Государственный институт искусствознания

Денис Вирен

Эксперимент в польском кино 1970-х

Москва 2018

УДК 791.4
ББК 85.37
В 53

Печатается по решению Ученого совета
Государственного института искусствознания

Рецензенты:
В.В. Виноградов, доктор искусствоведения
М.Ф. Казючиц, кандидат философских наук

Денис Георгиевич Вирен
Эксперимент в польском кино 1970-х / Вирен Д.Г. – М. : Государственный институт искусствознания, 2018 – 116 с. ил.

ISBN 978-5-98287-138-1

В последние годы в киноведении Восточной и Центральной Европы происходит переосмысление истории национальных кинематографий, и Польша не исключение. Экспериментальный пласт, в том или ином виде присутствовавший в киноискусстве этой страны практически всегда, рассматривается в контексте классической «польской школы» и «кино морального беспокойства». Читателю впервые предлагается комплексный взгляд на основные экспериментальные явления польского кино 1970-х годов. Исследование этого сложного и увлекательного материала кардинально расширяет представления не только о кино, но и об искусстве Польши в целом.

ISBN 978-5-98287-138-1

© Вирен Д.Г., текст, 2018
© Государственный институт искусствознания, 2018
© И.Б. Трофимов, оформление, 2018

Оглавление

5 **К проблеме**

17 **Глава 1**
Гжегож Круликевич: от первых кинематографических опытов к теоретическому манифесту

18 «Первый провал»

23 Закадровое кинематографическое пространство: теория, ставшая практикой

33 «Навылет» – слом эстетического канона

48 **Глава 2**
«Кино морального беспокойства»: экспериментальный вариант

64 «Танцующий ястреб» – неоавангардный фильм?

81 **Глава 3**
Эксперимент на документальном материале

81 От Наталии Бжозовской к Тадеушу Макарчиньскому

85 «Краковская группа» – скандалисты или новаторы?

89 Документалистика Круликевича: между психодрамой и поэзией

97 Оператор в роли режиссера. Богдан Дзиворский

104 Войчех Вишневский: деконструкция и рождение новых смыслов

113 **Послесловие**

Благодарю за всестороннюю помощь и поддержку научного руководителя моей кандидатской диссертации Ирину Ивановну Рубанову, а также всех сотрудников Сектора современного искусства Запада Государственного института искусствознания, вне которого эта книга не увидела бы свет.

К проблеме

Кинематографии бывших социалистических стран переживают в последние годы второе рождение – это утверждение может показаться рискованным, поэтому необходимо его обосновать. Не секрет, что когда в 1989 году произошел развал Варшавского договора, практически все страны Восточно-Центральной Европы обратились к американской модели кинопроизводства, с разной степенью успеха пытаясь следовать жанровым образцам Голливуда. Достижения прошлого если и не были полностью забыты, то уж точно отодвинулись на задний план. Сейчас с уверенностью можно констатировать, что 1990-е были одним из самых трудных для восточноевропейского кино периодов. По-настоящему значительных произведений в это десятилетие появилось не так много (например в 1996 году чешская драма «Коля» Яна Сверака получила премию «Оскар» за лучший фильм на иностранном языке). Вместе с обновлением кинематографа, которое медленно начало происходить в этих странах на рубеже веков, вновь возник интерес исследователей и киноманов к собственной истории кино, к явлениям, до той поры малоизвестным. Внимание привлекли режиссеры, фильмы, течения, которые выходили за рамки, устанавливавшиеся цензурой. И оказалось, что едва ли не в каждой социалистической кинематографии существовал свой авангард.

Несколько слов о вынесении в название книги слова «эксперимент» и о том, почему автор предпочитает его «авангарду», в некоторых случаях используя два этих термина как синонимичные. Ярчайшая представительница французского киноавангарда 1920-х годов Жермен Дюлак утверждала, 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»[1]. Подход Дюлак носит несколько идеалистический и слишком обобщающий характер, что позволяет поставить ее точку зрения под сомнение.

Рассуждая о «широком» смысле употребления слова «авангард», филолог Юрий Гирин пишет, что оно «является, собственно говоря, метафорическим и применяется без особых раздумий ко всему, что выходит за рамки понятия “традиционного”, привычного, “правильного”. Иногда такой род явлений искусства также называют – дабы еще менее утруждать себя раздумыванием и интерпретацией – экспериментальным <…>. В этом случае авангардным, или экспериментальным (или модернистским в кавычках) оказывается все новое, новаторское, а также непонятное»[2]. 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. То есть 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. На разных этапах явление называется по-разному: авангард, экспериментальное кино, андеграунд, кино независимое, маргинальное, параллельное, кино контестации и т.д. Смена имен характеризует социокультурные метаморфозы феномена, его адаптацию в различных

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

[2] *Гирин Ю.Н.* Проблема авангарда: содержание, границы, понятийный аппарат // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.). Теория. История. Поэтика. Кн. I. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 35.

условиях»[1]. «Изменчивость» кинематографа как раз и позволяет (если не сказать – заставляет) использовать по отношению к нему слово «эксперимент».

Термин «неоавангард» традиционно применяется к искусству (в первую очередь, визуальному) 1970-х годов, однако если искать «неоавангардистские» тенденции в польском кинематографе тех лет, то, пожалуй, единственным подходящим примером будет деятельность «Мастерской киноформы». Поскольку это совершенно особое явление, находящееся на границе между современным искусством и наукой, но лишь частично связанное с кино, о нем придется написать в этой вступительной части книги. Группа «Мастерская киноформы» 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. Это привело к организации Движения за обновление школы (сокращенно в оригинале ROU – Ruch Odnowy Uczelni), которое пыталось совершить «переворот» в главном киновузе страны, однако было свернуто после введения в Польше военного положения 13 декабря 1981 года.

С самого начала участники «Мастерской киноформы» были тесно связаны с Музеем искусства в Лодзи, где хранится одна из важнейших в мире коллекций современного искусства, основу которой составляют произведения польского конструктивизма (работы Владислава Стржеминского, Катажины Кобро и др.). Именно конструктивисты (а также супруги Франчишка и Стефан Темерсоны, которые еще будут упомянуты, плюс дадаисты) были для «Мастерской» главными вдохновителями. За относительно недолгое время (1970–1977) существования группы в ее деятельности участвовали многие кинематографисты (в том числе Гжегож Круликевич и Збигнев Рыбчиньский), а также представители других видов искусства, но костяк составляли Юзеф Робаковский, Войчех Брушевский, Павел Квек и Рышард Васько.

Основной целью «Мастерской киноформы» было изучение киноязыка и возможностей различных визуальных искусств, а также их рецепции. В своих исследованиях (это слово из мира науки употреблено здесь неслучайно) они порой доходили до радикализма, заставляющего вспомнить, например, эксперименты композитора Джона Кейджа. Так, в 1972-м Павел Квек «снял» «фильм» под названием «Комментарий». Обилие

[1] *Добротворский С.Н.* Киноавангард – нарушитель конвенции. С. 172–173.

кавычек объясняется следующим: «просмотр» состоял в том, что режиссер вставал перед зрителями в зале и при включенном свете пересказывал фабулу неснятого фильма, состоявшую из клише мейнстримного кино. «Квек хотел активизировать эти клише в умах зрителей в процессе “ментальной” проекции (визуализации текста), чтобы обнаружить их присутствие в воображении, показать, что все потребители поп-культуры пропитаны ими, – пишет искусствовед, специалист по польскому авангарду Лукаш Рондуда. – “Комментарий” был радикальным отвержением кинематографической коммуникации во имя непосредственной коммуникации со зрителем»[1]. Любопытно, что Круликевич написал для журнала «KINO» рецензию на этот «фильм» – совсем так, будто он действительно существовал. Таким образом, ирония распространилась не только на польских режиссеров, ленты которых можно пересказать и не обязательно смотреть, но также на критиков, которые могут спокойно написать рецензию, не видев картины[2].

Это, возможно, крайний пример, но, тем не менее, очень существенный для понимания смысла деятельности «Мастерской киноформы». Рассуждая об авангардистской эстетике или «антиэстетике» Марселя Дюшана, Добротворский писал: «На почве новой “онтологии” вырастает и радикальная концепция художественного, форсирующая результативную сторону искусства во имя программы, интенции, намерения. На месте произведения как такового может оказаться манифест, высказывание, описание, концепция, эпатаж и скандал. В авангарде искусство объявляет войну бытию-быту и все важнейшие события происходят в пограничной зоне»[3]. Это наблюдение непосредственно относится к фильмам «Мастерской», участники которой занимались научным изучением возможностей кинематографического медиума. Ее главный вклад в киноискусство заключается в том, что некоторые формальные эксперименты и открытия

[1] *Ronduda Ł.* Sztuka polska lat 70. Awangarda. Jelenia Góra: Polski Western, Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2009. S. 284–285.

[2] Эта акция напоминает об опыте «расширенного киноавангарда», где, по Добротворскому, «структура размыкается в ту самую промежуточную область между искусством и жизнью, где авангард видит главный плацдарм». К этому направлению он относил фильм Л. Бунюэля и С. Дали «Андалузский пес» (1929), на премьере которого Бунюэль готовился забрасывать недовольных зрителей всамделишными камнями, или книгу американского киноавангардиста К. Энгера «Голливуд, Вавилон». См. подробнее: *Добротворский С.Н.* Киноавангард – нарушитель конвенции. С. 171–172.

[3] Там же. С. 170.

ее участников нашли применение в «большом» кино[1], влияли на него, что в первую очередь можно проследить в творчестве Круликевича. Он всю жизнь совмещал практическую деятельность с теоретической, а в 1970-е во многом находился под влиянием коллег из «Мастерской».

В социалистическую эпоху об авангардных кинематографических явлениях в самой Польше писали, но не так уж много. Если же в игровом кино появлялся такой режиссер, как Гжегож Круликевич, не заметить которого было невозможно, его старались поскорее классифицировать как «особого, отдельного экспериментатора». Притом базовым различием польской и советской цензурных систем было то, что в формальном плане польским кинематографистам было позволено очень многое, лишь бы не было идеологической крамолы и «неудобных» тем[2] (тогда как в послевоенном советском кино «чистые» эксперименты с формой, мягко говоря, не приветствовались[3]). В то же время именно это, по мнению

[1] Еще одно важное достижение «Мастерской киноформы» – внедрение в практику польского искусства эстетики видео (и в дальнейшей перспективе – развитие видео-арта). Первые в Польше работы на видеопленке принадлежат Войчеху Брушевскому, который стал также первым обладателем собственного магнитофона во всей стране. Брушевский рассказал об этом в своей книге, назвав магнитофон фирмы SONY «ключом к Свободе». См.: *Bruszewski W.* Fotograf. Kraków: Korporacja Ha!art, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, 2007. S. 102–103, 105–107.

[2] Об этом вспоминает киновед-полонист И.И. Рубанова: «Все, что касалось формы, стиля, польская цензура не трогала, она за этим не охотилась. А в СССР была и формальная доктрина, свод правил, в том числе стилистических, драматургических». Цит. по: Ирина Рубанова. Роман с польским кино [Электронный ресурс]. URL: https://culture.pl/ru/article/irina-rubanova-roman-s-polskim-kino (дата обращения 15.10.2017).

[3] Классик польского кино Кшиштоф Кесьлёвский видел в поддержке «неоавангардных» тенденций маскировку цензуры: «…одно время в школу охотно принимали молодых экспериментаторов (речь о «Мастерской киноформы» в Лодзинской киношколе. – *Д.В.*), которые вырезали в пленке отверстия или устанавливали камеру в углу и часами снимали все, что попадает в кадр, выцарапывали на пленке рисунки и т.д. и т.п. Тогдашняя власть к ним благоволила. Тоталитаризм всегда поддерживает подобные движения с тем, чтобы уничтожить другие». Цит. по: *Кеслевский К.* О себе / Запись Дануты Сток. М.: Новое издательство, 2010. С. 27. Мнение спорное, но достойное внимания и приглашающее к дискуссии.

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»[1]. Ему вторит Тадеуш Любельский: «… функция была в те годы важнее эстетики»[2].

В 2011 году в одном из крупнейших польских профессиональных изданий «KINO» появилась статья, которую можно назвать программной. Даже заголовок ее прозвучал как манифест: «Дело не в том, чтобы опрокинуть канон». Ее автор – кинокритик Якуб Маймурек, активный деятель издательства «Политическая критика» («Krytyka Polityczna»), имеющего ярко выраженную левую направленность, и научно-исследовательской группы «Restart», одной из целей которой является «обновление» истории польского кино. Ссылаясь на концепцию Годара об историях кино (именно во множественном числе), он пишет: «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 авторский. – *Д.В.*)»[3].

Молодой 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 на политический фильм 30-х и на фантастическое кино 1970-х. Однако наиболее значительное место отводится экспериментаторам.

Об экспериментальных явлениях в польском кинематографе 1970-х (и не только) в нашей стране фактически не писали. Нельзя забывать – все важнейшие исследования польского кино в нашей стране

[1] *Werner M.* Bunt à la polonaise // Polska Nowa Fala. Historia zjawiska, którego nie było / Red. Ł. Ronduda i B. Piwowarska. Warszawa: Instytut Adama Mickiewicza, CSW Zamek Ujazdowski, 2008. S. 122.

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

[3] *Majmurek J.* Nie chodzi o to, by wywrócić kanon // KINO. 2011. № 5. S. 56, 58.

датируются 1960-ми годами[1]. В следующее десятилетие, характеризующееся всплеском авангардизма в Польше, у нас осуществлялся жесткий контроль за тем, *что* пишется о кино, особенно в странах Восточной Европы (и тем более – после выхода в 1976 году «ревизионистского» фильма Анджея Вайды «Человек из мрамора»). Удивительно, однако, что 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 Вишневского, Богдана Дзиворского и других польских экспериментаторов не вошли в киноведческий оборот в 1970-е годы и до сегодняшнего дня остаются для отечественной науки маргинальными (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 целой статьи в последнем советском кинословаре середины 1980-х[2] – 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. Но в целом можно сказать, что фамилия этого и других экспериментальных режиссеров если и упоминалась в отечественной кинолитературе, то вскользь.

Впрочем, и в самой Польше этот пласт кинематографа оказался в поле внимания ученых – киноведов, историков искусства, культурологов, философов – всего несколько лет назад. Конечно, отдельные статьи появлялись и раньше, в текущей кинопрессе 1970–1980-х годов. Они стали для этого исследования большим подспорьем.

Первым серьезным комплексным обращением к теме польской «новой волны» стал реализованный в 2007–2008 годах 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 исследователей кино

[1] Я имею в виду четыре книги: *Рубанова И.* Польское кино. Фильмы о войне и оккупации. М.: Наука, 1966; *Маркулан Я.* Кино Польши. Л.; М.: Искусство, 1967; *Черненко М.* Анджей Вайда. М.: Искусство, 1965; *Соболев Р.* Ежи Кавалерович. М.: Искусство, 1965.

[2] Круликевич Гжегож // КИНО: Энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1986. С. 216.

и современного искусства[1]. Кураторы проекта 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»[2].

Выдвигаемый в этой книге крайне существенный тезис о непрерывности авангардной линии в польском кинематографе нуждается в обосновании. Начнем с межвоенного двадцатилетия, о котором подробно пишет Марчин Гижицкий, специалист по авангарду XX века, в своей книге «Авангард и кино» – пожалуй, крупнейшем исследовании довоенного киноавангарда в Польше[3]. Проекты авангардных кинопроизведений (не полноценные фильмы) активно создавались там на протяжении 1920-х годов. Главные заслуги в этой области принадлежат экспрессионисту Феликсу Кучковскому и конструктивисту Мечиславу Щуке, автору визуальных концептов «Пять моментов абстрактного фильма» и «Несколько принципиальных элементов абстрактного фильма», опубликованных в печатном органе польских конструктивистов «Blok» в 1924 году.

Творчество супругов Стефана и Франчишки Темерсонов – начиная с фотографии и заканчивая книгоизданием – является одной из важнейших вех не только польского, но и мирового авангарда XX века[4]. Кинематограф 1930-х годов в Польше долгое время было принято связывать, в первую очередь, с историко-патриотическими лентами,

[1] Polska Nowa Fala. Historia zjawiska, którego nie było.

[2] Ibid. S. 114.

[3] *Giżycki M.* Awangarda wobec kina. Film w kręgu polskiej awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego. Warszawa: Wydawnictwo Małe, 1996.

[4] В автобиографическом романе «Фотограф» одного из лидеров «Мастерской киноформы» Войчеха Брушевского главного героя (альтер-эго автора) просят составить «позитивный список» людей искусства, в котором не оказывается ни одного польского имени. Немного подумав, герой говорит: «…на постоянной основе я бы включил туда только Стефана Темерсона, о котором, впрочем, в мировых энциклопедиях написано: рожденный в Польше британский писатель». Цит. по: *Bruszewski W.* Fotograf. S. 199.

комедиями с участием Адольфа Дымши и первыми реалистическими фильмами социально-мелодраматической направленности, но в то же время Темерсоны одну за другой снимали тогда экспериментальные ленты[1].

Их единственный сохранившийся целиком фильм этого периода – «Приключение порядочного человека» (1937) – особенно важен. Созданный Темерсонами в этой ленте абсурдистски трагический образ двоих, идущих со шкафом куда глаза глядят, стал в некотором роде фирменным знаком польского киноавангарда. Через 20 лет он найдет прямое продолжение в знаменитой короткометражке Романа Поляньского «Двое со шкафом» (1957)[2], снятой в киношколе в Лодзи, оказавшись, таким образом, символом преемственности экспериментальных тенденций в кинематографе Польши. Это, конечно, не могло остаться незамеченным одним из авторов «первоисточника» (учитывая еще и то, что «Двое со шкафом» были удостоены третьей премии на Международном конкурсе экспериментальных фильмов, проходившем в рамках ЭКСПО в Брюсселе). Стефан Темерсон со свойственным ему остроумием прокомментировал это следующим образом: «Так уж в Польше получается, что каждые 20–30 лет два человека несут шкаф…»[3].

За прошедшие годы изменилась лишь реакция окружающих: если в конце 30-х «порядочного человека» порицали, организуя манифестацию протеста против его «хождения задом наперед», то в конце 1950-х «двое со шкафом» стали объектом настоящего насилия. Темерсоны определили жанр своего фильма как «иррациональную юмореску» – у Поланского легкая, шуточная интонация в начале ленты постепенно уступает место усиливающейся агрессивности. Воспользовавшись классической максимой философа Теодора Адорно о невозможности поэзии после Освенцима, можно было бы утверждать, что в мире после Освенцима, который

[1] См. об этом подробнее: *Сады М.* Темерсоны и киноэксперимент // Киноведческие записки. 2007. № 83. С. 81–94.

[2] Гижицкий обратил внимание также на то, что герой Жан-Пьера Лео в «Старте» – первой зарубежной картине Ежи Сколимовского 1967 года, ставшей своеобразной польской рефлексией французской «новой волны», – именно от порядочного человека Темерсонов «научился фокусу со стеклянными дверями шкафа». Цит. по: *Giżycki M.* Awangarda wobec kina. Film w kręgu polskiej awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego. S. 75.

[3] Цит. по: *Lekarczyk-Cisek B.* Bezkompromisowi // KINO. Warszawa. 2010. № 11. S. 71.

лишил Поляньского матери, у Другого, то есть такого вот «человека со шкафом», фактически нет шансов.

Строго говоря, между двумя этими короткими лентами в польской кинематографии не было создано ни одного фильма, который можно было бы назвать авангардным. Это неудивительно: с момента окончания войны, когда в Польше установилась социалистическая власть, вплоть до середины 50-х в искусстве господствовал соцреализм. Эксперименты в эту концепцию не вписывались (хотя попытки делались даже тогда – об этом в третьей главе). Для классической «польской школы» в лице Анджея Вайды, Анджея Мунка и Ежи Кавалеровича, которая радикально обновила кинематографию Польши, формальные эксперименты не были первоочередной задачей, при том что каждый из них был режиссером с ярко выраженным индивидуальным стилем, в том числе визуальным.

В работах многих кинематографистов, начавших снимать несколькими годами позже, стал намечаться сдвиг в сторону сюрреализма. Концентрация на теме памяти как субъективного отражения прошлого в сочетании с рефлексией по поводу национальных мифов, наверное, должна была привести именно к этой поэтике.

В творчестве Войчеха Ежи Хаса «удельный вес» сюрреалистической образности возрастал от фильма к фильму. Ее элементы можно обнаружить уже в дебютной «Петле» (1957), снятой по одноименному рассказу Марека Хласко о трагедии алкоголика, безуспешно пытающегося побороть свою болезнь. А в построенной по принципу матрешки приключенческой «Рукописи, найденной в Сарагосе» (1964) или в «Шифрах» (1966), где происходит обращение к военному прошлому, они еще более выпуклы. В 1973 году стремление Хаса уйти за пределы повседневной реальности вылилось в экранизацию главного романа Бруно Шульца «Санаторий под клепсидрой» – уникального визионерского произведения о памяти, любви и смерти. Этот фильм – одно из неоспоримых доказательств художественной многогранности кино Восточно-Центральной Европы.

Тадеуш Конвицкий, к слову, автор сценария одного из немногих формально смелых фильмов 1950-х «Зимние сумерки» (реж. Станислав Ленартович), в первой же самостоятельной ленте «Последний день лета» (1958) заявил о себе как абсолютно независимый режиссер, отважившийся снять картину едва ли не мистическую. В «Дне поминовения усопших» (1961) и особенно в «Сальто» (1965) Конвицкий передал ирреальную атмосферу польской провинции, в первом случае наполнив ее воспоминаниями о войне, во втором – национальной мифологией. Наконец, центральная

картина режиссера «Как далеко отсюда, как близко» (1971) в полной мере соответствовала канонам сюрреализма: все ее действие построено на пересечении настоящего и прошлого, фантазий и воспоминаний, снов и яви.

Настоящий бум экспериментального, авангардного кинематографа в Польше пришелся на 70-е годы прошлого века. Это время в большинстве социалистических стран отмечено усиливающимся ощущением апатии, безвыходности, раздражения. Польский кинематограф того десятилетия (как и в некоторых других государствах соцлагеря, в первую очередь, в СССР) характеризуется постепенным, но необратимым стремлением, с одной стороны, проникнуть во внутренний мир человека, отринув внешние социальные факторы, с другой – подвергнуть переоценке недавнее послевоенное прошлое.

Именно в тот период кинематографисты забили тревогу – так появилось течение, вошедшее в историю под названием «кино морального беспокойства». Один из его основных представителей Кшиштоф Кесьлёвский снял ленту «Шрам» (1976): фабула типичной производственной драмы оборачивалась в ней драмой экзистенциальной. Главный герой ленты – директор Беднаж (в исполнении Франчишека Печки), претворяя в жизнь более чем спорное решение построить комбинат на территории заповедного леса, оказывается загнанным в тупик, в результате чего добровольно покидает свой пост.

В 1971 году эффект разорвавшейся бомбы произвел дебютный фильм Анджея Жулавского «Третья часть ночи» – новый вариант «польской школы», полемизирующий не только с Вайдой, но и с Мунком. Обратившись к теме деятельности Института исследований сыпного тифа Вейгля во Львове времен немецкой оккупации, режиссер изобразил войну как кошмар, приводящий к Апокалипсису.

В это же время возникло пародийное направление, высмеивавшее характерные черты жизни при социализме. Марек Пивовский, за плечами которого уже было несколько важных документальных фильмов (в первую очередь – «Пожар! Пожар! Наконец что-то происходит», 1967), снял в 1970 году «Рейс» – парадокументальную комедию, где объектом насмешки стали повсеместно распространенные торжественные собрания и коллективные праздники. По праву считающийся одним из лучших польских фильмов всех времен и разошедшийся на цитаты культовый «Рейс» снимался преимущественно импровизационным методом на пароходе, плывшем в Гданьск, с участием множества непрофессиональных актеров. Этот фильм прошел в кинотеатрах так называемым «третьим» экраном (то есть прокат был искусственно ограничен), но благодаря

атмосфере сгущающегося абсурда, которую ему удалось зафиксировать, стал одним из главных документов (sic!) эпохи[1].

Факт появления «Рейса» встраивается в один ряд с развитием в 1970-е годы в Польше социально-политических хэппенингов – в деятельности уличного театра «Академия движения» или творческой группы «Квекулик»[2]. Отголоски этой поэтики заметны и в акциях «Оранжевой альтернативы», предложившей в конце 1980-х взамен соцреализму «сюрреалистический реализм» и устраивавшей выступления, которые доводили устои и порядки социалистического общества до полного абсурда. Очевидно, что в условиях, когда до расторжения Варшавского договора оставалось больше десяти лет, реализовывать подобные «подрывные» интенции было не так просто, и, 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.

Экспериментальные 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 это происходило в деятельности участников «Мастерской киноформы»), а порой пересекаясь с ним (как в творчестве Круликевича).

[1] Следующим игровым фильмом Пивовского стала лента «Извините, здесь бьют?» (1976), которая также носит явный пересмешнический характер, а точнее, по мере развития действия оказывается «ложным» криминальным фильмом. Замечательная стилизация под детектив (особенно в начальных «немых» сценах), игра с жанром постепенно уступают здесь место социально-психологической проблематике. На первый план этой необычной картины в результате выходит «моральное беспокойство», особенно когда один из главных героев – милиционер – произносит фразу: «Пойми ты, что не существует единой этики для всех».

[2] К размышлениям об известной снисходительности художественной цензуры в Польше можно добавить, что именно в этой стране еще в конце 1960-х стало развиваться искусство перформанса, существовавшее далеко не у всех соседей по соцлагерю.

