданий” – одно из самых употребимых средств в авангардистской практике послевоенного периода. Т.е. того периода, когда коды массовой культуры входят в кинематограф на правах безусловной “реальности”.

Стратегия авангарда в кино остается неизменной. Меняется лишь тактика конкретного маневра и, как следствие, статус в контексте текущего периода»⁵. «Изменчивость» кинематографа как раз и позволяет (если не сказать заставляет) использовать по отношению к нему слово «экспериментальный». Именно поэтому для обозначения совокупности тех тенденций, которые получили развитие в польском кинематографе 1970-х, в диссертации было выбрано более широкое понятие «экспериментальное кино».

Что же касается «неоавангарда», то этот термин принято применять к польскому искусству (в первую очередь, визуальному) 1970-х годов. Однако если проследить «неоавангардистские» тенденции в кинематографе тех лет, то, пожалуй, единственным примером, не вызывающим сомнений, будет деятельность «Мастерской киноформы» – особого для Польши явления. Эта

⁴ См. об этом: Гирин Ю.Н. Указ. соч. С. 35.

⁵ Добротворский С.Н. Указ. соч. С. 172-173.

группа возникла в рамках научного кружка при Государственной высшей киношколе в Лодзи. Ее участники постулировали недоверие к преподавателям и недовольство текущим кинопроцессом, заявили о необходимости перемен в системе обучения и требовали расширения прав студентов. За относительно недолгое (1970-1977) время существования группы в ее деятельности участвовали многие кинематографисты (в том числе Гжегож Круликевич и Збигнев Рыбчиньский), а также представители других видов искусства. Основной целью «Мастерской киноформы» было научное изучение возможностей кинематографического медиума, исследование возможностей различных визуальных искусств, а также их рецепции. Ее главный вклад в киноискусство заключается в том, что некоторые формальные эксперименты и открытия ее участников нашли применение в «большом» кино, влияли на его поэтику – что в первую очередь можно проследить в творчестве Круликевича. Он всю жизнь совмещает практическую деятельность с теоретической, а в 70-е во многом находился под влиянием коллег из «Мастерской».

Истинный расцвет экспериментального, авангардного кинематографа в Польше пришелся на 70-е годы прошлого века. Эти годы в Польше, как и в большинстве социалистических стран, – время усиливающегося ощущения безвыходности, раздражения, апатии. Польский кинематограф этого периода характеризуется постепенным, но необратимым стремлением, с одной стороны, проникнуть во внутренний мир человека, отринув внешние социальные факторы, с другой – подвергнуть переоценке недавнее – послевоенное – прошлое.

Кинематографисты Польши забили тревогу – так появилось течение, вошедшее в историю под названием «кино морального беспокойства». В это же время возникло пародийное направление, высмеивавшее характерные черты социального жизнеуклада. Очевидно, что в условиях, когда до развала Варшавского договора оставалось больше десяти лет, реализовывать

«подрывные» интенции было не так просто, тем не менее в 1970-е годы концептуальное искусство в Польше функционировало едва ли не наравне с «официальным», а экспериментальный размах и богатство различных художественных проектов того времени до сих способны поразить воображение исследователя. Авангардные тенденции не существовали отдельно, в некоем безвоздушном пространстве «чистого искусства», а как раз наоборот – шли параллельно с так называемым мейнстримом, порой отталкиваясь от него, как деятельность участников «Мастерской киноформы», а порой пересекаясь, как творчество Круликевича. Выявление этих взаимосвязей представляется очень актуальной задачей, особенно в свете влияния экспериментальной поэтики на устоявшийся эстетический канон.

Актуальность темы исследования объясняется тем, что в последние несколько лет в восточноевропейском киноведении, в том числе в Польше, началось переосмысление истории национального киноискусства. Очевидно, что в контексте весьма полно исследованных явлений, будь то классическая «польская школа» или «кино морального беспокойства», необходимо рассматривать и экспериментальное течение, которое в том или ином виде присутствовало в кинематографии Польши практически на протяжении всего ее существования. В диссертационном исследовании впервые предлагается комплексный взгляд на основные авангардные явления в польском кино 1970-х гг. – десятилетия подъема как в кино, так и в других видах искусства. Исследование этого пласта не просто кардинальным образом расширяет представления о кинематографии, но обогащает картину искусства Польши в целом. В связи с этим верно и обратное: анализ конкретных фильмов практически невозможен без их включения в контекст других видов художественного творчества.