Глава 1

Гжегож Круликевич: от первых кинематографических опытов к теоретическому манифесту

«Работаю для будущего» – под таким громким названием в 2011 году в Польше вышла книга интервью с режиссером Гжегожем Круликевичем. Провокационность заголовка усиливалась еще и потому, что в новом веке художественные достижения этого выдающегося кинематографиста оказались практически забыты, а если его имя и возникало в прессе и общественных дискуссиях, то скорее в контексте скандалов[1]. При этом Круликевич не молчал. За последние двадцать лет (вплоть до своей смерти в сентябре 2017 года) он снял больше десятка документальных фильмов и телеспектаклей, правда, они уже не вызывали такого интереса, как его прежние работы. И вот появилась книга интервью, на DVD был издан сборник лучших игровых фильмов режиссера, стали проходить ретроспективные показы с участием автора… О Круликевиче наконец вспомнили – и стало понятно, что вне поля киноведческого внимания оказался один из интереснейших режиссеров не только Польши, но и, несомненно, всей Центральной Европы. Кинематографист, создавший авторскую концепцию киноязыка и разрабатывавший ее в своих игровых и документальных картинах, а также в работах на телевидении. В России это имя известно узкому кругу киноведов, фильмы видело еще меньшее число людей. При этом важно отметить, что Круликевич – явление уникальное для Польши, но в то же время его поиски 1970-х годов созвучны экспериментам кинематографистов из Бельгии, Франции, Чехословакии… Именно поэтому так важно ввести имя Круликевича в научный оборот.

[1] Так было в 2003 году в связи с назначением Круликевича на должность художественного руководителя Театра Нового в Лодзи.

«Первый провал»

Гжегож Круликевич родился в 1939 году в Александрове-Куявском в Центральной Польше, но почти сразу после начала войны его семья переехала в расположенный недалеко рабочий город Пётркув-Трыбунальский. Административно-экономическим центром этой части страны была Лодзь, и после школы Круликевич поступил на юридический факультет Лодзинского университета. Он с упоением учился там почти до момента защиты диплома, пока не столкнулся с фундаментальной этической проблемой права: незнание закона не освобождает от ответственности. «Это значит: вы подходите к простому человеку, который не знает, какой закон был принят, и наказываете его за то, о чем он не знал. Это насильственный закон. Меня это угнетало, терзало. Что за цинизм»[1], – рассказывает режиссер в упомянутой книге интервью. Сразу обратим внимание, что своего рода стимулом прервать первое образование и пойти в киношколу (о чем Круликевич мечтал давно, однако мечту не дал осуществить родной дядя) была для Круликевича моральная проблема, всю неразрешимость которой он в определенный момент осознал. Интерес к такого рода парадоксам, этически неоднозначным, нередко экстремальным ситуациям будет сопровождать режиссера постоянно, на протяжении всего творческого пути. И словно в доказательство заинтересованности подобной проблематикой будущий киноэкспериментатор написал дипломное исследование (которое в итоге не защищал) на тему «Халатность как форма вины». «Меня восхитил и поразил этот парадокс. По халатности можно участвовать в преступлении, совершенно об этом не зная. Престранная, пришитая ответственность. Как это близко – в молодежном бунтарском восприятии – ко всем этим тоталитаристским теориям так называемой объективной вины. Бррр! Эти ошибочные ощущения почти деморализовали <…> меня. Почти»[2].

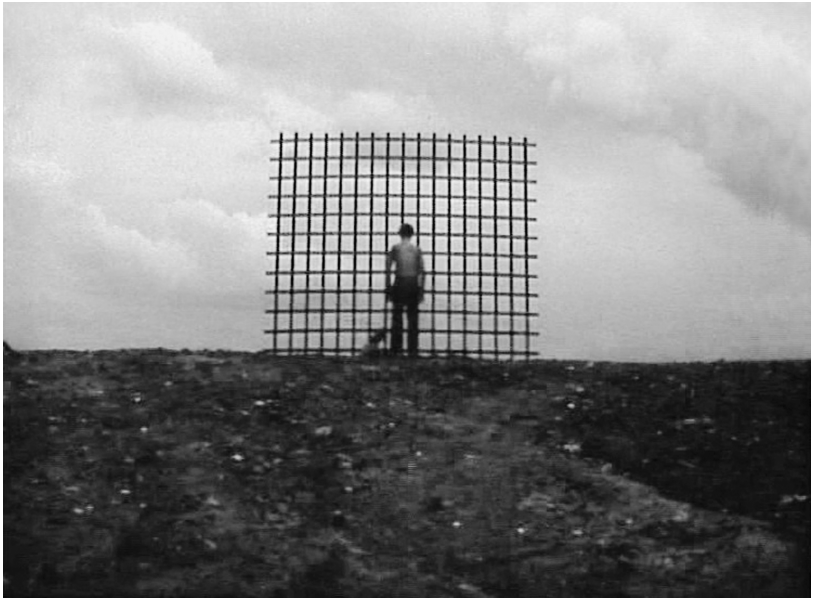
Из фильмов, сделанных Круликевичем во время обучения в Государственной высшей школе кино и театра в Лодзи, доступны только два: «Выход» (1965) и «Каждому то, что ему вовсе не нужно» (1966). Оба они были сняты Славомиром Идзяком, ныне классиком мирового операторского искусства. Оба по-своему важны для исследования творчества Круликевича.

Четырехминутный этюд «Выход» может поначалу показаться обыкновенным упражнением, заданием на тему «фильм без слов». Однако в этих

[1] *Kletowski P., Marecki P.* Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości. S. 19.

[2] Ibid.

рамках режиссеру удалось создать экспрессивную, динамичную и в то же время абсолютно условную историю, аллегорический рассказ о человеке, пребывающем в состоянии жизненного кризиса и не видящем выхода, который на самом деле совсем рядом. Он пытается сломать решетку, стоящую на его пути, и в своих стараниях не замечает, что она настолько мала, что ее достаточно просто обойти. Естественно, это становится понятно зрителю лишь в финале, когда авторы дают общий план.



Выход. 1965
Режиссер Гжегож Круликевич

Вначале мы видим смонтированные в коротком монтаже абстрактные кадры мусорной свалки. В это пространство Круликевич помещает главного героя, который пытается оттуда выбраться. По признанию режиссера, это своего рода экранизация его собственного сна: «Мне снилось, что я вижу некое движение, но с точки зрения человека, который висит прямо над землей, обращенный лицом к асфальтированной проезжей части, и куда-то несется, словно бы я был на низко подвешенной тележке, под машиной, и видел убегающую поверхность...»[1]. Во время просмотра действительно

[1] *Kletowski P., Marecki P.* Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości. S. 20.

возникает ощущение сна или даже кошмарной фантазии, в которой зритель – благодаря использованию субъективной камеры – принимает непосредственное участие. В дальнейшем Круликевич будет развивать режиссерскую стратегию вовлечения зрителя в происходящее на экране.

Интересно (и также важно для последующих исканий режиссера), что главную и единственную роль в «Выходе» сыграл друг Круликевича в студенческие годы: «Для многих это был алкоголик, непорядочный должник, но я всегда верил, что для него есть выход, очень его любил»[1]. Режиссер хотел помочь ему этим фильмом: «…это был мой первый, неосознанный, инстинктивно прочувствованный и использованный метод психодрамы – то, что он сыграет самого себя. Моя мечта потерпела крах, а Збышек через несколько лет умер от водки. Я живу со столь же живым ощущением того первого провала и встречи сна с жизнью и с кино. Тихо, без пафоса»[2].

И все же первый кинематографический опыт Круликевича с использованием субъективной камеры, короткого монтажа, звуковой какофонии с акцентом на ударные инструменты скорее укладывается в имеющиеся представления об учебных работах начинающих режиссеров (особенно в 1960-е годы), которые охотно и увлеченно экспериментируют с формой, а позже по разным причинам отказываются от подобной практики в пользу более традиционного киноязыка. Но Круликевич пошел совершенно иным путем, что подтверждает сделанная им на третьем курсе работа «Каждому то, что ему вовсе не нужно». Этот одиннадцатиминутный фильм был снят за три года до защиты Круликевичем диплома и, соответственно, появления теоретической части, в которой он провозгласил свой режиссерский метод. Тем не менее уже здесь можно обнаружить многие его особенности.

Киновед Мирослав Пшилипяк, автор первого аналитического исследования, посвященного Круликевичу, с характерным названием «Защита Круликевича», очень точно описывает обычную зрительскую реакцию на фильмы режиссера: «…я хорошо помню ощущение замешательства, которое сопровождало меня при каждом первом просмотре нового фильма и которое всегда было вызвано, во-первых, неохватным потоком информации, во-вторых, необычным соотношением между тем, что показано, и тем, что опущено, и, наконец, странностью аллегорий, символов, метафор»[3]. Эти слова подходят и к фильму «Каждому то, что ему вовсе

[1] *Kletowski P., Marecki P.* Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości. S. 23.

[2] Ibid.

[3] *Przylipiak M.* Obrona Królikiewicza // Film polski. Twórcy i mity. Łódź: Łódzki Dom Kultury, 1987. S. 156.

не нужно». Проблема возникает уже на уровне названия, которое подчас может служить ключом если не к фабуле, то хотя бы к режиссерскому «месседжу», однако в данном случае оно весьма абстрактно и нисколько не помогает разобраться в сюжете даже после просмотра.

Что же мы здесь видим? С первого кадра, без каких-либо титров, режиссер включает зрителя в действие, достаточно энергичное, поскольку разворачивается оно в бассейне, где тренируются спортсмены. Это первый сюжетный план. Второй связан с фигурой молодого кинематографиста, мечущегося между работой на съемках (происходящих как раз-таки в этом бассейне), своей девушкой и друзьями. Знаменательно, что его роль исполняет Марек Пивовский, однокурсник Круликевича, впоследствии автор «Рейса», упомянутого во вступлении. На этот раз режиссер не планировал делать психодраму, однако, готовясь к съемкам, решил как можно больше узнать о внутренней жизни Пивовского и познакомился с его подругой: «Так я брал у Маньки уроки на тему психического содержания моего этюда: почему герой жестоко избивает девушку, почему у этого забегавшегося шутника всегда под рукой анекдоты и каменный цинизм, под которыми скрывается необыкновенная, страдальческая восприимчивость. И в итоге этот этюд о том, как человек хочет быть художником и утрачивает ощущение смысла такого существования...»[1].

Каждому то, что ему вовсе не нужно. 1966
Режиссер Гжегож Круликевич

[1] *Kletowski P., Marecki P.* Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości. S. 24.

Насколько все это удалось передать в фильме – вопрос дискуссионный. И тем не менее в финале нельзя не почувствовать эту потерю смысла, когда герою задают вопрос: «И что теперь будет с фильмом?» А он отвечает: «Фильм, о фильме, для фильма, на фильме, для фильма, о фильме, с фильмом, о фильме. Мы снимаем, вы снимаете, они снимают, ты… Я не знаю, что дальше». При этом реплики произносятся за кадром, в коротком монтаже соединяется, казалось бы, несоединимое (как, например, проникнутая эротизмом сцена с Мареком и его девушкой за стеклом или шокирующая сцена со спортсменами-инвалидами, снятая камерой, находящейся под водой), и зрителя, с одной стороны, все время как бы застают врасплох, а с другой – ему предоставляется большое пространство для интерпретации того, что он видит. Через несколько лет эти принципы будут сформулированы Круликевичем в его дипломной работе.

Следует упомянуть еще один фильм (который, к слову, Круликевич представил к защите) – документальную короткометражку «Верность» (1969). Эта картина представляет собой историческую реконструкцию одного из начальных событий Второй мировой войны – неравного боя между поляками и немцами у Визны, состоявшегося в сентябре 1939 года. С точки зрения жанра Круликевич создал самую настоящую психодраму, которая стала в те годы популярной в польском кино: о трагических событиях здесь рассказывают их реальные участники, немногие из оставшихся в живых. Более того, они не только рассказывают, но и словно проигрывают, изображают отдельные моменты сражения к тому же именно в тех местах, где оно проходило.

Режиссер использует в «Верности» многие эстетические приемы, которые к тому моменту уже стали характерными для его стиля. В дальнейшем он прибегает к ним не только в документалистике, но и в игровых фильмах: частые укрупнения лиц героев, любовь к детальному «исследованию» внешности, резкие монтажные столкновения, контрапункт изображения и закадрового голоса и т.д. В то же время «Верность» не является чисто формальным экспериментом. В первую очередь, это фильм о людях, о жертвах войны, которые не могут забыть и никогда не забудут кошмара, который им пришлось пережить и к которому они постоянно возвращаются в мыслях[1].

Анализ студенческих фильмов Гжегожа Круликевича демонстрирует, что режиссер с самого начала своего пути словно на ощупь (и, возможно, не до конца осознанно) разрабатывал и применял на практике принципы новой теории, сформулированной им в теоретической части дипломной работы, о чем дальше.

[1] Подробнее лента рассмотрена в третьей главе.

Закадровое кинематографическое пространство: теория, ставшая практикой

Выпускную короткометражку «Верность» нельзя назвать очень важной с точки зрения режиссерской карьеры Круликевича, зато письменная работа, которую он написал к защите, действительно стала событием. Этот факт сам по себе исключителен. Обычно так называемая теоретическая часть дипломной работы на режиссерском факультете представляет собой формальность, необходимое дополнение к фильму, являющемуся основным предметом защиты. Эти тексты, кстати, почти не попадают в поле зрения исследователей, что не удивительно: даже вышедшие из-под пера выдающихся кинематографистов, они нечасто представляют интерес[1]. Справедливости ради стоит заметить, что студенческие фильмы будущих классиков также далеко не всегда интересны, но это ситуация более редкая.

У Круликевича все иначе. Текст его дипломной работы не просто любопытен, но во многом является новаторским для теории кино и носит дискуссионный характер по отношению к классической киномысли – от авангарда 1920-х до Андре Базена. Оригинальность замысла, который заключался в изучении возможностей использования в кино закадрового пространства, высоко оценила еще на начальном этапе Мария Корнатовская, научный руководитель Круликевича, замечательный польский киновед и кинокритик, много лет преподававшая в Лодзинской киношколе. По свидетельству режиссера, она отреагировала на его идею следующим образом: «Никто из гениев кино не додумался до этого. Даже Куросава, который был близко ...»[2]. И далее: «Я проглотил этот комплимент, как рыба крючок, не подозревая, что буду мучиться два года»[3]. Но, конечно, самое главное и поразительное в этой истории то, что Круликевич, начиная с первого полнометражного игрового фильма, стал воплощать свои теоретические постулаты в жизнь, в прямом смысле слова испытывал их на практике, убеждаясь в верности сделанных выводов. Машинопись этой работы хранится в архиве Лодзинской киношколы в тонкой папке, однако «плотность» и насыщенность текста настолько

[1] В качестве исключения можно привести теоретическую часть дипломной работы Кшиштофа Кесьлёвского, которую, впрочем, также нельзя назвать новаторской. См.: *Кесьлевский К.* Драматургия действительности // Киноведческие записки. 2011. № 98. С. 6–9.

[2] *Kletowski P., Marecki P.* Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości. S. 29.

[3] Ibid.

высоки, что на его прочтение и осознание уходит не один день. Поскольку эта работа исключительно важна для понимания творчества Круликевича, но не переводилась на русский язык, я подробно проанализирую ее, приводя обширные фрагменты, а говоря далее о конкретных фильмах, буду ссылаться на эти цитаты.

Дипломная работа Гжегожа Круликевича называется «Кинематографическое пространство за кадром», или привычнее – «Закадровое кинематографическое пространство». Она состоит из шести глав, каждая из которых носит лаконичное, нейтральное название: «Камера», «Движение», «Непосредственность», «Неожиданность», «Надреальность», «Повествование».

Автор начинает с вещи достаточно очевидной. Он рассуждает о камере как инструменте, благодаря которому кино отличается от других видов искусства. Далее переходит к разграничению видов кино: «…в игровом кино, где никогда не будут достигнуты ни психологическая правда документального фильма-наблюдения, ни темп развития действия анимационного фильма, – следует серьезно отнестись к проблеме фактуры: пространства.

Отсюда вывод, что игровой фильм должен искать правду жизни в пространстве, в котором мы живем.

Потому что действие и психология разовьются и без игрового кино»[1]. Столь жесткое разделение с современных позиций представляется весьма спорным, и сам Круликевич впоследствии опровергнет его в собственном творчестве, свободно соединяя документ и вымысел, игровой кинематограф и анимацию. Но главное здесь не это, а акцент на понятии *пространства*, являющегося ключевым для кинематографа Круликевича. По прошествии нескольких десятилетий, рассуждая о возможностях видео, режиссер вступит в открытую полемику с Андреем Тарковским: «Ошибочно то, что говорит о кино Тарковский, что это запечатленное время – нет, это интегральное пространство…»[2].

Проблема закадрового пространства – одна из наиболее интригующих и, возможно, наименее исследованных в теории кино. «Пространство внутри кадра мы “прочитываем” автоматически, с помощью зрительных навыков. Пространство за кадром восстанавливаем по памяти (если оно уже нам встречалось) или конструируем силой воображения, – писали Ю.М. Лотман и Ю.Г. Цивьян. – И в том, и в другом случае степень

[1] *Królikiewicz G.* Przestrzeń filmowa poza kadrem. Praca pisemna dyplomowa dla Wydziału Reżyserii Filmowej PWSTiF. Łódź, 1970. S. 4.

[2] *Kletowski P., Marecki P.* Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości. S. 230.

определенности наших знаний о закадровом пространстве на порядок ниже, чем определенность того, что в данный момент находится перед глазами. Можно сказать, что пространство за кадром принадлежит к области смысловой неопределенности (разрядка авторская. – *Д.В.*) фильма»[1].

Исходной точкой в разговоре об использовании закадрового пространства становится у Круликевича определение пространственной модели. Он утверждает, что в классическом кинематографе кадр строился как прямоугольник. Эта геометрическая фигура становилась, таким образом, моделью представленного мира, что абсолютно не устраивало польского режиссера. В своей дипломной работе он предлагает читателю представить себе, что неподвижная камера установлена в центре стадиона, вокруг которого бегает спортсмен. Мы смотрим на экран, и «время, в течение которого бегуна не было в кадре, но я его *ждал* (курсив здесь и далее авторский. – *Д.В.*), – подвергается оценке и делению при помощи заранее установленной на подсознательном уровне меры кинематографического ритма.

А значит, пространство за кадром оказывается здесь геометрически обозначено – через временные отношения. <…>

Благодаря логике причинно-следственной связи, которая содержится в конструкции *pars pro toto*, – мое воображение описывает круг стадиона.

Панорама как гипотеза движения камеры, возникшего в моем воображении, – существует»[2].

Из этого следует два вывода: «Моделью мира, таким образом, является для нас не прямоугольник, но шар – однако необходимо быть очень внимательным зрителем длящегося кадра, и если зритель внимателен, он получает за это награду: тогда не я один являюсь режиссером, но также зритель»[3]. К мысли о соавторстве еще вернемся, но прежде завершим разговор о бегуне. Приводя этот пример, Круликевич предлагает представить, что спортсмен выбегает из кадра, а когда возвращается, мы видим, что его форма испачкана. Что же с ним произошло? Догадаться, а вернее *предположить* – нетрудно: скорее всего, по дороге он наступил в какую-нибудь лужу. Отсюда Круликевич делает следующий вывод: «…движение мысли зрителя, представляющего себе пространственные отношения за кадром, должно иметь такие же права, что и движение, *видимое* в кадре.

[1] *Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г.* Диалог с экраном. Таллинн: Александра, 1994. С. 79.

[2] *Królikiewicz G.* Przestrzeń filmowa poza kadrem… S. 7–8.

[3] *Kletowski P., Marecki P.* Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości. S. 31.

Из этого постулата равноправия воображения и взгляда следует вывод, что мизансцена не может быть безусловно достоверной («аподиктической»).

То есть метод подключения закадрового пространства – это один из методов демократической режиссуры.

Закадровое пространство подчиняется законам логики, устанавливается в согласии либо противоречии с причинно-следственной связью, такое пространство, основанное на чувстве моего непосредственного в нем участия или неожиданности, – насыщено психологическим отношением зрителя и благодаря этому более человечно»[1].

Таким образом, мы подходим к центральной проблеме, касающейся восприятия кинематографа Круликевича, – это участие или даже соучастие зрителя в происходящем на экране. Возможно, главная цель фильмов режиссера – активизировать воображение зрителя. О том, какими способами он предлагает это делать, поговорим чуть позже. На данном этапе теоретических умозаключений возникает ряд существенных вопросов, связанных с определением «демократическая режиссура».

Попытки Круликевича создать в кино «тотальное» пространство, «демократическую» (в противовес «аподиктической») мизансцену, могут напомнить концепцию французского теоретика кино Андре Базена, который также стремился к «демократизации» кинематографического пространства. Однако Базен, напомним, призывал кинематографистов к максимальному отказу от монтажа в пользу так называемых план-эпизодов, когда режиссер и оператор – в идеальном воплощении этой концепции – практически не вмешиваются в происходящее в кадре. Круликевич (думается, неслучайно) ссылается на Базена, говоря об использовании кино с целью обмана – в силу невозможности показать на экране пространство под углом 360 градусов: «Геббельс в немецких хрониках велел монтировать, например, пространство оккупированного Смоленска с довоенной Москвой – чтобы достичь эффекта оккупации Москвы.

Базен выразил именно такую методологическую претензию по отношению к американским военным хроникам»[2].

Развивая теорию план-эпизода, Базен призывал идти «вглубь» кадра и приводил в качестве примера работы великого американского оператора Грегга Толанда, который был первооткрывателем и мастером глубинной мизансцены в таких фильмах, как «Долгий путь домой» Джона Форда (1940), «Гражданин Кейн» Орсона Уэллса (1941) или «Лисички»

[1] *Królikiewicz G.* Przestrzeń filmowa poza kadrem… S. 8–9.

[2] Ibid. S. 2.

Уильяма Уайлера (1941)[1]. Суть глубинной мизансцены заключалась в том, что зритель видел в резкости все планы, начиная с первого и заканчивая дальним, – в глубине кадра. Однако Круликевич, во-первых, совершенно не против монтажа, а во-вторых, имеет в виду главным образом то, что находится за пределами кадра, – и в этом заключается новаторство его теоретической работы.

Говоря о монтаже и закадровом пространстве, нельзя не вспомнить также о Сергее Эйзенштейне. Киновед Петр Клетовский, один из интервьюеров книги «Работаю для будущего», робко поинтересовался у Круликевича, не почерпнул ли он вдохновение для своей дипломной работы у советского режиссера и теоретика, на что получил бескомпромиссный ответ: «У Эйзенштейна свобода восприятия была лишь мнимой. При помощи интеллектуального монтажа автор навязывал зрителю значение»[2]. Круликевич же в своем дипломном тексте постулировал, что кинематографическое пространство «до сегодняшнего дня служило развитию действия», а «должно служить углублению смыслов»[3].

Словно споря с Эйзенштейном, он пишет: «Эти пространственные отношения, созданные камерой (ограничения рамками кадра. – *Д.В.*), активно влияют на мою психологию восприятия, часто “насилуют” меня.

Но это ведь я придумал камеру. Я дал ей полномочия.

Эта диалектика взаимосвязи камеры и воображения позволяет верить в язык кино»[4]. Здесь, пожалуй, стоит высказать одну очень важную мысль: концепция Круликевича носит ярко выраженный идеалистический характер. Его зритель – это зритель, близкий к идеалу, готовый в течение полутора часов непрерывно соучаствовать в происходящем на экране, быть включенным в действие, строить предположения на тему закадрового пространства и интерпретировать огромный поток информации. Можно ли назвать подход Круликевича к режиссуре демократическим? Да, безусловно, но при этом необходимо помнить, что демократия – не просто свобода как данность, она требует от каждого конкретного человека больших усилий и постоянной работы…

«Когда в кадре ничего не происходит – это периоды полной активности и насыщения моего воображения тем, что оно создает за кадром.

[1] В 1930-е годы во Франции с глубинной мизансценой также экспериментировал режиссер Жан Ренуар. Достаточно назвать его фильмы «Великая иллюзия» (1937) и «Правила игры» (1939).

[2] *Kletowski P., Marecki P.* Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości. S. 29.

[3] *Królikiewicz G.* Przestrzeń filmowa poza kadrem… S. 5.

[4] Ibid. S. 4.

На основе уже присвоенного кинематографического кода я сам принимаю закадровое пространство.

Именно тогда должно начаться мое участие в создании воображаемого движения, которого не видно.

Меня интересует психическое состояние готовности зрителя – с точки зрения уточнения характера закадрового пространства»[1]. На этом этапе проблема участия зрителя в фильме путем представления закадрового пространства усложняется: «Благодаря непрерывности фильма, закадровое пространство приобретает парадоксальные черты: не переставая быть продолжением реального пространства кадра, оно является категорией психологической – оно физическое и ментальное одновременно»[2]. Однако представлять то, что не показано, совсем не достаточно, более того – это может быть небезопасно, и вот почему: «Непосредственность возможна, когда моя внутренняя гармония пребывает в согласии с гармонией повествования <…>.

Это важный момент – потому что здесь уже нет искусства…

Это такое мгновение, психический террор которого иногда используется для внушения мне информации, которая – неизвестно когда – становится моей, хотя у меня нет к ней *никакого* отношения – ни мысленного, ни чувственного.

Это состояние, очень похожее на то, которое я часто называю своим внутренним убеждением.

Это состояние, похожее также на иллюзию обладания некоей правдой-откровением.

Непосредственность – вместо аргументов – дает мне ощущение нахождения у истоков»[3].

Именно это ощущение, как становится понятно из приведенных выше слов, и представляет «опасность» для восприятия, поскольку обеспечивает зрителю условный комфорт, освобождает его от необходимости не только соучастия, но даже мышления. Поэтому, пишет Круликевич, необходим «фактор, который разрушит конвенцию слишком поверхностных и глупых представлений, который уничтожит мою самонадеянность в авторстве пространства»[4]. Проще говоря – нужно удивить, поразить зрителя, застать его врасплох. Это и будет антитеза чувства непосредственности. А удивить зрителя можно при помощи некоей неожиданности, преподнеся ему своего рода сюрприз.

[1] *Królikiewicz G.* Przestrzeń filmowa poza kadrem… S. 10.

[2] Ibid. S. 11.

[3] Ibid. S. 12–13.

[4] Ibid. S. 14.

«Неожиданность – это парадокс, она абсурдна и в то же время логична, непонятна и функциональна.

Понимаемая таким образом неожиданность всегда появляется из-за пределов кадра.

И является доказательством, что существовал еще один аспект сферы пространства, не виденного мною.

По отношению к кадру – неожиданность является абсурдом, мысленной и формальной помехой.

По отношению к закадровому пространству – она всегда логична: просто потому, что именно из этой сферы пространства она происходит. <…>

Неожиданность разрушает существующую пластическую композицию кадра, разрушает существовавшие на тот момент мыслительные последствия действия»[1].

Заметим, что речь идет не только о неожиданных поворотах в развитии фабулы, как в детективе или триллере, и даже совсем не о них, поскольку их цель – удержать внимание зрителя к истории. Круликевич предлагает нечто совершенно иное, он имеет в виду любую неожиданность, которая может вторгнуться в действие так, как это происходит в жизни, где мы не можем предугадать, что произойдет в следующую секунду. В то же время автор отмечает, что зритель ощущает неожиданность именно как некий сюрприз, а не «драматургическую бессмыслицу», что понятнее всего объясняет функцию этого приема. Он является «носителем конфликта свойств двух различных пространственных сфер. <…>

Неожиданность разрывает звенья причинно-следственной цепи.

В этом внезапном подрыве законов логики она заставляет меня искать новые закономерности; ценой отказа от старых привычек я получаю свободу определения новой расстановки драматургических элементов»[2]. И после того, как это произошло, постепенно наступает успокоение, созерцание, усваивание, присвоение новой модели закадрового пространства – и в какой-то момент мы снова испытываем чувство «свойскости», от которого уходили. Следующий шаг очевиден: ввести новую неожиданность, снова удивить зрителя. «Весь этот цикл заключается в создании допинга для познания все больших зон пространства и все большего количества его характеристик»[3].

В следующей главе Круликевич дает весьма оригинальную трактовку сюрреализма в кино, которая значительно шире традиционного

[1] *Królikiewicz G.* Przestrzeń filmowa poza kadrem… S. 14.

[2] Ibid. S. 15.

[3] Ibid. S. 16.

восприятия. Конечно, он снова опирается на оппозицию «в кадре – за кадром», что до него не представлялось таким очевидным для определения сюрреалистичности кинематографа как его данности, отличительной характеристики. Режиссер предлагает для определения кинематографического пространства простую аналогию: то, что мы видим в кадре, можно назвать зоной яви, а то, что за кадром, – зоной сна. Приводя пример с ви́дением своей собственной комнаты в своем собственном сне, Круликевич пишет: «Геометрия этого физического тела насыщается психологией моего в ней пребывания.

Говоря метафорически: мой день насыщается моей ночью.

Мой рационализм – моим воображением. <…>

Два этих качества: поэтичность и физичность – присутствуя одновременно, создают *надреальный* характер кинематографического пространства.

Элементарная чудесность этого пространства заключается в том, что если я выхожу из кадра, этот факт не перечеркивает моего кинематографического существования, моя фигура не оказывается отрезанной от действия острой границей кадра, как бритвой»[1].

Над этим свойством также размышляли в книге «Диалог с экраном» Ю.М. Лотман и Ю.Г. Цивьян. Относя закадровое пространство «к области смысловой неопределенности фильма», они в итоге выводили формулу, близкую круликевичевскому концепту надреальности: «…значение кадра складывается из отношения того, что мы в данный момент видим на экране, к тому, что, по нашему мнению, осталось за его рамками. Прибегнув к аналогии с алгеброй, можно сказать: формула художественного смысла в кино представляет собой систему уравнений с несколькими неизвестными. Одним из таких неизвестных будет пространство за кадром»[2].

Круликевич, однако, идет в своей теории много дальше: «Элементарная реальность пространства заключается в том, что я вернулся в кадр, а то, что существенно для развития действия, могло произойти за пределами кадра и было понято.

А значит, реальное “удостоверяет” чудесное: это и есть *надреальность кинематографического пространства*»[3]. Если рассмотреть этот концепт шире, можно утверждать, что кинематограф сюрреалистичен по своей сути – только не все режиссеры хотят или умеют это использовать…

[1] *Królikiewicz G.* Przestrzeń filmowa poza kadrem… S. 19–20.

[2] *Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г.* Диалог с экраном. С. 82.

[3] *Królikiewicz G.* Przestrzeń filmowa poza kadrem… S. 19–20.

Говоря о камере, Круликевич не предлагает манифестировать ее присутствие в пространстве путем натуралистической субъективизации, когда мы видим все с точки зрения идущего/бегущего/ползущего героя. По его мнению, камера «должна формировать отношения между элементами кинематографического материала – в этом заключается ее *присутствие*. <…>

И здесь появляется сложная проблема логической диффузии пространства, заключенного в фильме, с моим личным ощущением пространства»[1]. В этом, согласно авторской теории, и заключается причина, источник субъективного восприятия кинопроизведения. Итак, при условии демократической инсценизации восприятие также оказывается демократическим.

«В такой системе восприятия того, что находится в закадровом пространстве, я, даже сам этого не понимая, превращаюсь из пассивного наблюдателя в творческий элемент.

Я способен к созерцанию и интеллектуализации повествования.

Благодаря этому у *каждого* зрителя может быть свое видение самой модальности повествования, поскольку он создает его, он может <…> чувствовать, что имеет бóльшие права на авторство воображаемых сюжетных линий, присутствующих в канве фильма, – чем сам режиссер. <…>

Из этого следует необходимость такого ведения повествования, чтобы обеспечить фильму шанс на многозначность, проистекающую из оговоренных выше интерпретационных перспектив.

Эта многозначность возникает также из-за того, что закадровое пространство, по сравнению с пространством кадра, в большей степени предлагает нам измерения, постигаемые разумом, нежели чувствами.

Из всего этого следует повествовательная “гибкость” пространства»[2].

О существовании закадрового пространства сигнализирует первая неожиданность, первый введенный режиссером в повествование «сюрприз». В этот момент имеет место своеобразное явление, по выражению Круликевича, «разреживание» настоящего времени, которое по умолчанию является временем фильма, а точнее – пространства кадра. Представляя «предысторию» сюрприза, то есть прошедшее время, мы параллельно предполагаем наступление следующего в будущем времени – так возникает щель во времени.

«Таким образом, в самой структуре пространственных зон кроются возможности огромной гибкости киноязыка.

[1] *Królikiewicz G.* Przestrzeń filmowa poza kadrem… S. 22.

[2] Ibid. S. 23.

“Складки”, возникающие вокруг неожиданности, имеют иную модальность, нежели очевидность кадра.

Однако груз неизвестности по отношению к тому, что находится за пределами кадра, должен поколебать очевидность того, что в кадре.

И поэтому внутри самого кадра существует возможность изменений модальности.

Монтажные приемы, относящиеся ко времени и модальности, обедняют язык в той же степени, в какой совершенствуют ясность и однозначность фабулы.

Поскольку они – результат не имманентных возможностей материала, а негласного договора со зрителем.

Склейки, открывающие воспоминания, склейки, открывающие сны, являются свидетельством неверия в мое воображение, а также доказывают, насколько терпелив материал, позволяющий склеивать себя как душе угодно»[1].

Обращаясь к истории монтажа, Круликевич отмечает, что на заре кинематографа он был лишь только технической необходимостью, но постепенно стали возникать художественные приемы монтажа как связующего действие фактора. Имея в виду, конечно, главным образом кино 1930-х, автор пишет о том, что, увлекшись монтажом и полюбив его, кинематографисты надолго забыли о значении движения камеры внутри длящегося кадра, а также о движении самих снимаемых объектов, поэтому так поздно занялись вопросами мизансценирования. С одной стороны, в этом, безусловно, есть рациональное зерно, с другой – вспомним уже упомянутого оператора Грегга Толанда, который развивал возможности внутрикадрового монтажа на протяжении практически всего предвоенного десятилетия. Впрочем, очевидно, что он был в те годы, скорее, исключением из правил.

Свою дипломную работу Круликевич завершает фразами, напоминающими манифест, а поскольку, как уже было сказано, он действительно следовал сформулированным им принципам, приведем этот фрагмент целиком:

«Мне кажется, что выводом из размышлений на тему повествования в так понимаемой модели внутрикадрового и закадрового пространства с использованием внекадровой и внутрикадровой инсценизации должно быть утверждение, что все решает мое воображение зрителя, лишь вдохновленное фильмом, ограниченным своей фактурой.

Ритм восприятия такого фильма – это ритм неожиданностей, ритм пульсации значений пространственных зон. <…>

[1] *Królikiewicz G.* Przestrzeń filmowa poza kadrem… S. 25–26.

То, что сон я могу назвать сном, не зависит от его содержания.

Дело в моем очаровании только лишь временем и пространством несбыточной мечты, а также в осознании точки отсчета: мое тело занимает конкретное место в пространстве яви.

Так же и в кино: нужно предоставить зрителям чудесность, таинственность, бесконечность самих фактур этого искусства: времени и пространства. И только тогда содержание фильмов приобретет для нас особое значение»[1].

Теперь обратимся к полнометражным игровым картинам Круликевича, которые он начал снимать сразу после защиты дипломной работы. В его обширной фильмографии лишь девять таких фильмов, но акцент будет сделан на условно объединяемые в трилогию ленты 1970-х, где наиболее полно отразились теоретические постулаты режиссера.

«Навылет» – слом эстетического канона

Дебют Круликевича в полнометражном игровом кино состоялся в 1972 году. Историки кино склонны объединять три первые ленты режиссера («Навылет», «Вечные претензии», «Танцующий ястреб») в единый цикл. Это в некоторой степени обосновано: во-первых, социальной (по крайней мере, внешне) заряженностью всех картин, во-вторых, формальными экспериментами. И, тем не менее, дебютный фильм «Навылет» стоит рассмотреть отдельно, поскольку он, как это ни парадоксально, представляется во всем творчестве режиссера наиболее цельным, наиболее емким произведением и без всяких сомнений не устарел. В следующих лентах режиссер совершал и более радикальное препарирование кинематографической материи, однако здесь ему удалось (возможно, как раз в силу некоторой дебютантской осторожности) не перейти ту тонкую грань, за которой цель иных экспериментов оказывается под знаком вопроса.

Впрочем, публика после выхода картины на экраны решила иначе. Фильм освистывали, стандартной зрительской реакцией был выход из зала через десять минут после начала, сопровождаемый возмущенными комментариями и смешками. В свою очередь, критика, как это нередко случается, в массе своей восприняла «Навылет» прямо противоположным образом, дав ему очень высокие оценки. Фильм получил целый ряд важных наград, причем не только в Польше: на престижном МКФ в Мангейме ему был присужден приз ФИПРЕССИ. В чем же причина такого резонанса?

[1] *Królikiewicz G.* Przestrzeń filmowa poza kadrem… S. 27–28.

Своей дебютной картиной Круликевич напомнил соотечественникам о громком преступлении, совершенном в 1933 году в Кракове и вошедшем в историю криминалистики как «Дело Малишей». На первый взгляд, ничего необычного (не считая исключительной жестокости) и особенно привлекательного для кинематографа в нем не было: молодые супруги, испытывая крайний недостаток средств и будучи не в состоянии устроиться хоть на какую-то работу, решились на убийство пожилой пары, у которой снимали квартиру. Помимо заранее «запланированных» в список жертв попали еще и дочь-инвалид, а также почтальон, принесший денежный перевод. Неожиданности начались во время судебного процесса, когда каждый из супругов стал брать всю вину на себя и просить о помиловании для другого…

К этому еще вернемся, пока же рассмотрим, как выстроена картина со структурной точки зрения. Это очень важно сделать, поскольку при кажущейся поначалу странности сопоставления эпизодов, приемов съемки и монтажа, это едва ли не математически просчитанный и продуманный до секунды фильм. Здесь нет буквально ни одного случайного или лишнего кадра, каждый имеет значение и длится ровно столько, сколько должен.

Фильм «Навылет» состоит из двенадцати эпизодов и идет чуть больше часа, но это количество эпизодов не стоит считать большим, особенно учитывая, что некоторые из них сняты одним кадром, без единой склейки. Итак, фильм основан на реальных событиях, но эффект реалистичности усиливает еще и документальный стиль некоторых сцен. Картина начинается так, будто камеру неожиданно, в произвольный момент включили посреди шумной пьянки, судя по всему, в воровском притоне. Зритель может с трудом разобрать отдельные реплики (да они и не имеют значения), камера блуждает по комнате, выхватывая нелицеприятные подробности происходящего, лишь изредка останавливаясь на лицах людей. Среди них – главные герои, которых мы пока не знаем, но они отчетливо выделяются из этой пьяной, неотесанной, звериной толпы. Яцек (Франчишек Тшечак) пытается несмело успокоить любовницу, которая при всех отчитывает его и заявляет, что он «дерьмо, а не мужик», а Аня (Анна Неборовская) одиноко сидит в углу с отстраненным и в то же время полным затаенной неприязни выражением лица. «Это не ненависть – это отчуждение», – так она сформулирует на суде в финале картины свое отношение к людям, читающееся в ее глазах уже в первых кадрах.

Первый эпизод обрывается так же резко, как начался, и словно на контрасте начинается следующий, разворачивающийся в фотостудии, где работает Яцек. Ослепительные белые одежды детей, идущих на первое

причастие, пронзительная музыка, стилизованная под барокко, – все это будто заимствовано из другого кино. Поэтому сразу же подчеркнем: контрастное столкновение эстетических характеристик – один из стилеобразующих принципов фильма. В этом же эпизоде прозвучит первый диалог, очень тихий, происходящий где-то за кулисами студии, в полутени. Яцек говорит со своей начальницей – прекрасное камео Люцины Винницкой (звезды польского кино 1950–1960-х, которая в начале 1970-х годов практически перестала сниматься). Впрочем, «говорит» – слишком сильное слово, поскольку он только робко пытается отвечать на претензии, которые она ему предъявляет. В ходе этой беседы начальница Яцека сообщает ему об увольнении.

Следующий эпизод передает отчаяние Ани. Она также не может найти своего места в жизни и берется за любую работу: от переписывания нот до шитья. Здесь мы впервые сталкиваемся с замечательной звуковой находкой Круликевича. Эпизод сопровождается музыкой композитора Януша Хайдуна, специализировавшегося на экспериментальных произведениях, однако некоторые моменты подчеркнуты неестественно усиленными реальными звуками. Так, когда Аня расчесывается, мы слышим это необыкновенно отчетливо, и поначалу вызывает удивление, зачем такой бытовой подробности уделено столько внимания? Но когда в следующую минуту Аня начинает стучать кулаками по столу и эти удары остаются беззвучными, становится ясно: благодаря такому контрасту ощущение безысходности, «безмолвного крика» многократно усиливается.

Соединение различных стилей особенно четко прослеживается в пятом эпизоде – в типографии, где Яцек хочет предложить свои рисунки. Главные герои приходят туда уже как супруги Малиши (в предыдущей сцене показано их венчание – почти без единого звука, с едва слышным «Да» в ответ на вопрос ксёндза…). Поскольку этот эпизод можно считать одним из мастерских образцов поэтики Круликевича и его оператора Богдана Дзиворского, остановимся на нем подробнее. Он снят ручной субъективной камерой, одним кадром без склеек. Мы словно встречаем у входа героев, после чего камера начинает удаляться от них, поднимается на лифте (на лестнице при этом можно заметить фигуру идущего наверх Яцека), выходит из него в коридор, по которому в полутьме снуют люди, заглядывает в какую-то дверь, снова, пятясь, заходит в параллельный лифт и спускается вниз. В этот момент по лестнице спускаются Яцек и работник типографии. Здесь находит, возможно, наиболее полное выражение сформулированный режиссером по прошествии лет формальный метод: «Объединение того, что сформировал в игровом кино немецкий экспрессионизм, и того, что дала нам американская формула

“прямого кино” в документалистике»[1]. Действительно, с одной стороны, мы имеем дело с документальным или, скорее, псевдодокументальным стилем, с другой – тут очевидна стилизация под фильмы немецких экспрессионистов, что главным образом проявляется в резком контрастном освещении, а также в композиции некоторых кадров. Так, снятый с чуть нижнего ракурса работник типографии на фоне лестницы, по которой бегают работники, и двух лифтов заставляет вспомнить Фрица Ланга и его шедевр «Метрополис» (1927).

Навылет. 1972
Режиссер Гжегож Круликевич, оператор Богдан Дзиворский
Типография

Дискуссионным является вопрос, «от чьего имени» работает в этом эпизоде субъективная камера. Возможны разные интерпретации. Петр Клетовский, например, считает, что когда камера начинает отдаляться от Малиша, она становится метафорой «Бога, оставляющего людей»[2]. Звучит изящно, однако трудно согласиться с этим – особенно потому, что после

[1] *Kletowski P., Marecki P.* Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości. S. 49.
[2] Ibid. S. 38.

своего путешествия она, напомню, возвращается в исходную точку – и тогда данная трактовка оказывается под вопросом. Впрочем, дальше становится еще интереснее.

Во всем этом эпизоде не слышно ни одного слова. В начале и в конце использованы оглушительные шумы типографских станков, а ядро музыкальной ткани составляет лирическая мелодия, сопровождающая «путешествие» камеры. После ее возвращения работник типографии, как можно догадаться, вежливо, а может быть, и не слишком, учитывая ироническую улыбку на его лице, отказывает Малишу в сотрудничестве. Тот начинает кричать, вероятно, объясняя их бедственное положение и таким образом пытаясь убедить взять его на работу, в доказательство своих слов резким движением задирает ногу и демонстрирует дырявый ботинок. В этот момент камера будто оказывается выведенной из равновесия, она в прямом смысле слова шарахается вниз. Этот и другие операторские приемы не просто помогают полнее выразить внутренний мир героя, но также позволяют зрителю максимально включиться в происходящее на экране, делают физически ощутимым то, что он видит. Именно это представляется главной целью использования ручной субъективной камеры в фильме «Навылет» и согласуется с теоретическими постулатами Круликевича, который стремится сделать зрителя соучастником истории.

Как уже можно было убедиться, режиссер сводит к минимуму произносимые актерами слова. С трудом распознаваемые фразы, отдельные, словно подвешенные в воздухе реплики – одна из характерных черт его поэтики. И, тем не менее, в ленте «Навылет» есть несколько эпизодов, построенных на тексте, по крайней мере, так кажется поначалу. Очередная попытка Малиша устроиться на работу происходит в мастерской архитектора, которому он тоже показывает свои рисунки. Впрочем, этот процесс остается за кадром – мы можем лишь догадываться, что стало причиной бурного возмущения архитектора. Вся сцена в мастерской представляет собой его монолог на повышенных тонах, суть которого сводится к тому, что Малиш не только бесталанен и нагл, но также глуп, причем эти слова он обращает не столько к самому Яцеку, сколько к его жене. Характерно, что сами они не издают ни звука, но в то же время все внимание приковано именно к ним, словесный поток архитектора кажется лишь отвлекающим шумом. Камера совершает медленное приближение к героям, и по выражению лица Анны можно догадаться, что наверное уже в эти минуты, когда оба они испытывают унижение, где-то в глубине начинает зарождаться страшный план, который вскоре будет реализован.

Следующий эпизод тоже заслуживает подробного рассмотрения, поскольку в нем Круликевич впервые в полном объеме реализовал

концепцию «закадрового кинематографического пространства», создав своеобразную квинтэссенцию своего метода.

Действие этого эпизода разворачивается на скамейке в парке. Так же, как и эпизод в типографии, он снят одним кадром и еще больше приближен к эстетике немого кино. В фонограмме использована музыка Хайдуна, сочетающая в себе шумы, обрывки мелодий, отдельные звуки, погружающие зрителя в состояние тревоги и неуверенности. Обратим внимание на композицию этого кадра. Большую его часть занимает склон холма, живописно испещренный некими светлыми бороздками. В нижней части кадра стоит скамейка, на которой сидит Яцек. Через пару секунд вверху возникает фигура Ани, спускающейся к нему. При этом главный герой дважды буквально выпрыгивает из кадра: после первого прыжка возвращается на свое место ни с чем, во второй раз – держит в руках пойманную птицу. Таким образом, в начале эпизода Круликевич разрешает зрительское непонимание, дает ответ на вопрос, что же было целью героя, когда он «выпадал» из кадра. К этому моменту Аня успевает спуститься и присаживается на скамейку. Изображение укрупняется – на лице Ани заметно раздражение. Она берет папку с рисунками Яцека, просматривает и начинает прямо на них есть бутерброд. Яцека возмущает это, он вырывает папку из рук Ани и задирается к ней, пытаясь всучить свою добычу – птицу. Аня не выдерживает и уходит. Вдруг из-за кадра начинают доноситься детские голоса и крики, будто где-то рядом расположена детская площадка. На более общем плане Малиш снова выходит, а точнее, выбегает из кадра – на этот раз мы не получим ответа на вопрос, какова его цель. За время его отсутствия Аня входит в кадр, забирает сумку и уходит. Через мгновение возвращается Яцек.

Кинокритик Ежи Ушиньский, автор в сущности единственного развернутого аналитического текста, посвященного картине «Навылет», так писал об этой сцене: «Не знаю почему, но все вместе оставляет впечатление кладбищенской печали. Двое маленьких людей мечутся в определенно слишком большом для них пейзаже. Их топографическая бездомность созвучна бездомности духовной. Ведь дом – это не только физическое убежище, но и метафизическое тепло, связь с другим человеком. А она в мгновение ока может быть полностью разорвана»[1].

Зритель, привыкший к кинотекстам, не оставляющим сомнений, где все показано и/или рассказано, наверняка ощутит дискомфорт при просмотре эпизода на скамейке. Но режиссер как раз и стремится к тому, чтобы активизировать воображение, фантазию зрителя, чтобы он стал

[1] *Uszyński J.* Wieczne kłopoty // Kwartalnik Filmowy. 1997. № 18. S. 79.

Навылет. 1972
Парк

со-творцом произведения – и, думаю, ему это удается. Здесь, как и вообще в кинематографе такого типа, в «демократическом повествовании», как называет его Круликевич, не может быть одной «правильной» интерпретации. Каждый может составить свою собственную историю или, по крайней мере, домыслить то, что может происходить за кадром, а также между эпизодами. Кстати, Ушиньский интерпретирует некоторые сцены фильма иначе, что только доказывает невозможность универсального прочтения.

Седьмой эпизод – еще один, основанный на тексте. И если в двух предыдущих мы имели дело с условным диалогом в фотостудии и монологом архитектора, тут возникает фигура старшего брата Яцека (одна из первых ролей в кино Ежи Штура). Слово снова используется как орудие унижения: брат отчитывает главного героя, потому что тот не зарабатывает, да к тому же привел домой «шлюху» – так он оскорбительно называет Аню, которая во время разговора прячется за ширмой, но в какой-то момент обнаруживает свое присутствие и набрасывается на брата Яцека с кулаками. Заметим в скобках, что для общения друг с другом главным героям фильма слова не требуются.

Доказательством этого служит следующий эпизод с колоколом, один из наиболее загадочных во всей картине и в то же время самых эффектных. Он являет собой пример «чистого кино» (не в концепции французских

теоретиков кино 1920-х годов, а как выражение высочайшего кинематографического мастерства). Яцек и Аня поднимаются на колокольню, где Яцек, видимо, тоже пытается оказаться полезным, однако ксёндз настойчиво отстраняет его. И все же в какой-то момент Малишу удается схватиться за колокольную веревку: он беспомощно повисает на ней, болтаясь между небом и землей. Вот как сам режиссер комментирует этот эпизод: «Это рассказ о сердце Малиша, которое гудит, кричит: “Люди, возьмите меня к себе, дайте мне работу, я не знаю, что делать, да еще и жена во мне сомневается, унижает меня”. Крик сердца – эти колокола. А это уже экспрессионизм. Что в душе, то и на поверхности»[1]. Камера здесь свободно перемещается вместе с колоколом, снова помогая зрителю вчувствоваться в ситуацию и, более того, как мне кажется, договаривает очень важную вещь: эта свобода лишь иллюзия, она все равно ограничена рамками. Малиш взмывает под колокол и опускается, он безволен и бессилен, что подчеркнуто постепенно рвущимися рукавами его пиджака. В завершение этого эпизода на короткое мгновение дается странный, будто неоправданный ракурс с большой высоты, с самого верха колокольни – и здесь, пожалуй, действительно можно ощутить присутствие Бога, его отстраненный, дистанцированный взгляд на метания Малиша.

Эпизод на железнодорожных путях складывается из кадров, каждый из которых выразителен настолько, что мог бы быть картиной. Здесь опять нет ни одного слова. Вначале вновь звучит лирическая тема, на смену ей приходит грохот приближающегося поезда. Малиш совершает попытку самоубийства или же, скорее, играет перед Аней, испытывая ее чувства. Он укладывается на пути, ничего не подозревающая Аня щекочет ему травинкой пятки, но вот слышится стук колес поезда. По мере его приближения камера становится субъективной, передавая ужас героини: она пытается стащить мужа с путей, тянет его за руки и за ноги, кусает, пока в последнюю минуту он не поддается, и мы видим лишь простыню, которую проезжающий поезд разрезает на мелкие кусочки. Эпизод строится на парадоксальных контрастах: от спокойствия в начале до нарастающего напряжения в момент приближения поезда и снова к блаженному спокойствию, когда Малиш голышом скачет в зарослях травы. Это своего рода затишье перед бурей, следующий короткий эпизод возвращает зрителю ощущение близости трагедии.