Степень научной разработанности. Уровень исследованности авангардных тенденций в кино восточноевропейских стран различается в

зависимости от специфических национальных условий. Например, «новая волна» в Чехословакии поднялась в середине 60-х настолько мощно, что, несмотря на ее подавление в период «нормализации», успела стать свершившимся фактом истории кино и усвоилась, отложилась в сознании кинематографистов. В Венгрии авангардные фильмы (в первую очередь, картины Миклоша Янчо, но также, например, Золтана Хусарика) анализировались и оценивались преимущественно с точки зрения социально-исторической, однако и тогда трудно было уйти хотя бы от упоминания их выдающегося формального новаторства.

Несмотря на серьезную разницу в цензурных системах СССР и Польши, рецепция авангардных явлений в кинематографиях этих стран похожа. У нас системное, совокупное исследование экспериментальных течений в кино – с подключением к классическим картинам незаслуженно забытых, ранее запрещенных – началось всего несколько лет назад. Наглядным отражением этого процесса стала организованная киноведем Е.Я. Марголитом ретроспектива «Социалистический авангардизм», которая несколько лет подряд с успехом проходила в рамках Московского международного кинофестиваля.

С историей польского кино ситуация несколько иная. Нельзя забывать, что все важнейшие советские исследования на эту тему датируются 1960-ми годами. В следующее десятилетие, которое характеризуется всплеском авангардизма в Польше, у нас осуществлялся жесткий контроль за тем, что пишется о кино, особенно из стран Восточной Европы (и тем более – после выхода в 1976 году «ревизионистского» фильма Вайды «Человек из мрамора»). Интерес к явлениям необычным, безусловно, существовал – доказательством тому диссертация Я.К. Маркулан о кинематографе Тадеуша Конвицкого (ни одной картины которого в советском прокате не было). Но к печати подобного рода монографии категорически не допускались.

В самой Польше об авангардных кинематографических явлениях в социалистическую эпоху писали, но в основном об экспериментальной анимации. Если же в игровом кино появлялся такой режиссер, как Круликевич, не заметить которого было невозможно, его спешно классифицировали как «особого, отдельного экспериментатора». Притом базовым различием советской и польской цензурных систем было как раз то, что в формальном плане польским кинематографистам было позволено очень многое, лишь бы не было идеологической крамолы и «неудобных» тем (тогда как в послевоенном советском кино «чистые» эксперименты с формой не то что не приветствовались, а были фактически невозможны). Однако в то же время именно это, по мнению кинокритика Матеуша Вернера, определило «маргинальность авангарда в польском кино, его своеобразную приватность и ограниченную сферу воздействия», ибо «бунтарем был тот, кто пересекал линию лжи, обозначенную цензором. Только это влекло за собой реальный риск и требовало усилий. Остальное было забавой»⁶. Ему вторит Тадеуш Любельский: «...функция была в те годы важнее эстетики»⁷.

В 2011 году в одном из крупнейших польских профессиональных изданий «KINO» появилась статья, которую можно назвать в этом отношении программной. Даже заголовок ее прозвучал как своего рода манифест: «Дело не в том, чтобы опрокинуть канон». Ее автор – Якуб Маймурек, активный деятель издательства «Политическая критика», имеющего ярко выраженную левую направленность, и научно-исследовательской группы «Restart», одной из целей которой как раз является «обновление» истории польского кино. Ссылаясь на концепцию Годара об истории(ях) кино (во множественном числе), он пишет:

⁶ Werner M. Bunt à la polonaise // Polska Nowa Fala. Historia zjawiska, którego nie było. Warszawa: Instytut Adama Mickiewicza, CSW Zamek Ujazdowski, 2008. S. 122.

⁷ Lubelski T. Czy polskie kino było choć trochę nowofalowe? // Polska Nowa Fala. Historia zjawiska, którego nie było. S. 130.

«Не существует единой наррации, в которую удалось бы заключить, замкнуть всю историю кино, где не было бы трещин и царапин, через которые просвечивает – даже если не совершенно другая историческая наррация, то обещание иной возможности истолкования событий и их смыслов. <...>

Об истории кино мы хотим думать, скорее, как о своего рода созвездии, состоящем из разных имен, течений и т.д., то есть не как о линейно развивающемся каноне, к которому очередные годы и десятилетия добавляют все новые *вечные произведения* (курсив автора – Д.В.)»⁸. Критик видит в этом подходе к истории помимо всего прочего плодотворные возможности для дальнейшего развития, «перезагрузки» современного польского кино. Именно поэтому он призывает обратить внимание в равной степени и на политический фильм 30-х, и на фантастическое кино 70-х. Однако наиболее значительное место отводится экспериментаторам.