Мы видим гнилое яблоко, которое разрезает Малиш. В следующем кадре он ест, и Дзиворский на сверхкрупном плане показывает его шею, в фонограмме же слышен неестественно усиленный звук, сопровождающий

[1] *Kletowski P., Marecki P.* Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości. S. 55.

глотание. Анна шьет и молча наблюдает за этим. После Малиш стоит на улице, около арки дома, причем в глубине кадра, так что его фигуру постоянно перекрывают проходящие по первому плану люди.

Кульминационный эпизод убийства начинается с длинного статичного плана двери, показанной с нижней точки чуть выше уровня пола. Из-под щели проникает свет, из комнаты доносятся голоса. Реплики долетают едва разборчивыми, лишь одно слово можно расслышать достаточно хорошо – «деньги». Слышен звонок, приходит почтальон с денежным переводом. В комнате начинается спор, разгорается ссора, кто-то пытается открыть дверь изнутри, но ему не дают этого сделать. Напряжение усиливается и достигает апогея в момент, когда слышится выстрел. Камера совершает стремительный наезд: в отверстии между полом и дверью видны рассыпающиеся монеты и ручка, выкатывающаяся в коридор.

Зритель понимает: произошло убийство. С точки зрения теории Круликевича, этим можно было бы ограничиться. Однако режиссер «входит» в комнату и показывает преступление, причем в значительной степени на деталях. Этот эпизод – шедевр операторского и монтажного мастерства, описывать его не имеет смысла, ибо невозможно передать на бумаге то, как Круликевич преподносит это жестокое, беспощадное убийство. Визуальное решение усиливает звуковое сопровождение, в котором воедино сливаются крики жертв и убийц, скрежеты, обрывки музыкальных фраз, резкие звуки ударов, бьющегося стекла и звуки неясного просхождения… Завершается эпизод несколькими выстрелами, после которых даются вошедшие в историю экспериментального кино кадры, где кровь капает снизу вверх, и криками ужаса, которые издает Малиш.

Почему же режиссер пошел здесь, как может показаться, против себя, против своих теоретических убеждений? Этим вопросом не могли не задаться интервьюеры в упомянутой книге и получили интересный ответ: «Тут, как в старых рецептах, работает старое эстетическое правило: белого можно добиться, только положив рядом с ним что-то темное, противоположное белому – только тогда мы можем назвать белый белым. <…> То же со стилем – его можно достичь не только путем буквального показа развязок за кадром, но также через столкновение этого метода с содержанием кадра»[1]. И дальше: «Мне было важно обозначить, что эти убийцы по-своему также являются жертвами, хотя их поступок так ужасен, жесток»[2]. К проблеме убийц и жертв вернемся, но прежде – еще одна существенная режиссерская декларация: «Я не хотел, чтобы фильм стал розыгрышем

[1] *Kletowski P., Marecki P.* Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości. S. 43.

[2] Ibid. S. 44.

в бридж только для достижения стилевого единства, я не хотел доводить до того, что он станет “фильмом о методе”»[1]. Возможно, именно в этом кроется причина того, что «Навылет» при неоспоримом художественном новаторстве остается также наиболее зрительским (насколько это слово вообще применимо в данном контексте) фильмом Круликевича.

Принцип контраста использован и в следующем после убийства эпизоде, разворачивающемся в дорогой гостинице, посреди столов, уставленных яствами и шампанским. Эти кадры полны ужасающего спокойствия. Малиши осуществили задуманное и теперь наконец могут отдохнуть… Первый и последний раз в жизни. Значительная часть эпизода – собственно, сон героев – снята с верхней точки одним кадром, что особенно бросается в глаза после сумасшедшего быстрого монтажа предыдущего эпизода. Выше уже шла речь о том, что многие события Круликевич намеренно оставляет за кадром – так и здесь мы не увидим, как супругов-убийц поймает полиция. «Сцену следствия я заменил сценой их кошмарного сна в шикарном отеле»[2], – объясняет режиссер. Да, возможно, было бы интересно узнать, где и через какое время их нашли, намеренно ли они оставили улики, но режиссер не снимал документальную драму, он ставил задачу погрузиться в психологию героев – и эпизод в гостинице с этой точки зрения действительно производит неизгладимое впечатление. Как бы противоречиво и страшно это ни прозвучало, но то были, возможно, единственные счастливые минуты их жизни. Дальше начинается суд.

И мы, наконец, подходим к вопросу, поставленному в начале разговора о картине «Навылет»: что стало причиной такого серьезного резонанса фильма? Последний – и при этом самый большой по хронометражу – эпизод картины. Как уже было сказано, авторы не дают никакой предыстории: зритель не знает, каким образом преступники были пойманы, и что предшествовало моменту, когда они оказались на скамье подсудимых. Но Круликевич идет еще дальше по пути разрушения традиционных повествовательных схем: в этом эпизоде мы ни разу не услышим вопросов судьи. «Та» сторона как будто лишена права голоса, и говорят здесь только главные герои. «Они не ищут отговорок. Не оправдывают преступления. В первой же фразе Малиш признает свою вину. Таким образом, это будет признание, попытка заглянуть в души убийц, а не попытка раскрыть правду о случившемся (что характерно для большинства судебных сцен в кино). Суд играет здесь роль исповедальни, а исповедником должен быть зритель. Прокурор, адвокаты, скамья присяжных не нужны, – точно

[1] *Kletowski P., Marecki P.* Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości. S. 44.

[2] Ibid. S. 42.

замечает критик. – Исповедальный характер придает вес произнесенным словам, которые без него, возможно, зазвучали бы цинично, а, может быть, и банально»[1].

Для Ани этот эпизод вообще становится первым (!), где она что-либо говорит, но и реплики Яцека до этого можно буквально пересчитать на пальцах одной руки. В сущности ответы на предполагаемые вопросы суда складываются в два пронзительных монолога, где Малиши откровенно излагают свои взгляды на жизнь, окружающих людей и на совершенное ими преступление. Пугающе холодной рассудочностью и в то же время отчаянием проникнуты слова Ани: «Мне не жаль этих людей. Таких обиженных на свете миллионы. <…> Преступления бы точно не произошло, если бы у нас был ребенок. Я точно не беременна, я знаю, что беременных не вешают». Этот эпизод фантастически снят и смонтирован: в качестве перебивок здесь служат в основном беззвучные профили героев в контровом, немного потустороннем свете, а также снятые в рапиде кадры, где супругов разделяют – в зале суда и в тюремном коридоре.

Именно тут, на судебном процессе, исход которого предрешен, с главными героями происходит то, благодаря чему они вошли в историю польского правосудия: каждый из них признается в содеянном, берет всю вину на себя и просит суд помиловать другого. Аргументация Яцека имеет особый смысл: «Моя жена берет эту вину на себя. Но она делает это, потому что любит меня. Да, и я ее люблю». Главные герои действительно любят друг друга и искренне верят, что если один из них останется жить, все будет уже по-другому: «Может, что-то после меня останется… Я бы очень хотел, чтобы от меня что-то осталось…» – последние слова, которые произносит Яцек перед вынесением приговора. В конечном счете, судья приговаривает обоих к смертной казни, однако в отношении Ани президент Польши использует право на помилование и заменяет ей форму наказания на пожизненное заключение.

Все же самое поразительное в этой истории или, точнее, в фильме, который повествует эту историю, – сопереживание главным героям. «Я столько хотел, слишком многого хотел, наверное. <…> И кажется, был способный. Завидовал этим жалким людишкам, что им все так легко дается. А мне все время давали по заднице», – рассказывает Яцек в суде, и может показаться, что он заставляет нас пожалеть его. В то же время он произносит слова, от которых бросает в дрожь: «Я люблю свое преступление, потому что это мое дело. Один раз в жизни я смог сделать что-то свое, потому что меня все время унижали – то происхождение,

[1] *Uszyński J.* Wieczne kłopoty. S. 82.

Навылет. 1972
Суд

то внешность, и эти люди, и эти мещане… У меня просто не было способа, как жить». От ужасающего «признания в любви» к своему преступлению главный герой приходит к теме унижения, общественного презрения и личного несчастья – это сочетание приводит зрителя в замешательство.

Смешанные чувства после просмотра картины точно сформулировал в беседе с режиссером Петр Клетовский: «Я смотрел фильм со студентами, и они сказали, что понимание и сочувствие к героям так велико, что их жертвы почти исчезают из поля зрения. Мы посмотрели фильм еще раз и снова обсудили этот вопрос. Убийство настолько отвратительно, что уравновешивает сочувствие зрителей, и, тем не менее, остается тень сомнения…»[1]. Круликевич отвечает на это следующим образом: «Я хотел оставить эту тень. Ваши вопросы склоняют меня к тому, чтобы ничего сейчас не объяснять. Проблема преступления и мести обществу в контексте культуры всегда очень таинственна. Я задумывался также над тем, где может быть прощение для таких людей. В том числе поэтому нужно было сделать из них неумелых палачей, которые сами могут покалечиться и пасть в борьбе с этими стариками, хотя и не перестают быть палачами»[2].

[1] *Kletowski P., Marecki P.* Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości. S. 58.

[2] Ibid.

Можно сказать, что режиссер пытается представить этот случай объективно, но в то же время действительно трудно не почувствовать – его симпатии явным образом на стороне убийц (иначе он, вероятно, вообще не стал бы браться за эту тему). Как же это возможно? Пожалуй, наиболее точной представляется оценка замечательного кинокритика Конрада Эберхардта в его рецензии 1973 года (он анализировал реальную историю Малишей, но это, как нам кажется, применимо и к фильму): «Я думаю, что читатели судебных репортажей инстинктивно чувствовали, что Высокий Суд приговаривает к смерти д р у г и х (разрядка авторская. – *Д.В.*) Малишей, не тех самых, которые убили двоих стариков; он приговаривает Малишей, которые убили – но именно поэтому обрели другое, более полное, более человеческое измерение; Малишей, которые, лишая других жизни, поняли, чем является их собственная жизнь, чем является их взаимная любовь, кем они были, кем являются, кем никогда не будут. <…>

Страшно, что ценой за “обновление” Малишей была смерть тех двоих старых людей. Страшно, что нужно приговорить Малишей именно тогда, когда они начали понимать, что такое жизнь»[1]. Вот в чем причина такого воздействия ленты: после каждого ее просмотра чувствуешь себя ударенным тем самым эйзенштейновским «кинокулаком». Дело здесь, конечно, не в проблеме социально-экономической неустроенности и терпящем крах желании героев стать успешными людьми, а именно в их трансформации, которая случается при таких кошмарных обстоятельствах. При этом симптоматично, что большинство критиков касалось именно моральной проблематики картины, концентрируясь главным образом на финальной сцене суда и игнорируя совершенно новаторскую формальную сторону.

Польская критика практически сразу после выхода картины «Навылет» стала сравнивать ее с произведениями Достоевского. Пожалуй, глубже всех эту параллель провел в своей вдумчивой и определенно положительной рецензии на фильм критик Анджей Вернер: «Желание оставить героям хотя бы относительную автономию психической жизни, которая уже не поддается полностью авторскому контролю и не может быть до конца объяснена; особенно в рациональных, причинно-следственных категориях, становится полем домыслов, допущений (для автора наравне со зрителями); сфера поступков, жестов неясных, иррациональных, отсутствие моральной интервенции автора, суда над героями, попытка оставить им право голоса и понять аргументы, которые нельзя свести

[1] *Eberhardt K.* Maliszowie // Konrad Eberhardt o polskich filmach. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1982. S. 333–334.

к внешней по отношению к ним позиции, – это черты, которые можно найти в “Навылет” и которые ранее столь полно воплотились в произведениях великого русского писателя. Круликевич ищет для такого литературного метода кинематографический эквивалент»[1]. Трудно не согласиться с известным «методологическим» сходством между Круликевичем и Достоевским, которое тонко подметил и проанализировал Вернер.

Интересно, что во время обсуждения картины после показа в рамках Недели критики в Каннах французские критики и писатели также стали сравнивать «Навылет» с Достоевским. Круликевич вспоминает, что был очень разозлен этим, и объясняет, почему не согласен с такой параллелью: «Они (критики. – *Д.В.*), конечно же, не приняли во внимание философию православия, стоящую за Достоевским и так сильно отличающуюся от философии католической. В католицизме нет этого всепроникающего смирения, которое есть в православии. Верующих в латинской цивилизации премируют не за покорность, а скорее – за достоинство, смелость, даже за дерзкую правду. Православие, Византия насильно вынуждали верующих быть послушными, и этот византийский канон ухватил Достоевский. <…> Малиши враждуют с миром, но они не унижены. Суд хотел от них византийского смирения и даже взаимного духовного… предательства, а получил демонстрацию любви и достоинства одновременно»[2]. Это объяснение представляется исчерпывающим. Добавлю еще только, что внешние сходства между историями Малишей и Родиона Раскольникова, безусловно, есть, однако не стоит забывать о философской подоплеке, которую имело преступление Раскольникова. Перед Малишами подобных дилемм не стояло.

В заключение несколько слов о методе работы Круликевича с актерами. В контексте студенческого фильма «Каждому то, что ему вовсе не нужно» уже шла речь о любви режиссера к психодраматическому типу кино и его склонности к использованию в фильме личного опыта актеров. Работая над первым полным метром, Круликевич снова обратился к этим методам. Так, например, суд снимался именно в том зале, где Малишам в 1933 году был вынесен смертный приговор. Еще интереснее то, как режиссер работал с исполнителями главных ролей: «Я начал задавать актерам неожиданные вопросы. Сначала Франеку, а потом Ане – чтобы она успела освоиться с этой ситуацией. Приведу вам пример таких вопросов – на съемочной площадке я задавал другие, но в том же

[1] *Werner A.* Wszystko albo nic czyli sprawa nie tylko Maliszów // KINO. 1973. № 4. S. 7.

[2] *Kletowski P., Marecki P.* Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości. S. 40.

ключе: как ты можешь представить себе мою смерть? Если в своем сне и в этом фильме ты убийца, чем бы ты сейчас, здесь у камеры, меня убил? Когда Аня освоилась с этим, я спросил, можем ли мы работать с ней так – психодраматически? И она согласилась. Я обращался к их приватности, к реальным переживаниям, чтобы перенести их ответы – в другой мир, причем сорокалетней давности, – уже вмонтированные в ход фабулы»[1]. Необходимо также учитывать, что Анна Неборовская была однокурсницей Круликевича, они дружили, и он был знаком с ее личными проблемами и даже тайнами.

Ушиньский писал: «Если Круликевич хотел достичь психодраматического эффекта катарсиса, он не мог сделать ничего лучше. Очеловечивание преступников не позволяет нам проигнорировать то, что они говорят. То, что с ними случилось. Они раскрыли перед нами слабости и желания, которые могут быть не только их уделом. Их простые признания шокируют, смешат наивностью, кажутся отвратительными – и, тем не менее, совершенно понятны. Человечны. Малиши не ищут себе оправданий. У нас тоже уже нет алиби. Вместе с ними мы прикоснулись к табу»[2]. В фильме «Навылет» Гжегож Круликевич действительно затронул тему, которая не может оставить зрителя равнодушной, однако надо помнить, что сила воздействия этой картины заключается совсем не только в проблеме, которую она затронула, но главным образом – в формальном решении, где воплотились все основные теоретические принципы Круликевича, сформулированные им в дипломной работе.

[1] *Kletowski P., Marecki P.* Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości. S. 52–53.

[2] *Uszyński J.* Wieczne kłopoty. S. 89.

Глава 2

«Кино морального беспокойства»: экспериментальный вариант

В двух последовавших за фильмом «Навылет» полнометражных игровых картинах Гжегож Круликевич продолжил экспериментальные поиски, но теперь к выразительным средствам добавился цвет. Уже шла речь об объединении трех игровых фильмов режиссера, сделанных в 1970-е, в формальную трилогию. Еще одним немаловажным основанием для этого является исполнение главных ролей во всех трех лентах одним и тем же актером – Франчишеком Тшечаком, который в широком смысле создает в них один и тот же образ. Дополнительным фактором, позволяющим параллельно рассматривать «Вечные претензии» (1974) и «Танцующего ястреба» (1977), является то, что художником-постановщиком обеих картин выступил авангардный художник и перформер Збигнев Варпеховский. Его участие в работе над этими фильмами во многом определило общность их киноязыка, различия же в значительной мере связаны со сменой оператора-постановщика.

«Вечные претензии», как и дебютную ленту, Круликевич снимал в содружестве с Богданом Дзиворским, развивавшим эксперименты, начатые в картине «Навылет». Здесь мы встречаем хорошо знакомые элементы эстетики предыдущего фильма: длинные планы, снятые с рук, использование нестандартных объективов, а также рапида и цейтрафера, замысловатые ракурсы съемки, монтаж по принципу контраста, минимальное количество реплик, экспериментальный подход к звуку. Все это, согласно теоретическим установкам Круликевича, служит активизации зрительского участия в происходящем на экране. Кинотекст должен постоянно удивлять смотрящего разного рода ловушками и заставлять его напряженно думать и додумывать то, чего ему не хватает в кадре.

Ожидать теплого приема от обычного зрителя изначально было бессмысленно, однако вторую ленту режиссера приняли и не все критики, даже те, что ранее оценили новаторские достоинства «Навылет». Например, Божена Яницкая, сравнивая два фильма, писала, что в новой работе Круликевич «насытил свою историю максимальной двусмысленностью. Не похвальной, побуждающей мыслить неоднозначностью, а двусмысленностью в словарном смысле, означающей нечто мутное, скользкое, вызывающее сомнения»[1]. Итогом ее анализа был приговор: «Есть разрозненные сцены, некоторые, впрочем, великолепные; фильма как такового нет. Круликевич рассказывает свой маленький анекдот <…> киноязыком крупной метафоры, совершенно здесь неуместным, лишь подчеркивающим хромую увечность историйки. Расхождение стиля и содержания порождает незапланированные комические эффекты, придает фильму – наверняка вопреки намерениям режиссера – гротескный оттенок. В дебюте Круликевича картина жизни и использованные для ее создания художественные средства были едиными; в “Вечных претензиях” средства отделились, утрачивая свою внутреннюю мотивацию. <…> Возник мир не столько созданный, сколько полностью искусственный; мир, наблюдаемый стеклянным глазом»[2]. Попробуем разобраться, действительно ли этот фильм настолько неудачен.

В «Вечных претензиях» Круликевич пошел дальше по намеченному в дебюте пути. Однако если «Навылет» основан на реальной истории, которая хорошо известна (по крайней мере, польскому зрителю) и помогает сориентироваться в происходящем на экране, то второй игровой фильм режиссера поставлен по оригинальному сценарию, что усложняет его восприятие. Вопросы к «Вечным претензиям» остаются даже после многократных просмотров, в отношении многих сцен затруднительно объяснить, каков их локальный смысл и место в общей структуре ленты. Покадровый анализ представляется в данном случае малопродуктивным, тем более что речь идет о вполне конкретной авторской стратегии. Теоретик кино Л.Б. Клюева, рассуждая о фильмах Алексея Германа-старшего, пишет: «“Бунт” и откровенное “своеволие” дискурса создают специфические условия особой затрудненной коммуникации, через развитую сеть контркоммуникативных механизмов. В свою очередь эти контркоммуникативные механизмы во многом являются производными искусственно создаваемой ситуации информационного шума, особой текстовой избыточности.

[1] *Janicka B.* Herkules w rzeźni // Film. 1975. № 11. S. 7.

[2] Ibid. S. 8.

С нашей точки зрения, основная стратегия режиссуры направлена исключительно на создание структуры хаоса, на имитацию бесструктурности»[1]. К подобной стратегии прибегает и Круликевич, что будет доказано на примерах из фильма.

Главные герои «Вечных претензий»: Рысек (Богуш Билевский) – грубоватый инспектор мясокомбинатов и Франек (Франчишек Тшечак) – его помощник, который уже в прологе предстает перед зрителем жуликом и вором-неудачником, будто перекочевавшим из «Навылет». Фабула ленты складывается из не всегда логически связанных между собой сцен, представляющих мужчин на скотобойне, на встрече выпускников лицея, в цирке… Содержание этих сцен, в сущности, имеет второстепенное значение. Важно то, как авторы решают внутрикадровое пространство и выстраивают мизансцены.

Наиболее загадочными и ключевыми в фильме становятся эпизоды, разыгрывающиеся в… интерьере галереи современного искусства, расположенной в центре Вроцлава. Художником-постановщиком ленты, как уже говорилось, выступил Збигнев Варпеховский – один из ярчайших представителей неоавангардного искусства в Польше, мастер перформанса, вдохновлявшийся среди прочего творчеством Тадеуша Кантора. Специально для «Вечных претензий» он сконструировал инсталляцию, состоявшую из сорока холодильников, желоба с кровью и неона, изображавшего руку, и циклично выпадающий из нее красный шарик. Она была экспонирована в галерее и стала основной декорацией этого места, играющего в фильме роль госучреждения. После съемок директор Музея современного искусства в Лодзи Рышард Станиславский выразил желание приобрести инсталляцию в свою коллекцию, но получил отказ, мотивированный тем, что она существовала только в пространстве фильма[2]. Таким образом, Круликевич первым в Польше осуществил радикальное соединение кино и современного искусства. Какие он при этом преследовал цели?

Главный герой «Вечных претензий» Рысек в первой же «своей» сцене явлен зрителю как человек неотесанный, непредсказуемый, эгоистичный. Он лежит на кровати, в то время как на столике рядом разрывается телефон – настойчивый пронзительный звонок составляет звуковую доминанту этой сцены, остальные звуки сведены к нулю (прием, открытый еще в дебюте). Когда Рысек в итоге берет трубку, его разговор становится фоном для панорамы утреннего шоссе, по которому едет одинокая

[1] *Клюева Л.Б.* Постмодернизм в кино. О некоторых аспектах постмодернистского дискурса в кино. М.: ГИТР, 2006. С. 52.

[2] См.: *Ronduda Ł.* Sztuka polska lat 70. Awangarda. S. 296.

машина. Реплики с той стороны с трудом различимы, ответы Рысека отрывисты и мало что говорят непосвященному зрителю. Понятно одно: ему делают некое деловое предложение, на которое он не слишком охотно соглашается. В следующей сцене режиссер развивает образ Рысека: тот возвращается с прогулки в лесу на машине и кричит на водителя, правда, крика не слышно, здесь крупным планом дан лишь звук колокольчика (по-видимому, висящего в салоне).

В идущей следом сцене Рысек в прямом смысле слова ловит Франека в отеле какой-то гостиницы, при этом нанося ему легкие травмы. Почему? Это остается непроясненным. Быть может, на совести Франека какие-то махинации не в пользу Рысека? Ведь неслучайно пролог завершается технически изощренными кадрами торгового павильона: широкоугольная панорама огромного, заполненного людьми ангара, снятая сквозь отверстия в стене, откуда появляются цифры… И среди них – неказистый потерянный Франек. Впрочем, причина не так уж важна, значение имеет жест, то, как бесцеремонно ведет себя Рысек.

Герой Франчишека Тшечака приходит в себя в той самой галерее, ставшей госучреждением. В момент его пробуждения рабочие монтируют инсталляцию Варпеховского. Франек идет умыться, а к Рысеку с какой-то просьбой (очевидно, финансовой) приходит старый приятель. Он получает грубый отказ, и в этот момент авторы акцентируют внимание на том, что сквозь большие окна галереи внутрь заглядывают прохожие, реальные люди. Ситуация обыкновенная для музея, но для кино, безусловно, нетипичная. Все происходящее внутри автоматически переводится в регистр игры, герои начинают восприниматься как актеры. «Это, наверное, <…> новый способ выстраивания надреальности? Люди за окном надреальны, будучи реальными – за счет того, что их пропустили через фильтр действия фильма, – комментирует Петр Марецкий. – Не зная об этом, они сталкиваются с персонажами картины. А сами являются публикой, метафорической публикой, всей Польшей, которая смотрит»[1]. Уточним: люди за окном знали, что их снимают, однако это нисколько не умаляет значения приема. Его действие усиливается благодаря тому, что по «эту» сторону экрана находимся мы, зрители фильма – таким образом, герои ленты оказываются зажатыми между наблюдателями, а мы словно видим свое отражение на том конце экрана.

Каждый персонаж в мире Круликевича играет отведенную ему роль. Рысек олицетворяет грубую власть, своенравного хозяина, а Франек – безропотного, беспомощного, униженного слугу. Очевидно, при помощи

[1] *Kletowski P.*, Marecki P. Pracuję dla przyszłości. S. 72.

двух этих персонажей-знаков авторы создают модель польского общества 1970-х[1]. Оно предстает в состоянии деградации, медленного разложения, даже озверения. В этом смысле особенно важным представляется пространство скотобойни, где снято несколько сцен. Выбирая именно это место для съемок картины, Круликевич демонстрирует «сопоставление скота, идущего на убой, с людьми, уничтожаемыми в системе тоталитарного оподления»[2]. Напомним, картина снималась и вышла на экраны в середине 70-х годов, и хотя приведенный комментарий сделан несколько лет назад, понятно, что тогда фильм воспринимался не менее остро. Другой вопрос в том, что авторский посыл не так просто расшифровать: «Галерея как “террариум”, в котором вместо тритонов должны находиться люди. Стены прозрачны, поэтому общество может присмотреться к гниению системы. Я хотел это использовать, – вспоминает режиссер. – Одновременно это был сценографически интерпретированный процесс конструирования своеобразного порядка из устройств, замораживающих жизнь, т.е. холодильников»[3]. Что же касается неоновой руки, здесь еще сложнее: «Я спрашивал Збышека Варпеховского, как послать зрителю “телеграмму”, что мы живем в мире вымысла и в то же время приказов. И тогда он сделал мне вот такой сигнал “входящей телеграммы”[4]». Впрочем, главное не понять невозможно: всеохватная безысходность, унижение и жестокость пронизывают экранный мир «Вечных претензий».

Протагонистом в этом смысле, конечно же, является Франек. Его унизительное положение как участника, непосредственного «игрока» в этом мире и в то же время наблюдателя, которого не по собственной воле оставляют за дверью, иллюстрирует сцена, где Рысек вызывает директора мясокомбината, чтобы отчитать его за превышение полномочий: Франек в течение всего их разговора ходит вокруг машины, заглядывая внутрь, и таким образом на время принимает позицию толпы за окнами галереи[5]. «Взгляд» блуждающей ручной камеры при этом время от времени отождествляется с взглядом героя, а разговор в машине слышен настолько

[1] В эпоху «перестройки» та же пара персонажей «слуга – хозяин» стала метафорой советского общества в притче Вадима Абдрашитова и Александра Миндадзе «Слуга» (1988).

[2] *Kletowski P., Marecki P.* Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości. S. 69.

[3] Ibid. S. 71.

[4] Ibid. S. 81.

[5] На это указывает в своей статье Куба Микурда: *Mikurda K.* Rzecz o Królikiewiczu // Polska Nowa Fala. Historia zjawiska, którego nie było. S. 178.

хорошо, как если бы мы находились внутри (что абсолютно противоречит логике, но не удивляет в кинематографическом мире Круликевича).

Самая сильная сцена с участием Франека – его монолог, обращенный к самому себе, который он произносит в туалете галереи. Теоретик кино Куба Микурда замечает, что «в топографии “Вечных претензий” скотобойня кажется подсобным помещением галереи/госучреждения, а переход между ними ведет через отвратительный туалет»[1]. Также удачна его интерпретация выбора галереи в качестве обиталища власти: «Точность этой мизансцены заключается в том, что она сочетает в себе места двух практик (искусства и власти. – *Д.В.*), в которых сублимация играет решающую роль»[2]. Уделом Франека, правда, становится не сублимация, но фрустрация его как человека нереализовавшегося, осознающего свою ничтожность и отсутствие перспектив.

Сцена в обшарпанном туалете логически связана с предыдущим эпизодом, является последствием вечеринки, состоявшейся накануне. Она происходит на встрече выпускников, куда Рысек приводит Франека. В начале эпизода Круликевич обращается к своему излюбленному типу кадрирования: действие сконцентрировано в нижней части кадра. Между героями идет разговор о прошлом, но их реплики время от времени тонут во всеобщем гуле, что заставляет вспомнить документальное кино. Этот длинный кадр в силу его графичности воспринимается как картина, внимание зрителя рассредоточивается. Критик Тадеуш Соболевский в полемической статье о первых фильмах Круликевича (подробнее о ней ниже) пишет: «Действия сведены к самым примитивным рефлексам. Так же и речь. Эти люди просто не умеют говорить»[3].

Вторая часть напоминает более поздние документальные эссе Круликевича, представляя собой диспут в школьном классе об активности жизненной позиции, соотношении лени и пассионарности в каждом человеке. Камера свободно блуждает по помещению, не акцентируя внимания на лицах участников дискуссии, в коротком монтаже сопоставлены кадры таблицы химических элементов, окно, шкафы и т.д. Соболевский констатировал: «…если я не могу “соотнести” слов с лицом, они утрачивают значение»[4]. Весьма спорный тезис, относящийся не только к «Вечным претензиям». В кинематографе этого режиссера звук

[1] *Mikurda K.* Rzecz o Królikiewiczu. S. 179.

[2] Ibid. S. 176.

[3] *Sobolewski T.* Nie rozumiem «Wiecznych pretensji» // Film na świecie. 1976. № 1 (209). S. 76.

[4] Ibid. S. 72.

Вечные претензии. 1974
Режиссер Гжегож Круликевич, оператор Богдан Дзиворский

(слова – частный случай) и его источник нередко оказываются разделены. Микурда придал этой манере поэтический смысл: «Творчество Круликевича – кино, которое выступает против самого себя, кино разодранное и лихорадочное, кино расстройства чувств <...>, разрывающее связь между изображением и звуком»[1]. Цель и смысл подобных операций варьируются в зависимости от ситуации (см. анализ «Навылет»). Если же попытаться дать их общее объяснение (с учетом того, что Круликевич, несомненно, является частью польского авангардного кино), то можно вспомнить принципы краковского авангардиста (в первую очередь, литературного) Ялю Курека (1904–1983), который в своем единственном фильме «OR»[2] (1934) стремился доказать, что возможны

[1] *Mikurda K.* Rzecz o Królikiewiczu. S. 175.

[2] Оригинальное название является сокращением слов «Obliczenia rytmiczne», что означает «Ритмические вычисления». Этот «чистый фильм» не сохранился, но был реконструирован в 1985 году Игнацием Щепаньским и Марчином Гижицким.

«действие, движение, темп, драма без экспрессии человеческого лица, т.е. актерской мимики, театрального реквизита, слишком паразитирующего на наших кинематографических волнениях»[1]. Вероятно, автор «Вечных претензий» руководствовался подобными соображениями, по крайней мере, в отдельных сценах.

Лукаш Рондуда отмечает, что монолог одного из участников диспута – это изложение позиции самого Круликевича, вмонтированное в структуру ленты: «Существуют две черты: любопытство и чувство собственной ценности. Я начинаю работу, потому что мне интересен мир, а заканчиваю ее, потому что хочу знать меру собственной ценности. Я нахожу себя как художник». Исследователь пишет: «Круликевич критикует конформистскую позицию, заключающуюся в приспособлении к устоявшимся условиям авторитарной общественно-политической системы: согласие со статусом-кво действительности унижает и деклассирует человека»[2]. По мнению Рондуды, именно с критическим отношением режиссера к действительности связано формальное решение картины: «Режиссер отвергает устоявшийся статус-кво в области киноязыка и занимает по отношению к нему такую позицию, какой ожидает от своих героев и людей по отношению к миру»[3]. Франек пытается наладить хоть какой-то контакт с участниками встречи и, уже изрядно напившись, подходит к ним со словами: «Запишите меня, примите меня к себе...» Однако он настолько слаб, что ему не удается даже это. Пробудившись на следующее утро среди холодильников в галерее, он направляется в туалет, где становится невольным свидетелем сексуальной сцены в окне напротив. Предаться после увиденного самоудовлетворению Франеку мешают возникающие у него в сознании образы скотобойни – на это шокирующее монтажное сопоставление в духе Эйзенштейна обратили внимание многие критики; режиссер прокомментировал его так: «...мир, в котором мы жили

[1] Цит. по: *Bocheńska J.* Jalu Kurek czyli wspomnienie awangardy // KINO. 1984. № 207. S. 21–24. В той же статье Бохеньская справедливо замечает, что подобную концепцию реализовали Темерсоны в ленте «Европа», однако у них был литературный первоисточник в виде поэмы Анатоля Стерна, в то время как Курек выступал против какой-либо литературной основы, идя в этом плане за Фернаном Леже и стремясь создать «кинематографическую поэзию», «чистое кино», подчиненное исключительно ритму.

[2] *Ronduda Ł.* Skolimowski, Królikiewicz, Żuławski, Ukłański czyli wypisy z historii polskiej Nowej Fali // Polska Nowa Fala. Historia zjawiska, którego nie było. S. 140–141.

[3] Ibid. S. 141.

Вечные претензии. 1974

и по-прежнему живем, делает из человека в сущности мясо»[1]. Все происходящее приводит Франека к горькой рефлексии: «Кто я? Кто я? Мне 32 года… Мне 32 года. Что я делаю?!»

Многократному повторению реплики «Я уже никем не буду…» на изобразительном уровне вторит «эхо» отражений Франека в зеркале. Отчаяние сменяется здесь внезапным и бурным протестом: обращаясь к камере (а значит, к зрителю), герой решительно идет, повторяя: «Это все из-за тебя, из-за тебя! Ты думаешь, я что, таракан? Ничего не значу? Одолжение мне сделал? Я все знаю! Я за тобой наблюдаю! Знаю каждый твой шаг! Вот увидишь, я тебе еще покажу!» В довершение взъярившийся мужчина забрасывает яйцами окно, за которым стоят наблюдающие. По-видимому, герой обращается в этой речи к своему «хозяину» Рысеку, но, как покажут дальнейшие события, громкие обещания так и останутся словами.

Особого внимания в контексте разговора о мире как игре заслуживает сцена перемены ролей с участием героини Люцины Винницкой – работницы мясокомбината, пытающейся дать Рысеку взятку. Ее смущение подчеркнуто невнятными репликами, которые вновь теряются в общем звуковом фоне, царящем в галерее. Камера совершает свой медленный танец, то удаляясь от героев, то вновь приближаясь… Поворотным моментом становится предложение Рысека героине Винницкой поменяться с ним местами, чтобы она почувствовала, в какое неловкое

[1] *Kletowski P., Marecki P.* Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości. S. 70.

положение ставит его. Впрочем, делает он это лишь для того, чтобы унизить женщину, пришедшую к нему за помощью в трудную минуту. Она дает Рысеку пощечину и пытается убежать, однако на выходе ее задерживает Франек. Неравная борьба завершается тем, что он все же отпускает ее, но при этом очевидно: Франек готов послушно выполнять любую волю своего хозяина и прислуживать ему.

Тем не менее вскоре подобное противостояние произойдет между Рысеком, которому надоело поведение слуги, и Франеком, просящим пощады. Странная сцена их драки, за которой – как и за всем, происходящим в галерее, – наблюдают зрители на улице, довершает режиссерскую идею о том, что хозяин и слуга взаимозависимы, не могут существовать друг без друга и, в конечном счете, являют собой две стороны одной медали. В интервью с режиссером Петр Клетовский задается вопросом: «Не является ли Тшечак своего рода отражением Билевского, а Билевский, в свою очередь, не может выкинуть его, поскольку происходит из него самого? Тшечак – это он сам, только в еще не развитой, но уже дегенерированной форме». Круликевич соглашается: «Что-то подобное наверняка есть в этом персонаже, названном исследователем царской системы “мелким бесом”. Вы правы: раб выходит из царя»[1].

Вечные претензии. 1974

[1] *Kletowski P., Marecki P.* Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości. S. 68.

Этот замкнутый круг – следствие сложившейся системы, но в то же время причина того, что все остается так, как есть. Власть унижает людей, а те готовы унижаться перед властью. Балансирование на грани между согласием подчиниться и желанием бунта иллюстрирует эпизод, являющийся одним из самых изобретательных и искусных с точки зрения операторского мастерства, поскольку снят одним очень длинным кадром, несмотря на то что интерьеры и мизансцены постоянно меняются. В этом эпизоде рабочие мясокомбината идут к Рысеку, возмущенные бесцеремонным обыском женщины, подозреваемой в краже мяса (обыск осуществляет Франек с собакой). «Униженные мясники поднимаются в своих башмаках на деревянной подошве на первый этаж. И директор не в состоянии ничего из себя выдавить. Он боится, что в этих испачканных засохшей кровью фанерных кожухах они держат ножи, которыми пройдутся ему по горлу. Тишина, окаменение, выжидание»[1]. Добавим, что боится не без причины. Он наверняка хорошо помнит недавние события в Гдыне и близлежащих портовых городах в декабре 1970 года, когда в ответ на протесты рабочих власть вывела на улицы танки, в результате чего погибло несколько десятков человек. До создания Комитета защиты рабочих остается два года, а вскоре состоится пусть и непродолжительный, но все же триумф «Солидарности». «Вечные претензии», таким образом, вписываются в «кино морального беспокойства» – магистральное направление в польском кинематографе 1970-х, представленное лентами Анджея Вайды, Кшиштофа Занусси, Кшиштофа Кесьлёвского, Агнешки Холланд и других режиссеров, которые, присматриваясь к современному польскому обществу, делали печальные выводы о его состоянии, ставили неутешительный диагноз не только одряхлевшей системе в целом, но и конкретным людям, вскрывая их слабости, конформизм, побег в безысходность.

Удивительно, но даже сегодня, когда мы можем с достаточного расстояния взглянуть на историю польского кино, далеко не все специалисты обращают внимание на то, что Круликевич в сущности был режиссером «морального беспокойства». Быть может, первым, кто заметил близость его концепций этому направлению, был кинокритик Яцек Фуксевич: «“Вечные претензии” Круликевича – фильм дискуссионный в художественном плане и излишне герметичный, но насколько же точный в описании похожих механизмов, взаимоотношений (выше речь идет о “Персонале” Кесьлёвского, “Защитных цветах” Занусси, “Извините, здесь бьют?” Пивовского. – *Д.В.*); достаточно вспомнить сцену бесцеремонного

[1] *Kletowski P., Marecki P.* Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości. S. 68–69.

досмотра рабочих на мясокомбинате, образ презрительного отношения к ним руководства»[1]. Это верно, как верно и то, что Круликевич предлагает совершенно иной, отличный от традиционного подход к «кино морального беспокойства».

Вначале режиссер сбивает зрителя жанровыми приметами – по прологу создается ошибочное впечатление, что мы смотрим детектив; после переходит к странно снятым и смонтированным эпизодам, непонятно как связанным между собой и порой носящим жестокий, даже шокирующий характер (расправа с собакой на шоссе, загадочное убийство на рынке и другие упомянутые моменты), с неразборчивыми репликами и большим количеством музыки[2]. Соболевский и вовсе назвал картину «производственным фильмом, снятым в цирковой манере»[3]. Рондуда констатирует: «“Вечные претензии” и “Танцующий ястреб”, критикуя действительность социалистической Польши 70-х годов, связаны с направлением “кино морального беспокойства”. Однако тем, что их существенно выделяет, является удачная попытка синхронизации общественно-политической критики и критики существовавшего метода киноповествования, вместе с пробой деконструкции устоявшегося киноязыка и создания новой формы»[4]. Действительно, Круликевич настолько радикально «расправляется» в своем фильме с канонами повествования и съемки, что это до сих пор ставит барьеры в восприятии фильма. Далеко не все оказываются готовы к «демократической инсценизации», предложенной режиссером.

[1] *Fuksiewicz J.* Nurt moralny, nurt obywatelski // KINO. 1979. № 2. S. 7.

[2] Полемизируя с Т. Соболевским, критик Мирослав Винярчик писал: «Метод эйзенштейновского монтажа нужен режиссеру, чтобы извлечь из буднично сти <…> элементы возвышенных моральных дилемм и жестокой необходимости примирения нравственности и прагматизма деятельности. “Стачка” возникла в эпоху революционного подъема, а “Вечные претензии” – в то время, когда массовому зрителю нравится “Сорокалетний” (популярнейший польский телесериал середины 1970-х, поставленный Ежи Грузой. – *Д.В.*). Это о чем-то говорит. Сегодня попросту труднее создать экранную действительность, которая позволяла бы извлечь столь сильные эмоции». Цит. по: *Winiarczyk M.* Rozumiem «Wieczne pretensje» // Film na świecie. 1976. № 1 (209). S. 76. Слова Винярчика не утратили актуальности и в наши дни, а возможно, стали даже еще более существенной проблемой киноискусства.

[3] *Sobolewski T.* Nie rozumiem «Wiecznych pretensji». S. 74.

[4] *Ronduda Ł.* Skolimowski, Królikiewicz, Żuławski, Układński czyli wypisy z historii polskiej Nowej Fali. S. 139.

После выхода «Вечных претензий» на польские экраны на страницах киножурналов разразилась острая полемика. Печатный орган польской Федерации дискуссионных киноклубов «Фильм на свете» («Film na świecie») опубликовал «параллельно» два противоположных мнения о фильме. Одно принадлежит Тадеушу Соболевскому («Не понимаю “Вечных претензий”»), второе – Мирославу Винярчику («Понимаю “Вечные претензии”»). Свидетельства первых зрителей представляются особенно ценными в сопоставлении с суждениями такого вдумчивого критика, как Соболевский, который категорически не принял творческий метод Круликевича, начиная с его дебютной картины: «Круликевич в каждом своем фильме подсовывает зрителю чью-нибудь манию, уродство, даже увечность. Втягивает зрителя в преступление, заставляет смотреть на него глазами преступника и не добавляет от себя никаких кавычек. В отношении фильма “Навылет” определения “уродство”, “жестокость” слишком слабы. Мы имеем дело не с эпатированием уродством, часто встречающимся в искусстве. Здесь нечто большее. Уродство не просто показано. По-настоящему уродлив сам фильм. Это уже граница искусства, – пишет Соболевский, казалось бы, не оставляя от фильма камня на камне, однако приходит к неожиданному выводу. – Зашел ли кто-нибудь в кино так низко, выразил ли так сильно человеческое падение?»[1]. Но ведь именно этого и добивался Круликевич! Критик фиксирует свои ощущения во время просмотра двух первых картин режиссера: «Такие фильмы, как “Навылет” и “Вечные претензии”, вызывают прежде всего стыд, что персонажи с экрана также являются людьми и имеют со мной, зрителем, что-то общее. Я наблюдаю слабость Франека. В фильме содержится отвращение к слабому и *одновременно* (курсив авторский. – *Д.В.*) идентификация автора с этим слабым. Со стороны зрителя то же самое – омерзение и, против воли, участие. Если фильм может дать мне подобные переживания, достаточно уже того, что я его не отвергаю»[2].

Рецензия Соболевского интересна тем, что он очень точно анализирует «Вечные претензии», однако, в конечном счете, радикализм Круликевича вкупе с собственными представлениями критика не позволяет ему вынести положительную оценку. «Круликевич и Дзиворский создают образы словно из кошмара. В них есть строгий порядок, не дающий доступа никакой красоте. На экране Круликевича человек обнажен (буквально) – это мясо, масса и энергия. Изображение воняет – эти выкрашенные масляной краской стены, кафельная плитка скотобойни, туалет… Камера шатается, будто у нее закружилась голова. Каждая сцена между

[1] *Sobolewski T.* Nie rozumiem «Wiecznych pretensji». S. 74.

[2] Ibid.

POLEMIKI

Tadeusz Sobolewski

NIE ROZUMIEM „WIECZNYCH PRETENSJI"

Głos. I: *Nie wszyscy pracują w ten sposób, że wszystko dają, chcą budować, chcą rosnąć, trochę na zasadzie okej robią.*

Głoc II (broni): *Słuchaj, to że ktoś siedział na ławce bezczynnie, czy mamy prawo powiedzieć, że to jest nierób?*

Głoc I: *Jeżeli 32 miliony Polaków usiądzie na ławce, to oni ewidentnie nie pracują.*

O co tu chodzi? Co za problem człowieka dręczy? Tak się dyskutuje po pijanemu? Tak bajeruje nieprzygotowany uczeń. Poza tym Głos I jest nieszczery. Kogoś

Mirosław Winiarczyk

ROZUMIEM „WIECZNE PRETENSJE"

Tadeusz Sobolewski przenikliwie odczytał WIECZNE PRETENSJE. Przenikliwość autora recenzji ma jednak charakter – powiedzmy łagodnie – przewrotny i złośliwy. Chodzi o to, że Sobolewski analizuje film tylko w ramach własnej wrażliwości, niewykazując żadnej ochoty ani woli spenetrowania do końca świata tego utworu. To ostatecznie można mu wybaczyć, gdyż krytyk nie ma w końcu obowiązku wychodzenia poza swoją wyobraźnię artystyczną i wejścia w inny świat, świat danego filmu, jeżeli rzeczywistości

Страница из журнала «Фильм на свете» с полемикой критиков

людьми – провокация»[1]. В данном случае хочется согласиться с каждым словом критика. Правда, Винярчик в «ответной» статье поправляет: «Я же думаю, что это творческая провокация, то есть из каждого акта провокации у Круликевича может вылиться какой-либо творческий эмоциональный импульс или мысль»[2]. Но вот что вызывает истинное возмущение Соболевского: «…каждый персонаж, на котором сосредоточивается камера Круликевича, оказывается скомпрометирован. Это особый род компрометации – без осуждения. К камере подходят люди, которых в жизни не хотелось бы слушать. Люди, для которых не было бы ни совета, ни утешения. Чудаки, но не симпатичные, не живописные»[3]. Здесь, конечно, вспоминается первый эпизод «Навылет», разыгрывающийся в воровском

[1] *Sobolewski T.* Nie rozumiem «Wiecznych pretensji». S. 76.

[2] *Winiarczyk M.* Rozumiem «Wieczne pretensje». S. 73-74.

[3] *Sobolewski T.* Nie rozumiem «Wiecznych pretensji». S. 73.

притоне. Но разве в симпатичности и живописности дело? Задача Круликевича – шокировать зрителя, вывести его из состояния равновесия, спокойного наблюдения за происходящим на экране. Вместе с тем критик видит в «Вечных претензиях» и удачные моменты: «Это попытка заглянуть „под" психологию, под мотивы – подо все сознательное. Человек показан амебой, пожирающей другие амебы. Как под микроскопом, мы наблюдаем резкие движения существ»[1].

Винярчик жестко (возможно, излишне) противопоставляет «Вечные претензии» всему польскому кинопроцессу 1970-х: «На фоне импотенции мысли и формальной закостенелости польского кино это произведение оставляет воистину шокирующее впечатление. В польских фильмах мы видим мир неправдивый, лакированный – здесь скотобойня, мясо, туалет и битком набитые помещения. В польском кино мы слышим лозунги. В "Вечных претензиях" диалог тоже выстроен из лозунгов – только эти лозунги показаны во всей их брутальной и неприкрытой наготе. В этой ситуации Франек и Рысек *обязаны* (курсив авторский. – *Д.В.*) определить свое отношение к пустым фразам, которые полностью ими завладели. Франек участвует в неосознанном принуждении дегенерирующей вегетации, а Рысек – в необходимости усилия и обязанности, понимаемой как высшая необходимость. Конечно, оба редуцированы в человеческом отношении, но благодаря этому режиссер может довести до крайности человеческие позиции, которые хотел столкнуть друг с другом. <…> …проба сил между героями завершается обретением ими обоими какого-то излишка сознания, который расширяет перспективу взгляда на свое существование и деятельность. А "Вечные претензии" в широком смысле представляют интенсивную полемику с лживой эстетикой и смысловой наполненностью польского кино»[2]. Автор так увлекается воспеванием достоинств картины, что забывает о других интересных достижениях польского кино того времени…

Весьма интересна предложенная Винярчиком формулировка «излишек сознания». Действительно ли главные герои после сцены драки в галерее начинают понимать о себе нечто большее, кроме того, что они взаимозависимы намного сильнее, чем казалось? Последние четыре эпизода фильма Круликевич попеременно посвящает Франеку и Рысеку. Рысек задумчиво прохаживается по двору скотобойни и произносит: «Мужчина должен быть сильным». Последний кадр фильма – его телефонный разговор, где помимо фразы «У меня здесь чертовски много работы» обращает на себя внимание упоминание рекордов, которые герой побивал

[1] *Sobolewski T.* Nie rozumiem «Wiecznych pretensji». S. 77.

[2] *Winiarczyk M.* Rozumiem «Wieczne pretensje». S. 74.

в прошлом. Этот мотив уже присутствовал в эпизоде встречи выпускников, но здесь приобретает более выразительное звучание. Рысек говорит про 800% нормы и задается вопросом, сколько смог бы выполнить теперь… Невольно вспоминается потерявшийся между прошлым и настоящим главный герой документального фильма Войчеха Вишневского «Рассказ о человеке, который выполнил 552% нормы»[1].

Франек показан то ли в столовой, то ли в каком-то вагоне-ресторане, переполненном людьми, где друг Рысека (тот самый, кого в самом начале выгнали из галереи) пытается утешить и убедить его: «Мир открыт перед тобой!» Однако то, как и где он это говорит, заставляет сильно усомниться в серьезности слов. После они отправляются на цирковое представление (где также присутствует Рысек), в финале которого происходит вошедший в историю польского кино «выход» Франека. Практически прерывая представление, он выходит на арену с воплем: «Поляки! Земляки! Я несчастен!» Но никто не обращает внимания на его восклицания, зрители спокойно покидают зал, и Франеку остается только ползать по осколкам стекла, приглядываясь к своему искаженному отражению.

В цирковой сцене авторы доводят до апогея цветовую концепцию, разработанную Варпеховским в содружестве с Дзиворским. Она заключается в том, что с самых первых кадров фильма на изобразительном уровне вводятся два доминирующих цвета – красный и зеленый – основные цвета светофора[2]. «Мир “Вечных претензий”, населенный безымянными персонажами <…>, представляет собой аллегорическую сцену борьбы двух противоположных начал человеческой натуры. В этих глобальных рамках функционирует аллегорическая цирковая сцена <…>, – пишет Анджей Залевский. – И в этой сцене использован прием многократного переплетения монохроматических красных и зеленых фрагментов – тоже аллегорический, поскольку он оперирует бинарным кодом световой сигнализации, благодаря чему оппозиция движения и остановки, ключевая для фильма, проникает вглубь выразительных средств»[3]. Два этих цвета проходят через весь фильм, появляясь в таких деталях, как шарф одного из героев, мусорные контейнеры, кровь, стены туалета и т.д. В цирке свет красного и зеленого прожекторов поочередно заливает экран. Появляются

[1] Речь об этой ленте пойдет в третьей главе.