Как уже было сказано, об экспериментальных явлениях в польском кинематографе 1970-х годов (и не только) в нашей стране фактически не писали. И до сих пор – по прошествии четверти века с момента перехода Восточной Европы на демократические рельсы – на русском языке не появилось ни одной работы, где были бы рассмотрены необычные и во многом уникальные процессы, происходившие в польском кино.

Имена Гжегожа Круликевича, Збигнева Рыбчиньского, Войчеха Вишневого, Богдана Дзиворского и других польских экспериментаторов не вошли в киноведческий оборот в 1970-е годы и до сегодняшнего дня остаются для отечественной науки маргинальными (быть может, за исключением Рыбчиньского – благодаря премии «Оскар» и последующей успешной карьере режиссера в США). Примечателен в этом контексте факт, что Круликевич был одним из немногих польских режиссеров, удостоенных

⁸ Majmurek J. Nie chodzi o to, by wyrócić kanon // KINO. 2011. № 5. S. 56, 58.

полноценной статьи в последнем советском кинословаре середины 1980-х⁹ – в силу того, что в эпоху «Солидарности» и после у него не возникло таких проблем с цензурой, как, скажем, у Кесьлёвского, который в этот кинословарь в конечном счете не попал. В остальном фамилия этого и других режиссеров-экспериментаторов если и упоминалась в отечественной кинолитературе, то вскользь.

В Польше это кинематографическое явление оказалось в поле внимания ученых – киноведов, историков искусства, культурологов, философов – тоже всего несколько лет назад. Разумеется, отдельные статьи появлялись и раньше, в текущей кинопрессе 1970-80-х годов. Первым опытом подробного киноведческого анализа стала вышедшая в 1987 году статья Мирослава Пшилипяка «Защита Круликевича»¹⁰, где основные стилевые принципы режиссера исследуются в контексте его авторской кинотеории. Следующую интересную, хотя и не во всем удачную попытку синтетического охвата творчества Круликевича предпринял Анджей Залевский в научно-популярном сборнике «Польское кино в десяти эпизодах»¹¹.

Первым серьезным комплексным обращением к теме польской «новой волны» стал реализованный в 2007-2008 гг. масштабный международный проект «Польская “новая волна”. История явления, которого не было». Он включал в себя три ретроспективных показа (в Варшаве, Нью-Йорке и Страсбурге) и выпуск книги, состоявшей из текстов различных исследователей кино и современного искусства¹². Кураторы проекта

⁹ Круликевич Гжегож // КИНО. Энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1986. С. 216.

¹⁰ Przyłipiak M. Obrona Królikiewicza // Film polski. Twórcy i mity. Łódź: Łódzki Dom Kultury, 1987. S. 139-163.

¹¹ Zalewski A. Grzegorz Królikiewicz: dylematy żywiołu // Kino polskie w dziesięciu sekwencjach. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1996. S. 93-101.

¹² Polska Nowa Fala. Historia zjawiska, którego nie było. Warszawa: Instytut Adama Mickiewicza, CSW Zamek Ujazdowski, 2008.

подчеркивали: «...в истории польского кино “новая волна” не стала четко определенным течением, в отличие от французской *Nouvelle Vague*. Поэтому феномен польской “новой волны” мы трактуем как аисторическое явление, позволяющее выделить группу фильмов, занимающих положение между кино и экспериментальным искусством – вне зависимости от того, когда они были созданы»¹³. Формально Гжегож Круликевич является одним из главных героев этой книги, однако его творчеству (а более конкретно – трилогии 1970-х) посвящен только большой фрагмент статьи Лукаша Рондуды.

Следующим важным событием в области гуманитарных наук в Польше стала коллективная монография «История греха. Сюрреализм в польском кино»¹⁴. Но здесь практически не нашлось места ни Круликевичу, ни другим экспериментаторам 70-х. Впрочем, в своем эссе «Надреальность. Неоконченный проект» Куба Микурда убедительно доказал, почему причисление Круликевича к сюрреалистам является методологически неверным.

И, наконец, одной из важнейших для данного исследования книг является вышедший в 2011 году сборник интервью с Круликевичем «Работаю для будущего»¹⁵. В этой обширной публикации режиссер не только подробно рассказывает о себе и своем творчестве, но также предлагает интерпретации каждого конкретного фильма, а подчас даже отдельных сцен и художественных решений. При этом интервьюеры – а оба они киноведы – нередко вступают с Круликевичем в дискуссию, что позволяет раскрыть дополнительные смыслы или посмотреть на известное с другого ракурса.