[2] Похожее цветовое решение характеризует первый английский фильм Ежи Сколимовского – драму «На самом дне» (1970).

[3] *Zalewski A.* Grzegorz Królikiewicz: dylematy żywiołu // Kino polskie w dziesięciu sekwencjach. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1996. S. 100–101.

кадры светофора на черном фоне. «Локальный цвет постепенно становится цветом символическим. Переход открыт – зеленый, жизнь; переход запрещен – агрессивный, властный красный», – комментирует Круликевич[1]. Но что же будет с Франеком? Какой выбор сделает он? «Я оставляю зрителю дорожные знаки и выбор: переходи, не переходи вообще или перейди на красный – это тоже выход. Меня интересует не то, перейдет ли этот человек на другую сторону, а лишь момент, когда он чувствует себя несчастным. Остальное я оставляю зрителю. Это и есть демократия в выстраивании зрителем предположений. Когда-то это манерно называли открытой композицией»[2].

В своем втором фильме Круликевич действительно продвинулся намного дальше в создании «демократической инсценизации», что некоторые критики интерпретировали как отсутствие четкой гражданской позиции. Автор одного из наиболее взвешенных текстов о «Вечных претензиях» Ванда Вертенштейн заметила, что Круликевич, «осознавая свой талант, использует его не для того, чтобы манипулировать зрителем, а чтобы атаковать и провоцировать его реакции»[3]. Критик тонко анализирует фильм, указывая на мастерство режиссера и оператора в создании экранного мира, полного неоднозначности и все же затягивающего зрителя, однако завершает свою рецензию словами: «Уважая его (Круликевича. – *Д.В.*) стремление к многостороннему видению действительности и побуждению зрителей задуматься над “вечными претензиями” к миру, трудно удержаться от мысли, что его большой талант способен рискнуть выражением более однозначной нравственной позиции»[4]. Вопрос открытости интерпретации сложен и особенно актуален для фильмов Круликевича. Его отношение к этой проблеме и своего рода ответ критикам был дан в следующей картине.

«Танцующий ястреб» – неоавангардный фильм?

Игровые фильмы Круликевича, в отличие от документальных, ни разу не оказывались на полке, однако это не значит, что они без проблем проходили через худсоветы. Свидетельствует начальник польской кинематографии в 1970-е годы Мечислав Войтчак: «Не все фильмы принимались

[1] *Kletowski P., Marecki P.* Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości. S. 77.

[2] Ibid.

[3] *Wertenstein W.* Przekorna przemienność znaczeń // KINO. 1975. № 1. S. 10.

[4] Ibid. S. 13.

гладко. На худсовете по “Вечным претензиям” жарко спорили. Этот режиссер всегда вызывал разногласия. Его обвиняли в агрессивности и отсутствии чувства меры. <…> Дискуссии, которые он (фильм. – *Д.В.*) порождал, несомненно, оживляли польскую культуру»[1]. В конечном счете фильм благополучно вышел на экраны, а на Национальном кинофестивале в Гданьске в 1974 году получил приз за лучшую операторскую работу, а также приз журналистов. В том же 1974 году Круликевич, вновь в сотрудничестве с Варпеховским и с Тшечаком в главной роли, осуществил постановку телеспектакля «Топорный»[2], который стал в некотором роде репетицией третьего игрового фильма режиссера под названием «Танцующий ястреб» (1977). Такое же название носит литературная первооснова телеспектакля и фильма – написанный в 1964 году роман Юлиана Кавалеца, польского писателя-деревенщика, «одного из зачинателей»[3] этого направления в послевоенной литературе Польши.

«Танцующий ястреб» – история человека по имени Михал Топорный. Будучи по происхождению простым крестьянином, он выбивается «в люди», женится на красавице из богатой семьи, жестоко бросив в деревне первую жену с маленьким ребенком, и дослуживается до директора – но все это ценой безжалостного обращения с другими, в том числе близкими ему, людьми. На форуме Союза польских кинематографистов в 1975 году Круликевич горячо отстаивал идею экранизации романа Кавалеца, которую ему не сразу удалось осуществить: «Тема “Топорного” – может быть, самая жгучая современная тема, касающаяся 80% населения этой страны. Тема карьеры, моральной цены, которую приходится платить за свое духовное развитие, за прогресс, одним словом, это тема, которая касается метафизического материала, сути трагизма нашего времени. Я хотел бы говорить об этой современности в своих фильмах – и хотел бы спросить, почему я лежу в корзине?[4]» Социально-психологическая и идеологическая направленность картины действительно не могла вызвать нареканий. Она была снята и стала первым триумфом Круликевича на Национальном кинофестивале

[1] *Wojtczak M.* Kronika nie tylko filmowa. Warszawa: Wydawnictwo Studio EMKA, 2004. S. 132.

[2] К сожалению, этот фильм недоступен по причине отсутствия копии как в архиве Польского телевидения (TVP), так и в Национальной фильмотеке в Варшаве.

[3] *Хорев В.А.* Польская литература XX века. 1890–1990. М.: Индрик; Польский культурный центр, 2009. С. 297.

[4] Temat współczesny. Forum SFP. Gdańsk, 1975 // KINO. 1975. № 12. S. 28.

в Гданьске – получила главный приз, то есть была официально признана лучшим польским фильмом года.

Выбор для экранизации именно этого романа был довольно неожиданным решением. Трудно назвать Кавалеца выдающимся писателем, а «Танцующий ястреб» – великим романом. Хотя внимательный читатель увидит в этой книге безусловные кинематографические элементы, например параллельный монтаж в начале второй части, когда профессор на лекции объясняет устройство сложного механизма, а Михал напряженно думает о своих деревенских делах. Или сцена похорон главного героя, построенная на коротком монтаже взглядов, отдельных «кадров». Интересна авторская позиция в этом произведении: о смерти Михала Топорного читатель узнает из первых же строк, но на протяжении всего произведения автор постоянно задает риторические вопросы уже умершему главному герою, на которые сам пробует найти ответы. Для книги характерны постоянные повторения описаний событий, даже конкретных формулировок, так что порой возникает ощущение медитативного кружения в попытках понять Топорного (используя кинолексику, круговая панорама его жизни), и «неторопливый, в духе крестьянской речи темп рассказа, многочисленные ритмические повторы отдельных фраз, содержащих важные, по замыслу автора, суждения и сведения»[1]. Критик Ян Ольшевский в своей благожелательной рецензии на фильм заметил «определенное сходство между повествовательными методами Кавалеца и Круликевича. Оба используют действие как повод, оба уделяют внимание авторскому комментарию»[2]. Круликевич если не воплотил на экране принципы Кавалеца, то точно ими вдохновился.

По признанию режиссера, размышляя над экранизацией романа, он пришел к тому, что «стиль фильма должен быть адекватен идее, а не стилю романа, – и продолжал, – я сказал себе, что раз я должен снимать не с позиции Кавалеца, а “с позиции ребенка” – о моем отце, который умер, как многие офицеры в офлаге, – стиль фильма должен отличаться от стиля книги»[3]. Литературоведы нередко сравнивали манеру Кавалеца с фолкнеровским «потоком сознания». Приведем в качестве доказательства небольшой фрагмент романа, где автор по обыкновению обращается к уже погибшему Топорному: «Ты был очень напористым и хотел все знать, поскольку уже настроил себя на это неуклонное продвижение по “линии, идущей неуклонно ввысь”, и будущее свое связывал со все более высокими, все более важными постами.

[1] *Хорев В.А.* Польская литература XX века. 1890–1990. С. 298.

[2] *Olszewski J.* Klęska Michała Topornego // Film. 1978. № 2. S. 6.

[3] *Kletowski P., Marecki P.* Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości. S. 86.

Тебя толкали на это мысль об опоздании и стыд запоздавшего; ты считал себя обязанным поступать именно так, ты обязал себя самозабвенно рваться вперед, потому что хотел как можно скорее прийти к тому дню, когда уже были бы не в счет и твоя хата с глиняным полом, и твой прежний мужицкий наряд, и твое прежнее мужицкое житье-бытье.

Тебе хотелось поскорее дойти до того дня, когда бы ты мог гостям своих родственников свободно рассказать об этой хате с глиняным полом как о чем-то безразличном и несущественном, когда бы ты мог говорить о ней не хвастаясь и не стыдясь, говорить без помех»[1]. Круликевич видел своей задачей укрупнение драматического и даже трагического конфликта, легшего в основу книги Кавалеца. Привязка к конкретному времени, эпохе усиленной миграции из деревни в город имеет здесь второстепенное значение[2] – фильм касается универсальной проблемы внутреннего развития человека и цены компромисса, которую он готов заплатить за это развитие. Эстетика романа, явленная в сновидческом потоке образов, накладывающихся друг на друга, чувствуется главным образом в прологе картины, посвященном детству Михала Топорного. Здесь режиссер в нехарактерной для себя манере вводит закадровый голос: «Я родился 1 октября 1914 года. Жизнь моя тянулась 60 лет… Пока однажды не стала для меня очень важна…» – на этом, впрочем, комментарий заканчивается. В этом фильме слов, кажется, еще меньше, чем в «Вечных претензиях», и уж совершенно точно они не имеют такого значения, как в «Навылет». Критикуя «Вечные претензии», Соболевский писал: «В настоящем публицистическом фильме должны иметь значение слова, произносимые с экрана. Слова, которые произносят персонажи у Круликевича, являются наименее важным элементом фильма. Они лишь дополнение к состязанию тел. В сущности, Круликевич снимает немые фильмы, обогащенные определенными звуковыми эффектами»[3]. Фразы, которые зритель слышит в «Танцующем ястребе» (причем достаточно отчетливо), маркируют ключевые моменты в жизни героя. В прологе это обращенные к еще маленькому Михалу слова матери: «Отец умирает», жены к уже взрослому

[1] *Кавалец Ю.* Танцующий ястреб // Кавалец Ю. Повести. М.: Художественная литература, 1984. С. 184.

[2] Как кажется, наиболее полно эта тема была раскрыта в болгарском кинематографе 1970-х. Однако даже такие важные фильмы, как «Дерево без корней» (1974, реж. Х. Христов) или «Матриархат» (1977, реж. Л. Кирков) сейчас воспринимаются главным образом как документы эпохи, в отличие от «Танцующего ястреба», не потерявшего актуальности.

[3] *Sobolewski T.* Nie rozumiem «Wiecznych pretensji». S. 77.

главному герою: «Мать умирает», восклицание Михала – жене: «Теперь ты хозяйка!» Остальное авторы картины передают при помощи визуальных образов, не исключающих физиологических деталей (роды), натуралистических подробностей (убой петуха, захоронение руки солдата во время войны), но при этом парадоксально сочетающихся с эстетизацией – так, военным сценам (а скорее, их обрывочным, лихорадочным фрагментам) сопутствует метафора большого красного яблока, разъедаемого червем.

В этой истории Круликевичу было особенно важно насытить экранный мир жесткими оппозициями, столкновениями противоположных характеров, миров, ментальностей. Один из первых кадров пролога – «перевертыш», человек бежит вверх ногами (отражение в луже?), после чего камера перемещается в нормальное положение, заставляя зрителя испытать легкое головокружение… Огромное значение имеет то, что оператором «Танцующего ястреба» выступил Збигнев Рыбчиньский – великий и отчаянный польский экспериментатор. В 1975 году он едва ли не первым в мире изучил возможности полиэкрана в короткометражке «Новая книга», в 1980 году сделал свой самый известный фильм «Танго», за который в 1983-м получил «Оскара». Эта технологически изощренная философская шутка поражает даже сегодня, в эпоху компьютерной графики[1]. В «Танцующем ястребе» Рыбчиньский был полноценным соавтором Круликевича, и хотя в окончательную версию фильма вошли не все операторские находки, он по сей день воспринимается как настоящий кладезь кинематографической изобретательности.

Первое появление на экране будущей «городской» жены Топорного Веславы в исполнении Беаты Тышкевич: она сидит в библиотеке, в ряду за ней – главный герой. Эта, казалось бы, простая сцена совсем не просто решена и по изображению, и по звуку: никак не получается рассмотреть

[1] Действие «Танго» разворачивается в одной комнате, где несколько десятков персонажей монотонно выполняют одни и те же действия, совершенно магическим образом не сталкиваясь друг с другом. Анимировав съемки реальных людей (на пленке!), Рыбчиньский создал потрясающий по силе воздействия образ общества, замкнутого в себе, своих мелких проблемах, не замечающего мира вокруг. И если короткометражка Поляньского «Двое со шкафом» протянула когда-то нить к фильму Темерсонов 1930-х годов, то «Танго» Рыбчиньского можно интерпретировать как своего рода эхо медитативного танца из «Сальто» Конвицкого. Круликевич упоминает, что Рыбчиньский работал над «Танго» уже во время съемок «Танцующего ястреба». См.: *Kletowski P., Marecki P.* Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości. S. 86–87.

лицо героини, поскольку большую его часть загораживает абажур лампы, а неестественно усиленный звук, производимый рукой, которой Михал нервно стучит по столу, добавляет ощущение дискомфорта и дезориентирует. За счет подобного звукового «крупного плана» режиссер достигает поразительного эффекта: Веслава сидит к Михалу спиной, через ряд, но, тем не менее, слышит, чувствует всеми частицами тела, как он не может оторвать от нее взгляда, – и мы это видим! Не выдержав напряжения, Михал выбегает из библиотеки, камера оставляет его, но мы видим портрет Топорного, складывающийся из корешков книг, стоящих на стеллаже. Загадочный, ирреальный образ. В польском киноведении стало общим местом сравнивать «Танцующего ястреба» и «Гражданина Кейна» Орсона Уэллса, поэтому идти по тому же пути не представляется продуктивным. Впрочем, Круликевич не скрывает, что вдохновлялся этой картиной, и портрет Топорного в библиотеке – «художественная цитата из “Кейна”»[1].

Еще одна сцена – в ресторане, с теми же действующими лицами. Она снята субъективной камерой из-за спины Топорного так, что Веславу практически полностью загораживают затылок и ухо героя. Когда они сядут за стол, еще несколько секунд их разговора будут сняты с той же точки. Внимание зрителя при этом приковано к неестественно светящемуся красным уху Михала.

Танцующий ястреб. 1977
Режиссер Гжегож Круликевич, оператор Збигнев Рыбчиньский

Режиссер выдает секрет этой идеи Рыбчиньского и объясняет ее смысл: «Это была маленькая лампочка. Мы хотели передать волнение героя перед большим миром. Он мечтает быть великим, но <...> охотнее

[1] *Kletowski P., Marecki P.* Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości. S. 89.

всего зарылся бы в солому»[1]. Мизансценирование, небанальные операторские решения, звуковые крупные планы – благодаря всему этому Круликевич пытается активизировать воображение зрителя. Перечисленные сцены представляют собой примеры «демократической инсценизации».

В связи с «Танцующим ястребом» хотелось бы вернуться к теме актерских работ в фильмах Круликевича, а точнее – участия в них «звезд» польского кинематографа. На первый взгляд может показаться, что этот режиссер предпочитает новые или малоизвестные лица, и это верно в отношении главных ролей (Тшечак обрел популярность благодаря Круликевичу). Однако в каждой своей ленте Круликевич снимает и очень известных артистов – как правило, это камео и нехарактерные для исполнителей образы, будь то Ежи Штур в «Навылет», Люцина Винницкая в «Навылет» и «Вечных претензиях» или Тадеуш Ломницкий в «Танцующем ястребе», выступающий в роли директора комбината. Беата Тышкевич, впрочем, представляет особый случай. Роль Веславы, «городской» жены Михала Топорного, никак нельзя назвать эпизодической, хотя сцен с ее участием в картине не так уж много. Выбор этой актрисы на данную роль, вероятно, был рискованным, а оказался стопроцентным попаданием. К тому моменту Тышкевич сыграла множество ролей, причем у лучших режиссеров: Анджея Вайды, Тадеуша Конвицкого, Войчеха Хаса. Однако в роли Веславы она ярко проявила себя как интеллектуальная актриса. Про Круликевича с первых лет его кинематографической карьеры ходила масса слухов, в том числе по поводу его якобы бесчеловечного отношения к актерам, но пример Тышкевич доказывает, что это сплетни. Вот как актриса вспоминает работу над «Танцующим ястребом»: «Режиссера интересовало мое мнение, но, видимо, еще больше он хотел меня спровоцировать, проверить, подхожу ли я, и вот… когда мы ехали на киностудию в Лодзи, он внезапно спросил:

– Слушай, что женщина говорит мужчине, когда они молча едут в машине?

– Говорит: “О чем ты думаешь, любимый?”

– Браво! Ты умная. Да, именно так!

Я почувствовала себя так, будто сдала экзамен. <…>

Противоречивый и сумасшедший режиссер… Я доверилась ему, хотя в течение всех съемок не знала, что меня ждет»[2]. Режиссер столь же тепло

[1] *Kletowski P., Marecki P.* Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości. S. 93.

[2] *Tyszkiewicz B.* Nie wszystko na sprzedaż. Warszawa: Studio Marka Łebkowskiego, 2003. S. 119.

и с уважением вспоминает работу с Тышкевич. Взаимное доверие позволило им вместе создать замечательный образ.

Чувство неловкости и закомплексованности, которое Михал испытывает в начале своего знакомства с Веславой, достигает апогея именно в ресторане (после происходит сближение героев). Процесс компенсации этих негативных ощущений, подталкивающих Михала к внутренней трансформации, иллюстрирует сцена перед зеркалом, носящая новаторский характер, одна из самых замечательных в картине. Идея показать двойственность протагониста, его разорванность между двумя мирами была «подсказана» авторам фильма Кавалецем. Сцене «торжественной смены кожи» перед зеркалом в холле ресторана писатель посвятил несколько страниц: «И он, познавший радость и печаль, смерть скотины и тление дерева, послушно вторя познавшему жизнь и смерть металлу, предавался перед большим, вделанным в стену зеркалом этой чуточку забавной церемонии преображения, – взрослый мужчина, без пяти минут инженер, Михал Топорный все продолжал ребячливо резвиться, пока наконец человек, отплясывающий перед зеркалом, не обнаружил у человека в зеркале легкости и верткости <…> а человеку, стоящему перед зеркалом, нравятся такие сильные ноги, которые наверняка не дрогнут под тяжестью удара, и этот человек, осчастливленный своим отражением в зеркале, непринужденно исполняет свой вроде бы танец, и упивается собой, и, пожалуй, считает, что многое можно принять и многое отринуть; и вот так, восхищаясь собой и раздумывая подобным образом, он облачался в новую кожу»[1]. Вдохновившись этими строками, Рыбчиньский придумал трюк – расхождение в действиях человека, стоящего перед зеркалом, и его отражения. Рассказывая об этой сцене, Круликевич утверждает, что это была «сознательная лакановская инспирация»[2], имея в виду, что человек, согласно концепции французского философа Жака Лакана, на «стадии зеркала» познает себя, в том числе себя в недалеком прошлом – и это именно случай Топорного. Можно также интерпретировать эту сцену не психоаналитически, но психологически: присматриваясь к своему непривычному облику в зеркале (выглаженный пиджак, блестящие ботинки, аккуратная стрижка), герой пытается «подстроиться» к нему, чтобы и внутренне соответствовать новому образу, – и в итоге у него это получается.

Именно этот танец у зеркала – ключ к расшифровке метафоры, вынесенной в название романа и фильма. В натуре Топорного сочетается, с одной стороны, ястребиная хватка, с другой – танцевальная легкость

[1] *Кавалец Ю.* Танцующий ястреб. С. 152.

[2] *Kletowski P., Marecki P.* Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości. S. 94.

Танцующий ястреб. 1977

в преодолении любых преград. Петр Марецкий, размышляя над названием, указывает на сцену падения героя с обрыва (ее нет в фильме), но режиссер трактует его совсем иначе: «Название отсылает к танцу деревенского дурачка, эпилептика, в котором было что-то от ястреба-перепелятника, когда он хватался за землю, повторяя: “Мое, мое”»[1]. Речь идет о сцене, в которой крестьяне после войны отправляются в поместье барина, устраивают в нем погром, жестоко расправляются с бывшим хозяином (Круликевич уводит все подробности за кадр, что увеличивает силу воздействия), после чего начинается дележ земли.

Круликевич выстраивает повествование в фильме как историю нескольких мощных сломов в жизни героя. Первый можно связать с отъездом из родной деревни на поезде. Михала провожает деревенский учитель – человек, посвятивший его в коммунистическое учение и, как будет считать «деревенская» жена Михала, сломавший всю его жизнь. Поезд разгоняется, учитель не успевает всучить Михалу еще какие-то книги, состав едет все стремительнее, а Михал бежит по вагонам против движения – словно пытается воспользоваться последним шансом, отказаться от амбициозных планов и остаться на родной земле… Но вот он уже надевает новые ботинки, вот уже контролер компостирует билет как пропуск в другую жизнь – звук щелкающего компостера усилен, и становится понятно: пути назад нет.

[1] *Kletowski P., Marecki P.* Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości. S. 95.

Второй слом происходит после сцены у зеркала: «преображенный» Михал возвращается к Веславе, чтобы поехать к ней домой, где произойдет зачатие будущего ребенка. А уже в следующем эпизоде он приезжает в родную деревню, чтобы безжалостно отчитать «деревенскую» жену, насмеяться над несчастной, истосковавшейся по мужу женщиной и с криком «Забираю ребенка и уезжаю!» захлопнуть дверь избы. Монтаж двух этих сцен встык подчеркивает ненормальность поведения Михала, заставляет почувствовать, что он выбрал глубоко неверную дорогу.

Третий слом – и это начало старения героя, начало его конца – связан с полным отказом от своих корней, от связей с бывшими односельчанами. Они приходят к нему, уже занимающему руководящую должность, чтобы попросить не вырубать лес на территории, которую планируется застроить. Крестьяне посещают кабинет несколько раз, и реакция Михала становится все более жесткой: от мягкой нерешительности до вопля «Лес должен быть вырублен!» – еще до того, как посетители успели войти. Решение принято, не помогают даже внушения учителя, специально приехавшего из деревни переубедить Топорного. Они пытаются друг друга переорать, но это бесполезно.

История с лесом завершается трагически: крестьяне убивают человека, собиравшегося спилить деревья. В этой напряженной сцене Круликевич обращается к своему излюбленному приему – подключению закадрового пространства. Убийство происходит за кадром: мы слышим лишь отзвуки, после чего в кадр сбоку влетает топор («неожиданность»), падает на дно реки, вода багровеет. Похожим образом решена финальная сцена гибели, а скорее, все же самоубийства главного героя. Оставленный всеми, он не противится смерти, которая, скорее всего, пройдет незамеченной, и Круликевич не показывает ее. На экране – озеро, снятое с уровня воды, и лишь по звукам из-за кадра и кругам, расходящимся по водной глади, мы понимаем, что машина героя тонет. Авторы оставляют на откуп воображению зрителя то, как это произошло. А впрочем, какая разница? Ю. Лотман и Ю. Цивьян, анализируя соотношения показанного в кадре с закадровым пространством в фильмах Микеланджело Антониони, утверждают: «Антониони не посвящает зрителя в уголовно-хроникальные подробности (хотя именно такие подробности недалекого зрителя интересуют в первую очередь): кто, по каким мотивам, как убивал – напротив, он отсекает эти детали, сознательно обедняет поток событийной информации, поступающей с экрана. Нам остается одно – осмыслить смерть героя вне мельтешения причинно-следственных обусловленностей, совпадений, случайностей, обстоятельств, из которых складывалась его жизнь. Такое мельтешение, по Антониони, только скрывает от нас главное

свойство человеческой смерти – ее необъяснимость, невыводимость ни из каких внешних причин. Убрав из кадра внешнюю оболочку события, Антониони обнажает для нас голый факт смерти, возвращает утерянное нами ощущение смерти как тайны»[1]. В «Танцующем ястребе» Круликевича в меньшей степени, нежели режиссера «Фотоувеличения» (1967), интересует экзистенциальный аспект смерти, однако этот контекст все равно стоит принимать во внимание, говоря об истории Михала Топорного.

Несколько слов о рецепции фильма польскими критиками. «Танцующий ястреб», как и предыдущие ленты режиссера, вызвал жаркие споры. Интонации рецензий колебались от восторженных до издевательских. Один рецензент возмущался, что Круликевич, в отличие от Кавалеца, «подчеркивает уродство Топорного, <…> наделяет его не умом, а лишь хитроумием, создает образ человека, который остановился на определенной ступени примитивного развития и не имеет никаких шансов наверстать умственное и культурное отставание»[2], а также что режиссер «в своей безумной погоне за тем, чтобы быть оригинальным любой ценой, атаковал последний бастион, остававшийся непоколебимым во всех боях за литературные экранизации: идентичность смысла и интенции оригинала и реплики»[3]. А другой (на страницах того же издания) считал фильм достаточно верной экранизацией: «Круликевич не оценивает Топорных. Он лишь говорит о них как о трагических жертвах исторического момента и общественных переоценок, ибо топорность Топорных была побочным продуктом того момента, который мы называем социальной революцией. Фильм направлен не против Топорных, а против отрыва от своих корней. Против трагедии “прерванной” культуры. <…> Правда, выстроенный таким образом конфликт – это не рассказ о ястребе, все же благородном хищнике, а, скорее, горькая сказка о диком волке, утратившем инстинкт»[4]. При этом даже автор очень едкой заметки о фильме не смог не похвалить некоторых моментов: «…режиссер выдумывает приемы, чаще всего механические, рассчитанные на внешний эффект, а их последствия могут быть самые разнообразные. В основном неудачные. При всем этом у художника случаются и потрясающие сцены. Сомневаюсь, что кто-либо забудет эпизод, где крестьянин топором срубает голову рабочему. Вообще, таких великолепных эпизодов совсем немало, – констатировал критик, хотя финальный приговор все равно был неумолим. – В этой ситуации хотелось

[1] *Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г.* Диалог с экраном. С. 74–75.

[2] *Mruklik B.* W cieniu, poza historią // KINO. 1978. № 1. S. 8.

[3] Ibid. S. 9.

[4] *Malatyńska M.* Bajka o dzikim wilku // KINO. 1977. № 12. S. 24.

бы сказать, что Круликевич – художник, ищущий на ощупь. Обычно он ничего не находит, иногда еще хуже – находит примитивные глупости.

Но пусть ищет; кто знает, что когда-нибудь может ему попасться»[1].

После убийства лесоруба Михал публично кается перед рабочими. Эта сцена напоминает суд в «Навылет»: похожие ракурсы, та же манера речи главного героя, бормотание, попытки оправдаться и в то же время уверенность (по крайней мере, кажущаяся) в своей правоте. Только здесь его слушают десятки человек, зал набит до отказа, люди в прямом смысле слова висят под потолком. Пережив этот стресс, Михал в одиночестве напивается у себя в кабинете. Тем временем Веслава изменяет ему с инженером, коллегой мужа по работе, а ее родители возмущаются постоянным отсутствием Михала. Их разговоры с дочерью – еще один пример изобретательного использования закадрового пространства. Камера находится на полу под широкой кроватью и совершает несколько оборотов вокруг своей оси: таким образом, в кадр попадают лишь фрагменты предметов, стоящих на полу, и ноги персонажей. Их «расстановка» неясна – слышны только произносимые полушепотом реплики матери, отца и пытающейся спорить с ними дочери… В следующей сцене с участием Михала он выглядит заметно старше.

В «Танцующем ястребе» есть два эпизода за столом в аристократическом доме Веславы. Первый – семейный обед, происходящий после того, как Михал порвал с «деревенской» женой и стал начальником. С самого начала здесь проводится мотив мезальянса: родители Веславы просят жениха не говорить публично о своем происхождении. Смыслообразующим моментом является анекдот, который рассказывает кому-то Михал. Кадр выстроен таким образом, что мы не видим его собеседника, отчего возникает ощущение, словно он говорит сам с собой, словно он один в этой комнате. Второй эпизод за столом знаменует близящийся разрыв между супругами, когда Михал, возмущенный репликами инженера (любовника Веславы, о чем муж, возможно, подозревает), набрасывается на него с кулаками. Любопытно, что после возвращения обоих за стол Веслава произносит: «Ты хам! Ты посредственность…», смотря на инженера, сидящего за кадром (!), хотя на самом деле эти слова должны быть обращены к мужу…

Раздельное существование Веславы и Михала, их «одиночество вдвоем» главным образом передает героиня Тышкевич – она простыми с актерской точки зрения средствами демонстрирует, насколько ей опостылела жизнь с Топорным. Аристократка предстает здесь измученной женщиной,

[1] *Niecikowski J.* Poszukiwania Królikiewicza // Film. 1978. № 7. S. 5.

забросившей себя, погрязшей в стирке белья и готовке обедов на тесной кухне. Не доев кусок хлеба, она с неприязнью выбрасывает его в унитаз – это провоцирует ярость Михала (ведь для крестьянина неприемлемо так распоряжаться хлебом) и их окончательный разрыв. Режиссер отмечает, что «это была идея Беаты, родившаяся в результате ее глубоких личных переживаний»[1]. Подключение индивидуального опыта актера вновь дало удивительный эффект реалистичности, помогло передать силу эмоций, переполняющих героев.

Разлад с женой «компенсируется» налаживанием отношений с сыновьями. К Михалу приходит его младший сын, который хочет жить с отцом, а бывший учитель привозит из деревни старшего – на глазах зрителей и главного героя братья моментально находят общий язык. Именно в этих образах содержится единственная надежда. Мирослав Пшилипяк писал по поводу встречи сыновей Топорного: «Хаос у Круликевича – биологическое, как бы предсознательное состояние. Отсюда специфический, неприятный “физиологизм” его фильмов <…> Расщепление, дезинтеграция – естественное состояние мира несовершенного, подверженного энтропии, отмеченного хаосом. Однако это не перманентное и неизбежное состояние. Есть в фильмах Круликевича моменты, когда расщепление преодолевается. Тогда мы видим образы, полные неожиданного лиризма, гармонии и силы»[2]. А Михал стареет еще сильнее и возвращается к состоянию внутреннего разлада, который ощущал перед свадьбой с Веславой. Особенно необычно это проиллюстрировано в эпизоде с участием Тадеуша Ломницкого в роли директора, заместителем которого является Михал. Они на повышенных тонах обсуждают производственные проблемы, и эти диалоги разделены перебивками, в которых Михал идет по коридору. Там под потолком висят телемониторы (что само по себе несколько странно для того времени). Поначалу кажется, что на них транслируется происходящее в коридоре, но если присмотреться, оказывается, что Михал в мониторе совсем не соответствует Михалу «в жизни». Например, он стоит, прислонившись к стене, а на мониторе – идет, причем отчетливо слышен стук каблуков. Он снова «не совпадает» с действительностью – вернее, она будто ставит его на место. Трещина в корпусе машины, которую горячо обсуждает дирекция комбината, на самом деле – разлом в жизни главного героя. Когда учитель приводит к нему старшего сына, Михал присматривается к своему отражению в зеркале и опять с ним «расходится». Неведомая сила ведет Топорного в родную деревню, где уже вырублен лес и рушат дома. В заднее стекло его

[1] *Kletowski P., Marecki P.* Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości. S. 92.

[2] *Przylipiak M.* Obrona Królikiewicza. S. 148, 153.

машины летит камень. Поклонившись могиле лесоруба, убитого по его хоть и косвенной, но все же вине, Михал высаживает из машины сыновей и отправляется навстречу смерти. Ребята же спокойно наблюдают за тем, как горит отчий дом и как над пламенем летают обрывки тетради, в которой маленький Михал Топорный учился писать слово «курица» (еще одна явная «кейновская» реминисценция).

В связи со сценами с зеркалом и мониторами интересно поразмышлять о «надреальном» характере кинематографа Круликевича. Такого рода «отклонения» от реальности могут подтолкнуть к тому, чтобы причислить режиссера к сюрреалистам. Особенно выразителен в данном контексте более поздний фильм Круликевича «Убийство тетки» (1984) по одноименному роману Анджея Бурсы – рассказ о молодом человеке, представляющем себе, как он убивает докучающую ему родственницу. Однако и в этой ленте, и в других Круликевич не занимается «экранизацией подсознания» героев в духе Луиса Бунюэля или Карлоса Сауры. «Круликевич – и в этом, возможно, заключается главное различие между сюрреализмом и его авторской поэтикой – не концентрируется на самом вторжении, его интересует не неожиданность как таковая, а лишь ее функция в диалектике знания и незнания, – размышляет Куба Микурда.

<…> надреальное кино Круликевича позволяет себе грезить на глазах зрителей, обнаруживая, что материалом этих снов являются их собственные эмоции, представления и гипотезы»[1].

В «надреальном» ключе Круликевич решает полную напряжения сцену появления на предприятии иностранной делегации. Топорный не знает иностранных языков и не знает, как вести себя в этой ситуации (ведь он руководитель!). К нему заходит секретарша, которой он задает несколько вопросов. Беседа снята ручной камерой, совершающей резкие повороты на 180 градусов от Топорного к секретарше и обратно, но главное в другом: их разговор повторен по кругу несколько раз с небольшими вариациями. «Только Франчишек Тшечак мог сыграть так придуманного Топорного, состоявшего из одних недостатков и пробелов. В этом фильме замечательно показано состояние, которое можно назвать “неврозом недостатков”, – восторженно писала по поводу сцены с иностранной делегацией Мария Малятыньская. – И этот страх показывает “пьяная”, обезумевшая камера. Такой специфический тип субъективного повествования, хотя и может вызвать подозрение в формализме, точно отражает внутреннее состояние героя»[2]. Так же решен следующий за этим диалог

[1] *Mikurda K.* Rzecz o Królikiewiczu. S. 162–163.

[2] *Malatyńska M.* Bajka o dzikim wilku.

Топорного и инженера – любовника Веславы, к которому тот обращается за помощью с делегацией. Они стоят близко друг к другу, камера снимает их довольно крупно. Делая большие неловкие паузы, они обмениваются ироничными любезностями (все происходит после скандала во время обеда в доме Веславы), и снова реплики повторяются по кругу[1]. Зачем это нужно? Прием может быть трактован по-разному. Во-первых, столь странное повторение одного и то же выводит зрителя из состояния равновесия (а это, напомним, одна из главных целей кинематографа Круликевича), во-вторых, оно переносит происходящее на игровой, даже театральный уровень и в то же время «ирреализирует» его. В-третьих, практически очевидной кажется отсылка режиссера к творчеству коллег из «Мастерской киноформы».

В 1972 году Войчех Брушевский снял один из главных фильмов «Мастерской» – «Апноэ». Эта короткая лента начинается как обыкновенный публицистический документальный фильм: на фоне кадров ночного города закадровый голос сообщает об увеличивающемся количестве ДТП. Дальше действие перемещается в больницу, куда попала жертва аварии. В коридоре сидят люди: девушка, пациент, другие посетители – каждый из них что-то говорит. Ничего необычного мы не замечаем, пока герои не начинают повторяться, причем их реплики каждый раз звучат в новом контексте, будто монтажер пробует различные комбинации. Благодаря этому разрушается не просто иллюзия пропагандистской документалистики, но также иллюзия кино как такового. Подобная деконструкция имеет место и в «Танцующем ястребе». Круликевич добавляет: «Эти повторы <…> – это круг мучений»[2].

Эта и другие упомянутые сцены (ресторан, «танец» Михала у зеркала, разговоры Веславы с родителями, снятые из-под кровати[3]) позволяют смело говорить, что Круликевич, Рыбчиньский и Варпеховский вдохновились некоторыми находками «Мастерской киноформы» и сняли полноценный «неоавангардный» фильм, оставаясь при этом в рамках если не мейнстрима, то широко понимаемого кинематографического процесса.

[1] В советском кино тех лет этим приемом пользовалась Кира Муратова, например, в фмльме «Долгие про́воды» (1971). В более поздних картинах, особенно в «Чеховских мотивах» (2002), она постепенно доводила его до абсурда.

[2] *Kletowski P., Marecki P.* Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości. S. 96.

[3] Рондуда указывает на конкретные источники – фильмы «Мастерской киноформы», откуда авторы «Танцующего ястреба» черпали вдохновение. См.: *Ronduda Ł.* Sztuka polska lat 70. Awangarda. S. 296.

«С “Мастерской киноформы” Круликевича объединяли теоретический подход к кино, постулат связи теории с практикой, установка на “расширение возможностей аудиовизуальных искусств”, стремление экспериментировать. Открытая структура его фильмов интересным образом корреспондирует не только с провокационными кинематографическими “пустыми знаками” “Мастерской киноформы” (ожидающими заполнения от зрителя), но также с развитием партиципаторного искусства, которым занимался польский неоавангард 1970-х годов. Мы можем сказать, что в фильмах Круликевича свершилось то, о чем мечтала “Мастерская киноформы” – введение находок и авангардных экспериментов в польскую профессиональную кинематографию»[1]. Если посмотреть на творчество Круликевича 1970-х в контексте авангардных практик того времени, то становится очевидно, что они взаимосвязаны. Но Круликевич – по сути единственный кинематографист, который имел отношение к «Мастерской киноформы» и продолжил творчество в «большом кино»[2]. Чрезвычайно интересно, что сам режиссер категорически открещивается от каких бы то ни было параллелей и уж тем более заимствований из «неоавангарда», аргументируя это тем, что члены «Мастерской киноформы» и он приходили к похожим решениям независимо друг от друга. «Сначала я коснусь вопроса про польский авангард семидесятых годов. Они не простили мне того, что я, быть может, являюсь конкурентом, ибо создаю что-то параллельно. Люди терпеть не могут конкуренции: если кто-то находится слишком близко, они думают, что он начинает переходить им дорогу. Появляется что-то вроде раздражения, желание передразнить, уколоть.

[1] *Ronduda Ł.* Skolimowski, Królikiewicz, Żuławski, Układński czyli wypisy z historii polskiej Nowej Fali. S. 143–144.

[2] К этой категории можно также отнести Тадеуша Юнака (1945–2009). Будучи членом «Мастерской киноформы», он среди прочих работал вместе с Юзефом Робаковским над «документально-анимационной» короткометражкой «Рынок» (1971), где исследовалась проблема кинематографического времени. Его дебют в полнометражном игровом кино «Дворец» (1980) стал событием благодаря экспрессивности изображения и сюрреалистической истории пастуха, вообразившего себя «господином». Этот фильм вспоминается в сценах из «Танцующего ястреба», где показаны разорение дома помещика и его последующее убийство. К сожалению, после «Дворца» Юнак снял лишь два игровых фильма (один из них – «Игры и забавы» (1982) – остросоциальная драма в духе советского перестроечного кино, запрещенная к прокату и до недавнего времени даже считавшаяся утраченной), а затем работал только для телевидения.

Я же никогда не менял своего отношения к “Мастерской…”, даже писал об этом статьи, в которых хвалил их инициативу возрождения в Лодзи того, что было здесь до Второй мировой войны»[1]. Вдаваться в дискуссию с художником по такому вопросу нет смысла, и тем не менее позволю себе остаться при мнении, что Круликевич «пересадил» некоторые открытия «Мастерской киноформы» на почву «большого кино» и таким образом обогатил его, благодаря ему замечательные авангардные находки стали достоянием широкого зрителя.

Если степень влияния лодзинских «неоавангардистов» на творчество Круликевича – проблема, о которой можно дискутировать, то принадлежность «Танцующего ястреба» к «кино морального беспокойства» отрицать невозможно. Тадеуш Любельский, например, не включает «Вечные претензии» в это направление, зато о «Танцующем ястребе» пишет так: «Прежде всего, сам способ, каким рассказана эта история малоземельного крестьянина <…>, выводил зрителя из равновесия, пробуждал в нем беспокойство. В результате “Танцующий ястреб”, хотя и охватывал меньшее число зрителей, мог выполнять функции, подобные основным фильмам течения»[2]. В самом деле, Круликевич пришел к «кино морального беспокойства» как бы с другой стороны. Классические картины этого направления довольно академичны по форме, их авторы делали акцент на социально-политической критике, стремились проникнуть во внутренний мир своих героев. Круликевич в «Вечных претензиях» и особенно в «Танцующем ястребе» делал то же самое, однако первичным для него был формальный аспект, который – в соответствии с его теорией – заставлял зрителя пребывать в постоянном напряжении и неустанно думать. Несмотря на явный экспериментальный характер «Танцующего ястреба» и его фрагментарность, в нем рассказана цельная история. Драматургия этого фильма выстроена намного четче, нежели повествовательная канва «Вечных претензий», и никаких вопросов относительно моральной позиции режиссера он не вызывает. В любом случае обе эти ленты настолько многоплановы, что пересматривать и анализировать их можно бесконечно: при каждом новом просмотре в них открываются не замеченные ранее детали и новые уровни.

[1] *Kletowski P., Marecki P.* Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości. S. 74.

[2] *Lubelski T.* Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty. Katowice: Videograf II, 2009. S. 409.

Глава 3

Эксперимент на документальном материале

Документалистика занимает в польской кинематографии особое место. И если до Второй мировой войны эта ветвь кино развивалась в Польше не слишком активно, то после появился целый ряд интереснейших документальных лент, вошедших в историю в том числе благодаря необычной форме. Уже в 1946 году приз за лучший научно-популярный фильм на МКФ в Каннах получила «Величка» Ярослава Бжозовского, а на том же фестивале год спустя лучшим документальным фильмом признали «Наводнение» выдающегося документалиста и педагога Ежи Боссака. Авторы этих картин не ставили перед собой задачи формальных поисков, которые выходили на первый план в работах некоторых других режиссеров.

От Наталии Бжозовской к Тадеушу Макарчиньскому

Среди них – Наталия Бжозовская, снявшая в 1947 году подряд два небольших киноэтюда: «Музыка» и «Шахта». Первый в целом выдержан в духе времени: в нем сделана попытка без использования закадрового комментария (в самом начале дается только титр-эпиграф) показать, что музыка – от Бетховена до «Интернационала» – оказывает облагораживающее воздействие на людей всех возрастов и социальных слоев. Здесь необходимо отметить в первую очередь монтажное мастерство: изображение замечательно «рифмуется» с музыкальными произведениями, звучащими в кадре.

Картину «Шахта» характеризует творческая свобода. Если бы не вступительный титр «Польским шахтерам, радость которых – борьба, а цель – производительность труда», не сразу можно было бы с уверенностью

определить, в какой период снят фильм. Он лишен закадрового комментария – Бжозовская рассказывает об одном дне из жизни шахтеров исключительно при помощи контрастного черно-белого изображения, в котором просматривается влияние как советского кино 1920-х, так и немецкого экспрессионизма. Еще один важный элемент – музыка Казимежа Сероцкого, которая с первых же кадров создает тревожное настроение. С одной стороны, так авторы внутренне подготавливают зрителя к драматической сцене, когда шахтеров начинает засыпать камнями, с другой – намекают, что ощущение беспокойства неустанно сопутствует, возможно, не столько самим шахтерам, привыкшим к своему тяжелому труду, сколько их женам, детям и матерям. Женские фигуры, снятые с нижнего ракурса, появляются в фильме несколько раз и напоминают образы жен рыбаков из появившегося годом позже неореалистического кинополотна Лукино Висконти «Земля дрожит» (1948).

Несмотря на то что фильм Бжозовской «поначалу хвалили за художественное новаторство и отправили в Венецию, вскоре на съезде в Висле его осудили за эстетизм и не выпустили на экраны страны»[1]. Печально известный съезд кинематографистов, который упоминает автор этих строк, историк кино Тадеуш Любельский, проходил в Висле – небольшом городке на юге Польши – с 19 по 22 ноября 1949 года. Главным его результатом было официальное провозглашение соцреализма в качестве эстетической доктрины польского кинематографа. Приведем наиболее характерные слова из выступления руководителя Отдела пропаганды, просвещения и культуры ЦК ПОРП Ежи Альбрехта на этом съезде: «Поскольку решающее значение в кино имеет идеология, в области формальных средств следует отбросить все, что может помешать социалистическому содержанию, что замазывает классовую сущность нашей борьбы, что не мобилизует на эту борьбу»[2]. После съезда в Висле в польском кино наступил тяжелый период застоя, продолжавшийся до появления первых картин будущих классиков «польской киношколы» в середине 1950-х.

Другой и, возможно, важнейший в первом послевоенном поколении документалист экспериментального толка Тадеуш Макарчиньский снял свой лучший фильм того времени «Варшавская сюита» в 1946 году, и его постигла практически та же участь, что «Шахту» Бжозовской. Картина, правда, попала за границу (в отличие от «Шахты»), однако у польского зрителя не было возможности ее увидеть. Вот как Любельский

[1] *Lubelski T.* Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty. S. 134.

[2] Film Polski. 1949. № 21. Цит. по: *Hendrykowska M.* Kronika kinematografii polskiej. 1895–2011. Poznań: Ars Nova, 2012. S. 186.

комментирует причины запрета: «…возвращение к жизни, которое было темой лишенной словесного комментария “Варшавской сюиты”, проходило самопроизвольно, независимо от чьих-либо постановлений и директив, его осуществляли сами люди. Показывать зрителям такие вещи не было на руку тогдашней власти»[1]. Замечу в скобках, что «Шахта» (в которой также нет комментария) оставляет схожее впечатление: в этом фильме не ощущается присутствие «партии и правительства». Шахтеры занимаются нечеловечески тяжелым трудом, в первую очередь, чтобы прокормить свои семьи, а не выполнить и перевыполнить план. Возвращаясь к «Варшавской сюите», надо подчеркнуть, что с формальной точки зрения это действительно уникальное для тех лет произведение: изображение в нем драматургически и темпоритмически подчинено специально написанной для фильма сюите Витольда Лютославского.

В конце 1950-х, уже в годы «оттепели», Макарчиньский продолжил поиски в области экспериментального документального кино и снял два новаторских фильма. Один из них – «Жизнь прекрасна» (1957) – своего рода эссе, монтажный фильм, в котором сочетаются детально изученные оператором классические живописные полотна (например, «Слепые» Брейгеля), хроника разных лет (прежде всего, военная и кадры ядерных взрывов), документальные фотографии – страшные свидетельства уничтожения людей в концлагерях. А завершает фильм абсурдистский игровой эпизод, в котором обезьяна символически хоронит homo sapiens. Столь многообразный визуальный материал Макарчиньский смонтировал под музыкальные шлягеры разных лет – от довоенных до современных. «Фильм был, с одной стороны, “криком протеста” автора, с другой – эстетической провокацией, ищущей выразительных средств для “интервенционного документального фильма”»[2]. Кинокритик Божена Яницкая писала: «“Танго милонга” как музыкальный комментарий к воронкам от бомб, “C’est si bon” как песня, сопутствующая образу атомного гриба. Подобные сочетания, использованные здесь впервые, тогда вызывали шок. Мы встречали их позже как одно из выразительных средств или просто эффектных приемов. Кино последующих лет лишило их силы воздействия, но есть в фильме Макарчиньского фрагменты, которые производят огромное впечатление до сих пор»[3]. С этим мнением, записанным в 1999 году, трудно не согласиться: «Жизнь прекрасна» по сей день воспринимается на одном дыхании, а повторенное в финале на основных

[1] *Lubelski T.* Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty. S. 133.

[2] Ibid. S. 228.

[3] Цит. по: *Lubelski T.* Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty. S. 228.

европейских языках слово «Конец» снова и снова звучит как предупреждение из прошлого.

Одна из следующих работ Макарчиньского «Ночь» (1961) рассказывает о женщинах, ждущих возвращения близких из концлагерей и пытающихся разыскать их после войны. Польша, Германия, Россия, Англия, Франция, Италия – для режиссера не существует границ. Этот фильм важен, поскольку во многом предвосхищает явление, получившее мощное развитие в польском кино 1970-х: в оригинале этот уникальный тип документального фильма называется *dokument kreacyjny*, что непросто перевести на русский. Речь идет о фильме, который имеет документальную основу, но при этом инсценирован, и его авторы не пытаются ввести зрителя в заблуждение, как в случае мокьюментари, а даже наоборот – подчеркивают постановочный характер произведения. Это происходит за счет широкого обращения к методам и приемам, ранее в документалистике не использовавшимся. По определению польского теоретика Мирослава Пшилипяка, это «вид документального кино, который характеризуется использованием сильных средств визуальной и звуковой экспрессии, в течение долгого времени считавшихся принадлежностью исключительно игрового и экспериментального кино»[1]. Правда, у Макарчиньского еще нет такой демонстративной «откровенности», как у Войчеха Вишневского. Он не акцентирует искусственность воссозданного им мира, представленного зрителю. Впрочем происходящее на экране в «Ночи» настолько узнаваемо и правдиво, что поначалу можно и не понять, что перед нами – игровой фильм под маской документального.

Макарчиньский выстраивает картину словно из обрывков действительности, монтирует на первый взгляд мало связанные между собой кадры: звонящие колокола, салют, современные жилые дома, вещи заключенных концлагерей… И все это – сквозь призму взгляда женщин, которые терпеливо ждут, категорически отказываясь верить в худшее. Фильм завершается сценой, носящей едва ли не ритуальный характер: женщины везут на колясках и тележках детские куклы, а за кадром звучат детские песни на разных языках. Почти все остальное действие озвучено объявлениями на разных языках о пропавших людях – и эти хорошо поставленные голоса, доносящиеся откуда-то с неба, заставляют содрогнуться, поскольку мы понимаем, что людей, имена которых эхом разносятся в полуразрушенных городах, уже нет в живых.

[1] *Przylipiak M.* Dokument kreacyjny. Цит. по: *Jazdon M.* Etiudy Wiszniewskiego // Wojciech Wiszniewski. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2006. S. 73.

Экспериментальные тенденции появились в польском документальном кино сразу после войны, однако культурная политика не дала им развиться в полноценное направление. И все же вклад таких режиссеров, как Наталия Бжозовская и, в первую очередь, Тадеуш Макарчиньский, в более позднее развитие авангардной документалистики несомненен.

«Краковская группа» – скандалисты или новаторы?

Вторая половина 1950-х и 1960-е стали временем расцвета польского документального кино: свои лучшие картины сняли тогда Ежи Боссак, Ежи Гофман и Эдвард Скужевский, Владислав Шлесицкий, Крыстына Грычеловская, Богдан Косиньский и другие. Несомненным лидером поколения был Казимеж Карабаш – режиссер, не просто воспитавший в Лодзинской киношколе десятки кинематографистов, но также основатель целой школы документального кино, базирующейся на особенно внимательном, без вмешательства, вдумчивом взгляде на окружающий мир и обыкновенных людей. В знаменитом определении Карабаша «терпеливый глаз» – суть его подхода[1]. Проникнутые ностальгией «Музыканты» (1960), удостоенные главного приза МКФ в Венеции, и «Год Франека В.» (1967) на долгие годы стали визитной карточкой не только Карабаша, но документального кино Польши в целом.

В конце 1960-х в польский кинематограф пришло новое поколение режиссеров, которые стремились снимать иначе, нежели их предшественники и учителя. Они не хотели быть такими же, как «папы» (по аналогии с французской «новой волной», в своих эстетических принципах отталкивавшейся от кинематографа первого послевоенного десятилетия). В полный голос это новое поколение заявило о себе на историческом, 11-м по счету, Общепольском фестивале короткометражных фильмов, состоявшемся в Кракове в 1971 году. Несмотря на то что Гран-при получил фильм «На путях» (1971) опытного к тому моменту режиссера Богдана Косиньского, «Бронзовый лайконик» и Гран-при в международном конкурсе достались молодому Томашу Зыгадло за картину «Начальная школа» (1971), ставшую до известной степени символом перемен в польской документалистике.