Объект исследования: игровое и документальное экспериментальное кино Польши 1970-х гг.

¹³ Polska Nowa Fala. Historia zjawiska, którego nie było. S. 114.

¹⁴ Dzieje grzechu. Surrealizm w kinie polskim. Kraków-Warszawa: Korporacja Ha!art, 2010.

¹⁵ Kletowski P., Marecki P. Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości. Kraków: Korporacja Ha!art, 2011.

Предмет исследования: творчество Гжегожа Круликевича, Войчеха Вишневского, Богдана Дзиворского и других польских киноэкспериментаторов.

Материалом исследования стали: 1) фильмы Г. Круликевича, В. Вишневского, Б. Дзиворского и других режиссеров; 2) теоретические части дипломных работ Г. Круликевича и В. Вишневского; 3) критические и историко-киноведческие публикации, посвященные фильмам указанных режиссеров.

Цель исследования: анализ поэтики авангардного течения в польской кинематографии 1970-х гг. с особым акцентом на творчестве Г. Круликевича в контексте эстетического канона польской кинематографии.

Задачи исследования: 1) проследить связи киноавангардистов с магистральным кинопроцессом, их взаимоотношения с эстетическим канонам, 2) ввести в научный оборот кинематографическую теорию Круликевича, ранее неизвестную отечественным исследователям, 3) проанализировать поэтику важнейших фильмов Круликевича и других киноэкспериментаторов Польши 1970-х гг., 4) указать на эстетические взаимосвязи с визуальным искусством тех лет.

Теоретические и методологические основы исследования. Диссертационное исследование опирается на сравнительно-исторический метод с учетом эволюции европейского кинематографа в целом и авангарда в частности. Основополагающее значение для работы имеет авторская теория Г. Круликевича, которая проанализирована во взаимосвязи и внутреннем диалоге с классической киномыслью (С.М. Эйзенштейн, А. Базен). Помимо этого использованы фундаментальные теоретические открытия Ю.М. Лотмана и Ю.Г. Цивьяна, изложенные в книге «Диалог с экраном»¹⁶, эстетическая концепция «открытого произведения», сформулированная У. Эко, некоторые элементы теории Л.С. Выготского, концепция

¹⁶ Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г. Диалог с экраном. Таллинн: Александра, 1994.

«дегуманизации искусства» Х. Ортеги-и-Гассета, а также теоретические наработки, основанные на структурно-семиотическом методе. Ключевое значение для исследования имели труды польских искусствоведов: Т. Любельского, К. Монки-Малятыньской, М. Пшилипяка, Л. Рондуды, Т. Соболевского, М. Хендрыковского и других.

Научная новизна. В диссертационном исследовании впервые в отечественной науке предлагается комплексный взгляд на польское экспериментальное кино 1970-х в контексте общего кинопроцесса в Польше. Авангардные явления рассматриваются в связи со сложившимися представлениями об эстетическом каноне польского кино. Кроме того, намечены связи экспериментаторов с современным искусством тех лет, а также обозначены их предшественники, в том числе зарубежные. Работа вводит в научный обиход ранее неизвестные материалы – теоретическую часть дипломной работы Гжегожа Круликевича, его манифест «Закадровое кинематографическое пространство», являющийся ключевым для художественных поисков не только этого режиссера, но и некоторых его коллег.

Теоретическая значимость исследования в решающей степени определяется актуальностью проблемы. Изучение экспериментальных тенденций в польском кино 1970-х годов необходимо потому, что кардинальным образом расширяет представление не только о кинематографии, но обо всем польском искусстве в целом. Результаты исследования могут быть использованы в рамках эстетического и искусствоведческого знания. В то же время они предоставляют возможность дальнейшей разработки проблемы и углубления изучения эстетического феномена, который представляет собой польское экспериментальное кино, причем не только в историческом, но и в современном ракурсе.

Практическая значимость исследования. Результаты диссертационной работы могут быть использованы в учебно-методических

целях, при подготовке курсов искусствоведческих и эстетических дисциплин, а также применяться для дальнейшего изучения проблем экспериментального кинематографа.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности.

Диссертационное исследование, посвященное экспериментальным тенденциям в польской кинематографии 1970-х гг., соответствует п. 16 «Эстетическое и художественное творчество», п. 17 «Эстетическая и художественная культура», п. 27 «Эстетические аспекты истории искусства» паспорта специальности 09.00.04 – Эстетика (философские науки).

Основные положения, выносимые на защиту:

1) Гжегож Круликевич – единственный режиссер Польши, которому удалось экстраполировать новаторские открытия в области киноязыка на фильмы, предназначенные для широкого проката;

2) Ранние документальные фильмы Круликевича стали плацдармом для многих формальных открытий, которые он совершил в своих игровых лентах;

3) «Вечные претензии» (1974) и «Танцующий ястреб» (1977) Круликевича представляют собой экспериментальный вариант «кино морального беспокойства»;

4) Авангардная документалистика 1970-х гг. за счет использования особых выразительных средств осуществила деконструкцию социалистических мифов и подготовила появление игровых фильмов, рассказавших правду о той эпохе;

5) Киноэкспериментаторы 1970-х гг. находились в тесной связи с современными художниками того времени, привлекая их к сотрудничеству над картинами в качестве художников-постановщиков, таким образом значительно расширяя языковые возможности кино и в то же время создавая общее пространство независимого искусства.

Апробация исследования. Диссертация по главам обсуждалась на заседаниях Сектора современного искусства Запада Отдела современного искусства Государственного института искусствознания.

По теме диссертации автор сделал доклад «Деконструкция имперского дискурса в польском кино 1970-х гг.» на III Международном конгрессе «Россия и Польша: память империй / империи памяти», организованном совместно Российским институтом культурологии и Педагогическим университетом имени Комиссии народного образования (Краков, Польша), проходившем в Санкт-Петербурге с 26 по 28 апреля 2012 года. Также диссертант прочитал доклад «Форма и содержание в ранних документальных фильмах Гжегожа Круликевича» на международной научной конференции «Традиции польского документального кино», организованной Кафедрой кино, телевидения и новых медиа Университета им. Адама Мицкевича в Познани, состоявшейся 22 ноября 2013 года в Познани. Кроме того, автор подготовил доклад «“Танцующий ястреб” Г. Круликевича – экспериментальный вариант “кино морального беспокойства”» для конференции «Современные проблемы искусствознания: взгляд молодых», прошедшей 18 апреля 2014 года в Государственном институте искусствознания, а также воспользовался наработками диссертации в докладе «Эксперимент как доминирующая стратегия в современной польской анимации», прочитанном на конференции «О польской анимации», проходившей с 5 по 7 июня 2014 года в Лодзинском университете.

Некоторые результаты диссертационного исследования были опробованы на лекциях, прочитанных автором на сценарно-киноведческом и операторском факультетах Всероссийского государственного университета кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК) в 2012-2014 гг.

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, фильмографии, списка литературы и списка иллюстративного материала.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновываются актуальность, новизна, цели и задачи исследования, выявляется степень изученности темы, приводится историографический обзор литературы по теме диссертации. Автор поясняет, почему для названия было выбрано слово «экспериментальные», а не «авангардные». Кроме того, кратко дана предыстория экспериментов в польском кинематографе: от творчества Франчишки и Стефана Темерсонов в 1930-е годы до открытий Войчеха Хаса, Тадеуша Конвицкого и других послевоенных режиссеров, которые «подготовили» волну экспериментов в 1970-е. Отдельное место занимает история «неоавангардной» группы из Лодзи «Мастерская киноформы», поскольку некоторые ее открытия были использованы в «большом кино».

Глава 1 «Гжегож Круликевич: от первых кинематографических опытов к теоретическому манифесту» посвящена начальному периоду творчества самого последовательного польского экспериментатора – от студенческих этюдов до полнометражного игрового дебюта «Навылет». Ключевое значение для всей дальнейшей карьеры Круликевича имело формирование в это время авторской теории о закадровом кинематографическом пространстве. Ее предпосылки можно найти уже в коротких учебных формах, а в ленте «Навылет» режиссер стал активно проверять теоретические концепты на практике.

В параграфе 1 «*Первый провал*» рассмотрены два студенческих фильма Круликевича: «Выход» (1965) и «Каждому то, что ему совершенно не нужно» (1966), снятых им в процессе учебы в Лодзинской киношколе. Их можно рассматривать как подготовку к формулировке основных принципов авторского киноязыка, которые режиссер стал развивать в своих полнометражных картинах. Для обеих короткометражек характерны необычная повествовательная манера, коллажная структура, эксперименты с

мизансценированием и звуком. Анализ этих киноэтюдов логически подводит к подробному разбору теоретической части дипломной работы Круликевича, в которой он сформулировал свои взгляды на кинематограф.

В параграфе 2 *«Закадровое кинематографическое пространство: теория, ставшая практикой»* дана предыстория появления теоретической части дипломной работы Круликевича. Здесь обширно цитируются фрагменты этого теоретического исследования, ранее неизвестного в России. Оно состоит из шести глав, каждая из которых носит абстрактное название: «Камера», «Движение», «Непосредственность», «Неожиданность», «Надреальность», «Повествование». Полемизируя с классиками киномысли С.М. Эйзенштейном и А. Базеном, режиссер приходит к констатации «надреального характера киноповествования», который суть взаимоотношение видимого в пространстве кадра к невидимому, то есть находящемуся в зоне закадрового пространства. Постулируя необходимость как можно более широкого обращения к возможностям закадрового пространства, Круликевич приходит к понятию «демократической режиссуры», под которым он понимает особый тип взаимодействия автора со зрителем: последний становится в этом случае соучастником происходящего на экране, сотворцом кинотекста.

Параграф 3 *«“Навылет” – слом эстетического канона польского кино»* посвящен полнометражному дебюту Круликевича 1972 года. Это произведение польского кино по сей день вызывает оживленные споры. Лента основана на реальной истории предвоенного времени о молодоженах, нуждавшихся в средствах к существованию и в итоге совершивших убийство пожилой супружеской пары и ограбление их дома. Сама тема была нетипичной, однако решающую роль в возникновении бурных дискуссий сыграла эстетическая концепция. «Навылет», продолжительность которого составляет чуть больше часа, состоит из нескольких эпизодов, снятых то изысканно до вычурности, то будто небрежно – и практически без слов.

В качестве исследовательского метода здесь выбран поэпизодный анализ фильма с акцентом на ключевых моментах, являющихся квинтэссенцией творческого метода Круликевича. Особое внимание в процессе анализа уделяется работе камеры, построению кадра, звуковым экспериментам, манере актерского существования. Автор приходит к выводу, что причина столь сильного воздействия картины на зрителей заключается не только в новаторском формальном решении, но также в сложности самой рассказанной истории.

В Главе 2 «Развитие “трилогии” Круликевича» дается подробный киноведческий анализ двух последовавших за «Навылет» фильмов Круликевича: «Вечные претензии» (1974) и «Танцующий ястреб» (1977). В них режиссер, с одной стороны, развивал экспериментальные поиски в области формального построения кинотекста, с другой – обращался к важным моральным проблемам, волновавшим польское общество 1970-х, и таким образом оказался близко к центральному направлению в кинематографе Польши тех лет – «кино морального беспокойства».

Параграф 1 «*“Кино морального беспокойства”*: экспериментальный вариант» посвящен картине «Вечные претензии». Это первая цветная работа в фильмографии Круликевича, и ее отличает смелый подход к использованию нового для режиссера средства выразительности. В качестве художника здесь выступил Збигнев Варпеховский – яркий представитель авангардного искусства, мастер перформанса. Его роль в создании этой киноленты трудно переоценить: значительная часть действия разворачивается в здании галереи современного искусства, где Варпеховский специально для фильма построил загадочную инсталляцию. В этой декорации разворачивается история взаимоотношений хозяина и слуги, которые ненавидят друг друга, но в то же время неразделимы. Метафорой современного общества является в «Вечных претензиях» скотобойня, где также снято несколько сцен. В этой картине Круликевич продолжает

эксперименты с композициями кадров, звуковыми решениями, монтажными переходами.

В параграфе 3 «*“Танцующий ястреб” – неоавангардный фильм?*» проанализирован наиболее изобретательный и претенциозный фильм Круликевича «Танцующий ястреб» (по одноименному роману польского писателя-деревенщика Юлиана Кавалеца), настоящая коллекция формальных приемов и открытий. Здесь режиссер достиг своей основной цели – вывести зрителя, привыкшего получать от просмотра удовольствие, из состояния равновесия, заставить его напряженно думать над тем, что он видит и чего не видит на экране, почему авторы выбрали именно такой ракурс, чем обусловлено то или иное звуковое решение. Лента стала вершиной развития возможностей закадрового пространства и в то же время представляет собой иную, совершенно особую сторону «кино морального беспокойства». Как точно заметил польский киновед Тадеуш Любельский: «Прежде всего сам способ, каким рассказана эта история малоземельного крестьянина <...> выводил зрителя из равновесия, пробуждал в нем беспокойство»¹⁷. Кроме того, в «Танцующем ястребе» Круликевич смог перенести в «большое кино» некоторые открытия, сделанные «неоавангардистами» из лодзинской художественной группы «Мастерская киноформы» – таким образом, в пространстве этого фильма произошел уникальный сплав кинематографа с современным искусством.

Глава 3 «**Эксперимент на документальном материале**» посвящена творчеству нескольких польских документалистов 1970-х, которые разрабатывали в своих фильмах авангардную поэтику. Особое внимание уделено документальным фильмам, снятым на границе документального и игрового кино, – такая необычная форма получила мощное развитие именно в Польше в это десятилетие.

¹⁷ Lubelski T. Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty. Katowice: Videograf II, 2009. S. 409.

Параграф 1 *«От Наталии Бжозовской к Тадеушу Макарчиньскому»* представляет собой краткий экскурс в историю послевоенной польской документалистики в свете попыток экспериментов с киноязыком. На примере Наталии Бжозовской и ее фильма *«Шахта»* (1947) показано, что После войны режиссеры имели возможность экспериментировать в течение короткого отрезка времени до Съезда польских кинематографистов в Висле, состоявшегося в 1949 году и на официальном уровне провозгласившего соцреализм единственно верным кинематографическим методом. Таким образом, наступил перерыв до Оттепели, когда режиссер Тадеуш Макарчиньский, с самого начала своей карьеры склонный к экспериментам, реализовал два коротких произведения, имеющих большое значение: монтажный фильм *«Жизнь прекрасна»* (1957) и *«Ночь»* (1961), которая предвосхитила поиски авангардных документалистов 1970-х, в первую очередь Войчеха Вишневого.

В параграфе 2 *«“Краковская группа” – скандалисты или новаторы?»* подробно описывается история конфликта, возникшего на Краковском кинофестивале 1971 года между сторонниками «школы Карабаша», которая делала ставку на терпеливое наблюдение за человеком и окружающей его действительностью, и документалистами нового поколения – наиболее яркими и активными среди них были Кшиштоф Кесьлёвский, Марек Пивовский, Гжегож Круликевич. Они предложили свой, иной вариант подхода к документалистике: максимальное приближение к человеку (в том числе буквально, при помощи крупных планов), использование психологической реконструкции исторических событий, обращение к необычным, нетипичным героям. Кроме того, в данном параграфе рассматривается критика молодых документалистов со стороны Зыгмунта Калужиньского: его полемические тексты подчеркивают разницу между двумя документальными школами и помогают понять суть новаторских достижений документалистов 1970-х годов.

Документальное творчество Гжегожа Круликевича 1970-х рассмотрено в параграфе 3 *«Документалистика Круликевича: между психодрамой и поэзией»*. Материалом для анализа послужили основные короткометражные фильмы режиссера, концептуально разделенные на две категории. С одной стороны, поэтические картины, частично основанные на теории Круликевича о «закадровом кинематографическом пространстве», где особое внимание уделено выразительности и экспрессивности изображения: «Братья» (1971), «Не плачь» (1972). К этой группе можно отнести также первую самостоятельную документальную работу режиссера «Мужчины» (1969) – однако это фильм, в котором социальная проблематика перевешивает. С другой стороны, Круликевич серьезно развивал в своем творчестве ставший особенно популярным в кино в 1970-е годы жанр психодрамы: «Верность» (1969), «Письмо убийцы» (1971). На первый взгляд, эти фильмы могут показаться менее экспериментальными, нежели его игровые картины, а на фоне некоторых радикальных формальных решений и вовсе произвести впечатление традиционных. Тем не менее, если внимательнее присмотреться к ранней документалистике Круликевича, становится ясно, что на самом деле перед нами неочевидное экспериментальное кино. Внутренний конфликт в нем создают взаимоотношения формы и содержания, напряжение между ними, а порой даже дискуссия. Истинное послание этих фильмов часто старательно зашифровано, и его следует искать именно в том, каким образом режиссер представляет окружающую действительность.

В параграфе 4 *«Оператор в роли режиссера. Богдан Дзиворский»* представлена фигура документалиста Богдана Дзиворского. По образованию он оператор, поэтому в своих режиссерских работах огромное внимание уделяет изображению. Специализацией Дзиворского в 1970-е стала спортивная тема, однако его никогда не интересовали результаты и даже ход соревнований – режиссер концентрируется на психологическом аспекте спорта. Особенности поэтики Дзиворского выявлены на материале двух

фильмов – «Олимпиада» (1978) и «Лыжные сцены с Францем Кламмером» (1980), – в которых он необычным образом использовал разнообразные художественные средства (символический цвет, дискурсивный звук и др.), стремясь активизировать воображение зрителя, подобно Круликевичу. «Лыжные сцены...» при этом можно также рассматривать как метафильм: в одном из эпизодов показаны ухищрения съемочной группы (в основном оператора Збигнева Рыбчиньского), что является самоироническим комментарием в отношении многочисленных экспериментов.

Последний параграф *«Войчех Вишневецкий: деконструкция и рождение новых смыслов»* посвящен лентам Войчеха Вишневецкого – самого смелого экспериментатора в польской документалистике 1970-х. Речь идет о двух главных фильмах, снятых на основе репортажей Ханны Кралль: «Рассказ о человеке, который выполнил 552% нормы» и «Ванда Гостиминьская, ткачиха». Обыгрывая в них каноны соцреалистического документального кино и искусства в целом с его любовью к статичной монументальности, режиссер переворачивает на 180 градусов привычный образ «передовика производства»: он предстает застывшим в лозунгах прошлого, окостеневшим, почти мертвым.

Эксперименты в польском кинематографе не ограничиваются творчеством Гжегожа Круликевича и авангардных документалистов – и не прекратились до сегодняшнего дня. В **Заключении** подводятся итоги исследования, а также дается краткий обзор последующего развития экспериментального направления в польском кинематографе с особым упоминанием творчества Леха Маевского, который в своих последних работах все больше приближается к эстетике видеоарта. Кроме того, кратко проанализирован короткометражный фильм Круликевича «Предтеча» (1988), доказывающий, что формальные поиски продолжали интересовать этого режиссера и в 1980-е годы.

Обзор авангардных явлений в польском кинематографе демонстрирует их удивительное разнообразие, богатство художественных потенций и непрерывность экспериментальной линии. Польские режиссеры отваживались экспериментировать даже во времена, когда общественно-политическая атмосфера не способствовала такого рода художественным поискам.

Стремление увидеть человека во всей его глубине, полноте взаимосвязей с другими людьми и окружающим миром характеризует многих польских кинематографистов. В диссертационном исследовании показано, что режиссеры экспериментального толка использовали для этого новаторские художественные средства, благодаря которым зритель может в полной мере прочувствовать, пережить то, что происходит с героями на экране. Благодаря этому он может также заглянуть внутрь самого себя.

По теме диссертации опубликованы статьи в изданиях, входящих в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, утвержденный ВАК Министерства образования и науки РФ:

1. Вирен, Д.Г. Гжегож Круликевич: первые шаги самого последовательного польского киноэкспериментатора / Д.Г. Вирен // Вестник Чувашского государственного педагогического университета имени И.Я. Яковлева. – 2013. – № 4 (80). Часть 1. – С. 40-43. (0,35 а.л.)

2. Вирен, Д.Г. «Навылет» Гжегожа Круликевича – манифест экспериментального киноязыка / Д.Г. Вирен // Вестник Чувашского государственного педагогического университета имени И.Я. Яковлева. – 2013. – № 4 (80). Часть 3. – С. 17-22. (0,5 а.л.)

3. Вирен, Д.Г. Кинооператор в роли режиссера. Творческий метод польского документалиста Богдана Дзиворского / Д.Г. Вирен // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2014. – № 170. – С. 79-82. (0,25 а.л.)

Статьи в нерецензируемых изданиях:

1. Вирен, Д.Г. (Не)зримое присутствие. Об авангардных тенденциях в кино Польши / Денис Вирен // Киноведческие записки. – 2012. – № 100/101. – С. 238-245. (0,6 а.л.)

2. Вирен, Д.Г. Деконструкция соцреалистического канона в польском кино 1970-1980-х / Денис Георгиевич Вирен // Международный журнал исследований культуры. – 2013. – № 2 (11). – С. 97-101. *А также републикация в:* Россия и Польша: память империй / империи памяти / отв. ред. Д.Л. Спивак. СПб: Эйдос, 2013. – С. 292-300. (0,5 а.л.)

3. Viren, D. The Relationship Between Form and Content in Early Grzegorz Królikiewicz Documentaries / Denis Viren // Images. – 2014. – Nr 24, vol. XV. – S. 277-280. (0,4 а.л.)