«После этого перелома польское документальное кино навсегда изменило свое лицо, а 70-е стали декадой поисков и неустанных попыток

[1] См. подробнее о «школе Карабаша» и ее последователях: *Молинский Л.* dokument.pl // Иностранная литература. 2011. № 10. С. 266–270.

перехода границ в эпоху нарастающего общественно-политического напряжения, характерного для времен реального социализма, – вспоминает Богуслав Змудзиньский, работавший в отборочной комиссии Краковского фестиваля. – Среди множества характерных черт этого периода на первый план выходили по сути своей противоречивые свойства фильмов: расширение режиссерских методов за счет постановочных элементов, часто переходивших границы провокации и явно противоречивших традиционным для 60-х годов нормам кодекса документалиста, но в то же время утверждение широко понимаемого метода "говорящих голов" – снятых на камеру аутентичных высказываний киногероев»[1]. Из приведенного высказывания следует, что у нового поколения не было никакой общей программы, они также не издавали никаких манифестов. Тем не менее уже тогда их условно объединили в «краковскую школу», или иначе – «краковскую группу», противостоявшую «школе Карабаша». Помимо уже упомянутого Зыгадло туда входили Кшиштоф Кесьлёвский, Марек Пивовский, Кшиштоф Войчеховский, Кшиштоф Градовский и, конечно, Гжегож Круликевич, который был к тому же одним из ярчайших полемистов[2]. Анджей Михаляк, автор статьи, посвященной «краковской школе» и Краковскому

[1] *Zmudziński B.* Pamiętna dekada // Krakowski Festiwal Filmowy 1961–2010. Kraków: Krakowska Fundacja Filmowa, 2011. S. 59.

[2] Несмотря на все художественные различия, многие из этих режиссеров работали вместе на протяжении целого десятилетия, причем уже в игровом кино – сначала в кинообъединении «Силезия» у К. Куца, а позднее – в «Профиле» под руководством Б. Порембы. Об этом упоминает Мирон Черненко в своей книге о Куце: «В те месяцы самым "важным и полезным для других" казалась ему работа катовицкого объединения, и надо сказать, что программа "Силезии" выглядела достаточно внушительно, тем более что большинство молодых, примкнувших к Куцу, пришло из группы напористых и бескомпромиссных документалистов, получивших известность под названием "краковской школы" – Гжегож Круликевич, Кшиштоф Войчеховский, Томаш Зыгадло, внимательно и въедливо всматривавшихся в сложные и противоречивые обстоятельства жизни Польши на переломе шестидесятых и семидесятых годов. И первый же состоявшийся дебют – "Навылет" Круликевича – оказался фильмом поистине выдающимся». Цит. по: *Черненко М.* Казимеж Куц // Киноведческие записки. 2005. № 72. С. 350. В 1974 году в той же «Силезии» снимет свой первый игровой фильм «История одной любви» экспериментатор Войчех Вишневский, речь о котором пойдет ниже.

кинофестивалю 1971 года, даже называет Круликевича «неформальным лидером группы».

Не все восприняли случившийся перелом восторженно. Главным противником «краковской группы» стал кинокритик Зыгмунт Калужиньский – яркая, противоречивая, одиозная фигура. Провокатор, всегда имевший собственное мнение, шедший против течения, не следовавший моде, безусловно, талантливый публицист, способный убедить в своей правоте или, по меньшей мере, заставить задуматься над теми качествами фильма, которые далеко не очевидны. Позднее Калужиньский не скупился на критику в адрес «кино морального беспокойства», назвав представителей этого направления «бормочущим поколением». Читая его острые, насмешливые, порой злобные рецензии на ранние фильмы Кшиштофа Кесьлёвского или Агнешки Холланд, действительно сложно не согласиться с некоторыми замечаниями, при том, что «Кинолюбитель» или «Провинциальные актеры» сейчас – общепризнанная классика.

Так сложилось, что Калужиньский был членом жюри польского конкурса на памятном Краковском кинофестивале 1971 года. Он не скрывал своего скептического отношения к сложившейся «краковской группе» – видимо, именно поэтому был главным участником шумных фестивальных дискуссий, а позже полемизировал на страницах еженедельника «Экран» с Конрадом Эберхардтом, вставшим на защиту молодых документалистов. С одной стороны, многие из провозглашаемых Калужиньским тезисов и замечаний выглядят курьезно, с другой – он в известном смысле сформулировал (пусть порой в сильно преувеличенной форме) тот самый консервативный подход к документалистике, с которым спорили и от которого отталкивались молодые режиссеры 1970-х.

Основным объектом атаки Калужиньского стали пресловутые «говорящие головы». Действительно, фильмы нового поколения документалистов часто были построены на интервью, снимавшихся крупным планом. Не будем подробно останавливаться на причинах широкого обращения к этому методу, тем более что дальнейшее развитие документального кино показало, что поэтика «краковской школы» выходит далеко за пределы «говорящих голов». В любом случае в лучших фильмах того времени это было продиктовано совсем не тем, что документалисты стремились к телевизионной эстетике или же просто были ею испорчены, в чем обвинял их Калужиньский. Молодым режиссерам не хотелось делать обобщающих, универсальных фильмов – они желали приблизиться к конкретному человеку, в том числе в буквальном смысле слова, физически. Вспомним слова венгерского режиссера Иштвана

Сабо: «Самый прекрасный пейзаж в мире – человеческое лицо, которое никогда не может быть скучным»[1]. Однако этот метод шел вразрез с традициями польской документалистики. Подвергая жесткой критике ранние фильмы Кесьлёвского «Фабрика» (1970) и «Я был солдатом» (1970), Калужиньский писал: «И они (главные герои фильмов. – *Д.В.*) сняты таким образом, что на экране мы видим только их укрупненные головы. Это уже заставляет забеспокоиться, поскольку надо признать, что между предприимчивым директором фабрики и старым солдатом-калекой есть огромная разница – начиная с их окружения и заканчивая человеческой энергией, которая от них идет»[2]. Отказ от показа того, что вокруг, по мнению критика, неизбежно приводит к поискам ярких, харизматичных героев, которые не являются «типичными представителями»: «…в “Фабрике” внимание сосредоточено на брызжущем бодростью директоре, который не без наслаждения показывает себя <…>. Или “Командир” Круликевича: сержант рассказывает о своей жизни, тренирует новобранцев, отчитывает непослушного – фигура настолько полнокровная, что глаз не оторвать. Но разве это случайный командир роты, каких тысячи? Да откуда же. Это фигура, личность, превосходный актер-самородок. Второго такого не найти во всей дивизии!»[3]

И последняя важная цитата, ярко характеризующая еще одно (помимо методов съемки и типа героя) базовое различие в подходах к документалистике «школы Карабаша» и «краковской группы». Речь о «Начальной школе» Зыгадло (которую Калужиньский упрекал за то, что режиссер вырезал из фильма вопросы интервьюера, якобы манипулируя зрителем): «Критики согласились, что это сатира на систему образования, но интерпретации, касающиеся ее значения, идут в двух направлениях, одно из которых абсолютно исключает второе! Феноменальное явление. Итак, одни утверждают, что школа представлена здесь как бастион тупого конформизма, другие же – наоборот, что она учит ловкачеству, плутовству и циничным уверткам! Невероятно, но факт. Почитайте. Это возникает оттого, что каждый вкладывает в фильм собственные интенции, а он содержит подсказки, словечки, улики, которые могут трактоваться как угодно. По сути, “Начальная школа” в плане концепции является фильмом более чем нейтральным, и очевидно, что режиссер не продумал, какую

[1] *Сабо И.* «Самый прекрасный пейзаж в мире – человеческое лицо». Мастер-класс в Музее кино // Киноведческие записки. 2005. № 76. С. 154.

[2] *Kałużyński Z.* Diabelskie zwierciadło. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1986. S. 57.

[3] Ibid. S. 60.

цель должен преследовать его анализ системы образования»[1]. Не вступая в развернутый спор с классиком кинокритики, заметим лишь, что представители «краковской группы», и в первую очередь Круликевич, всем своим творчеством утверждали противоположный принцип: зритель может и даже должен сам делать выводы из того, что видит, и у разных людей они, естественно, могут кардинально различаться. Более того, нередко зрители видят в фильме то, чего режиссер и не думал туда закладывать, но в этом нет ничего аномального, поскольку зритель является со-творцом произведения.

Документалистика Круликевича: между психодрамой и поэзией

Документальные фильмы, которые Гжегож Круликевич снимал на рубеже 1960–1970-х годов, на первый взгляд, могут показаться менее экспериментальными, нежели его игровые картины, а на фоне некоторых радикальных формальных решений и вовсе произвести впечатление вполне традиционных, выдержанных в академических традициях документалистики. Тем не менее попробуем внимательнее присмотреться к ним и доказать, что на самом деле все намного сложнее и перед нами, если можно так выразиться, неочевидное экспериментальное кино.

Ранние документальные фильмы Круликевича для удобства исследования условно разделим на две группы. С одной стороны, это поэтические картины, где особое внимание уделено выразительности и экспрессивности изображения: «Братья» (1971), «Не плачь» (1972). В известном смысле сюда можно отнести также первую самостоятельную документальную работу режиссера «Мужчины» (1969), однако это фильм, в котором общественная проблематика, безусловно, занимала его больше, чем формальные поиски. 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). В эту категорию формально можно включить ленту «Мы помним Ленина» (1970) – но опять же лишь частично, поскольку это все же не психодрама, а, скорее, свидетельство о конкретном человеке в исторических обстоятельствах и констатация состояния социума сквозь призму этого образа.

Не до конца следуя хронологии, начнем с психодраматических картин, поскольку, с точки зрения формальной, они представляются более

[1] *Kałużyński Z.* Diabelskie zwierciadło. S. 68.

понятными. Документальная короткометражка «Верность» была представлена Круликевичем к защите в Лодзинской киношколе. Это историческая реконструкция одного из первых сражений Второй мировой войны – неравного боя между поляками и немцами у Визны, состоявшегося в сентябре 1939 г. Что в данном случае понимается под реконструкцией? О трагических событиях рассказывают их участники, причем не просто рассказывают, но «проигрывают», изображают отдельные моменты сражения, да еще и в тех же местах, где оно проходило.

В самом первом кадре мы видим седого мужчину, по всей видимости, ветерана войны, который выглядывает из окопа и запевает песню, своего рода балладу о погибших героях Визны. Лишь через некоторое время даются титры, после которых камера панорамирует территорию Визны – бескрайнее поле, на котором разворачивались кровавые военные действия. За кадром продолжает звучать песня. Затем начинается собственно повествование. Несколько участников битвы демонстрируют, что представляла собой пристрелка орудия: они начинают размеренно, по одному, бить кулаками по жестяной емкости, в которой отзвуки ударов создают пугающую какофонию падающих снарядов. Под эти звуки, погружающие в атмосферу сражения, в ускоряющемся монтаже показаны бегущие кони, руки героев, то, как один из них в ужасе закрывает лицо руками и затыкает уши, словно перед ним вновь возникли картины тех дней…

И снова перебивка: камера спокойно панорамирует бункер, звучит следующий куплет песни. Во втором эпизоде один из выживших руководителей операции рассказывает о ее ходе. Круликевич использует здесь монтажный прием, который напоминает снятый в том же году (!) фильм Денниса Хоппера «Беспечный ездок», где переход от одной сцены к другой осуществлялся при помощи чередования фрагментов обеих из них. Так же и тут: монолог прерывают кадры с участием других героев, которые начнут говорить позже. С точки зрения этики документалиста, известные сомнения могут вызвать кадры, где участники битвы ползают по земле, показывая, что происходило в те страшные дни, – хотя они делают это по собственной воле… Один из героев произносит важнейшую для понимания режиссерского метода фразу: «Когда я добежал до бомбоубежища, то чувствовал себя, как сейчас, в эту минуту». Круликевич добивается максимального – насколько это возможно – погружения своих героев в состояние того момента, он словно вытаскивает из бывших солдат эмоции, которые они испытывали и которые, несомненно, остались в них. Небанально замечание Яцека Фуксевича по поводу документалистики Круликевича: «Фильмы Гжегожа Круликевича <…> сочетают в себе формальную и стилистическую выразительность с не лишенным некоторой

беспощадности и разоблачительности взглядом на людей, послуживших моделями этих кинопортретов»[1].

В третьем эпизоде, иначе – третьем куплете баллады, два участника битвы наперебой (этот эффект достигнут при помощи монтажа) рассказывают о драматическом завершении битвы, когда командовавший войсками капитан Рагинис покончил с собой, а оставшиеся в живых сдались в плен. Ветераны после нелегкой физической нагрузки тяжело дышат, их лица покрыты пóтом. Круликевич и оператор Яцек Мерославский дают возможность достаточно детально рассмотреть их, при этом камера совершает нервные движения, дополнительно передавая ощущение беспокойства, давая зрителю понять, что для этих людей, казалось бы, далекие события по-прежнему живы, что ужас, который они пережили, все время с ними…

Критик Богумил Дроздовский в обзоре польской документалистики 70-х так писал о «Верности»: «Фильм единственный в своем роде, реакция на кинокарьеру “говорящих голов”. Он вызывал отвращение и уважение одновременно, но что самое главное – аутентичные эмоции. Невозможно забыть такие образы, а, следовательно, и содержание, которое они несут»[2]. Если «Верность» действительно далека от метода «говорящих голов», то один из следующих фильмов Круликевича «Письмо убийцы» формально вполне соответствует определению Калужиньского.

Эта сделанная для телевизионного цикла «Говорят факты» получасовая лента посвящена истории анонимного письма, высланного в горсовет Радома из Западной Германии. Автор обращается к жителям города и рассказывает историю своей жизни: немец по происхождению, он вырос в польском Радоме, а когда началась война, активно участвовал в нацистских преступлениях на территории Польши. Рассказывая подробности своей деятельности, от которых волосы встают дыбом, он будто бы раскаивается и просит прощения… Этот материал сам по себе обладает огромной силой воздействия, но Круликевич добивается поразительного, личностного эффекта за счет того, что письмо в фильме по частям читают обычные жители Радома, среди которых женщина, чей отец погиб от рук нацистов – кто знает, не того ли самого анонима? Именно благодаря подключению личного опыта этих людей, благодаря их комментариям, производящим порой не менее шокирующее впечатление, чем признания убийцы, фильм смотрится на одном дыхании, и пресловутые «говорящие головы» нисколько не умаляют его художественных достоинств.

[1] *Фуксевич Я.* Кино и телевидение в Польше. Варшава: Интерпресс, 1976. С. 89.

[2] *Drozdowski B.* Zmiana warty // KINO. 1974. № 1. S. 21.

«Верность» и «Письмо убийцы» – фильмы, которые можно назвать историческими, несмотря на то что поднятые в них проблемы так или иначе касаются современности, сохраняют для людей актуальность и влияют на их жизнь. В связи с этим надо упомянуть ленту «Мы помним Ленина», в некотором смысле переходную как в плане тематики, так и с точки зрения формы. Это портрет героя Октябрьской революции, женщины, работавшей в секретариате Ленина в Москве, а позже ставшей учительницей провинциальной начальной школы в Польше.

Структурно фильм можно разделить на три части. В первой главная героиня рассказывает несколько историй из своей жизни, связанных с Лениным, пытаясь показать его человечность, доброту, понимание. Здесь нет ничего, кроме «говорящей головы». Вторая часть – школьный урок в день рождения Ленина, где приглашенная учительница (уже будучи на пенсии) расспрашивает детей, что они знают о Ленине и почему так важно помнить о нем даже сейчас. Этот – самый значительный по хронометражу – эпизод полностью состоит из крупных планов детских лиц. Камера блуждает по классу, выхватывая отдельные лица ребят, которые в большинстве своем не совсем понимают, о чем и зачем их спрашивают. Завершается мемориальный урок сочинением лозунга «Да здравствует мир!» Наконец, в третьей части дети поздравляют и благодарят учительницу, после чего водят хоровод и танцуют.

В этом фильме Круликевич пытается показать, насколько революционно-пропагандистские формулы, хранимые в школе и в обществе в целом, утратили смысл. Как бы часто их ни повторяли, за ними не стоит ничего, кроме непонимания и пустоты – так же, как за лозунгом «Да здравствует мир!», так же, как за формальными поздравлениями старой учительницы, идеалы которой непонятны детям. «Мы помним Ленина» – точно такой же мертвый лозунг.

Теперь обратимся наконец к тем ранним документальным картинам Круликевича, в которых он затрагивает актуальные проблемы. Пытаясь определить сущностное отличие документалистов «краковской школы» от «школы Карабаша», киновед Михаляк пишет: «Думаю, самое главное отличие заключается в последовательном обращении молодых художников к общественной и политической публицистике, а также в их стремлении к бескомпромиссному и острому артикулированию правды»[1].

[1] *Michalak A.* Przełom w polskim dokumencie – program artystyczny «szkoły krakowskiej» w kontekście przemian kulturowych i politycznych lat 1968–1971 // Kino polskie: reinterpretacje. Historia – ideologia – polityka. Kraków: Wydawnictwo RABID, 2008. S. 440.

Это очень точное замечание, поскольку именно сильнейшее критическое начало, ощущаемое в фильмах Круликевича «Мужчины» и «Не плачь», стало главной причиной того, что они были отправлены на «полку», где пролежали до 1989 года[1].

Фильм «Мужчины» (первый, сделанный Круликевичем вне киношколы) может показаться обычным репортажем о службе молодых людей в армии. Вначале мы видим, как ребят провожают на вокзале родственники, друзья и девушки. Атмосфера, царящая на перроне, предвосхищает более поздний фильм Круликевича «Не плачь», о котором дальше. После авторы резко переходят к изображению жизни в части. День начинается с побудки, когда новобранцы продирают глаза и вскакивают с теплых постелей, чтобы отправиться на перекличку и занятия. Эти сцены сопровождаются речью командира, который с наигранным воодушевлением и преувеличенным энтузиазмом рассказывает новобранцам, что отдать лучшие годы службе в армии – это честь и радость. Ребята ползают по земле, бегают в противогазах и, задыхаясь, стягивают их… В какой-то момент кадр практически полностью застилает дым, звучит песня Е. Поломского «Роза была красная» о трагической гибели французского солдата во время войны… И вот снова возвращается голос командира, гораздого на шутки: «Вот что значит говорить о профессиональных вещах с профессионалами: прозвучало слово “противогаз”, и всех это искренне обрадовало!» Впрочем ироническое несоответствие того, что мы слышим в закадровом тексте, и того, что показано, – не главный разоблачительный прием, к которому прибегает Круликевич.

Во второй части, посвященной присяге, вначале дан общий план лестницы, на которой расслабленно расположились молодые ребята. Они курят, смеются и поют под гитару хит тех лет «Анна Мария». Вдруг песня обрывается, неожиданная склейка – с верхней точки показан сбор солдат в строй. Они, словно вихрь, слетаются в колонны, чтобы отправиться на плац. Здесь становится особенно отчетливой визуальная концепция, которую Круликевич и оператор Мерославский разработали для фильма: она заключалась в переходе от крупных планов ко все более общим, что должно было показать постепенное и неизбежное стирание у молодых солдат личностных качеств. Сам режиссер так комментировал этот подход: «Важно то, что камера все дальше отходит от их индивидуальности,

[1] В 1989 году на Фестивале кинодебютов «Молодые и кино», проходившем в Кошалине, «Мужчины» – через 20 лет после создания – были удостоены специального упоминания за режиссерский дебют в короткометражном кино.

неповторимости – вплоть до ощущения анонимной толпы, унифицированной одним и тем же видом деятельности»[1]. Превращение новобранцев в безликую массу окончательно происходит в финальном кадре, снятом на максимально общем плане, где на иссиня-белом снегу видны фигурки (иначе не скажешь) солдат, раскладывающих подстилки.

Мужчины. 1969
Режиссер Гжегож Круликевич

За кадром слышны ответы на вопрос, как им живется в армии, – не слишком вдохновленные, но в то же время, конечно, не негативные отзывы, последний из которых: «Ну, это же все-таки армия». Петр Марецкий верно замечает: «Можно представить <…> “Мужчин”, снятых в чисто реалистическом ключе, однако чтобы возник процесс познавания, необходима форма, в которую Вы их облекли»[2]. Только благодаря операторскому решению, введению закадрового комментария, контрастным монтажным сопоставлениям в фильме происходит то самое «бескомпромиссное и острое артикулирование правды».

[1] *Kletowski P., Marecki P.* Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości. S. 245.

[2] Ibid. S. 250–251.

Лента «Не плачь» отчасти продолжает тему, начатую в «Мужчинах», ибо речь здесь идет о молодых ребятах, уходящих в армию. Правда, в формальном плане фильм более изысканный и сложный. В экспозиции Круликевич обратился к излюбленному методу «закадрового кинематографического пространства»: примерно в течение минуты на белом фоне (можно догадаться, что это небо) в рапиде откуда-то снизу выпрыгивают люди, причем видны преимущественно их головы и плечи. Будто издалека доносятся звуки мелодии Хенрика Кузьняка, одного из любимых композиторов Круликевича. В следующем кадре авторы дают ответ на вопрос, что это за люди: на общем плане показан берег реки и узкая полоска земли, по которой также в рапиде бегут раздетые парни.

Не плачь. 1972
Режиссер Гжегож Круликевич

Основная часть картины снималась на перроне вокзала, откуда отходит поезд с новобранцами, – это выразительнейший пример документального импрессионизма. Нет ничего удивительного, что в титрах этой менее чем десятиминутной ленты указаны целых три оператора, каждый из которых является мастером документальной съемки: Станислав Недбальский, Витольд Сток и Яцек Творек. Один человек был бы не в состоянии зафиксировать столько различных моментов и деталей, чтобы позже режиссер сложил из них образ стихийного бунта, безудержного карнавала, в который превращается прощание с друзьями. Молодые люди танцуют, поют и играют на гитаре, курят, самозабвенно целуются – и все это под музыкальные ритмы, напоминающие то шаманские барабаны, то стук колес отправляющегося поезда… За минуту до финала весь звук неожиданно уходит – и мы замечаем на лицах людей растерянность, страх перед новым неизвестным этапом жизни. Картина получила на Краковском кинофестивале приз «Бронзовый лайконик» с формулировкой «За оригинальные кинематографические достоинства и точность психологического наблюдения», однако это не помешало положить ее на «полку».

Пара слов еще об одном поэтическом фильме Круликевича «Братья». Из всех ранних документальных работ режиссера в нем наиболее полно отразилась концепция «закадрового кинематографического пространства», а также непосредственно связанная с ней «теория неожиданностей», которые должны заставать зрителя врасплох и заставлять его во время просмотра пребывать в состоянии напряженной готовности и непрекращающегося мыслительного процесса.

Жанр ленты «Братья» на портале filmpolski.pl[1] несколько парадоксально определен как «спортивный фильм», что справедливо лишь до известной степени. Да, герои этой картины братья Кубицы – знаменитые польские гимнасты того времени, однако зрителю не показаны ни их тренировки, ни выступления. В первые секунды в кадре мелькают какие-то фигуры в спортивном зале – то ли люди, то ли тени; слышатся голоса. Главная задача, которую поставил перед собой режиссер: показать, каким огромным трудом достигаются результаты в спорте, причем трудом не только физическим, что очевидно, но и психическим. Чтобы дать зрителю почувствовать это, он крупным планом снимает лица братьев во время тренировки, когда они наблюдают друг за другом.

[1] Filmpolski.pl – самая крупная и авторитетная Интернет-база по польскому кино, созданная и регулярно пополняемая сотрудниками Лодзинской киношколы.

«На что смотрит поочередно каждый из троих братьев? По реакции можно догадаться, что он наблюдает за своим братом, находящимся в опасности. Самой опасности мы не показываем. Возможно, здесь проявилось мое желание довести эту возможность до предела – показать осколок реакции, засевший в зрачках, но не показывать того, на что зрачки реагируют»[1], – объяснял режиссер. Вероятно, кому-то такое формальное решение может показаться слишком радикальным, и действительно, если не знать, что перед нами известные спортсмены, это может затруднить восприятие.

Кинокритика Калужиньского этот фильм возмутил, даже несмотря на то что герои были ему известны: «Наконец, доходит до таких курьезов, как в фильме “Братья” Круликевича <...>: чемпионы по гимнастике Кубицы тренируются, но на экране мы видим исключительно их лица! Что происходит с их мышцами, в которых кроется весь чудесный секрет большого спорта, мы не имеем понятия. Зачем же тогда придумано кино, зачем человек, который является е д и н ы м ц е л ы м (разрядка авторская. – *Д.В.*) и которому еще Аристотель советовал думать двигаясь, поскольку деятельность мозга связана с движением тела, – если экран предлагает нам лишь выделенную механическую гримасу усилия, которая с тем же успехом может означать, например, проблемы с перевариванием у больного язвой двенадцатиперстной кишки»[2]. В чем-то суровый критик, несомненно, прав, только он говорит о каком-то ином фильме. Эксперименты Круликевича с формой – не только в игровом, но и в документальном кино – всегда были продиктованы желанием «расшевелить» зрителя, заставить его думать над тем, что он видит, и над тем, чего не видит, тоже. Этот метод не утратил актуальности, и в авторской документалистике его можно было бы использовать шире.

Оператор в роли режиссера. Богдан Дзиворский

Имя Богдана Дзиворского (1941 г.р.) упоминалось в предыдущих главах, ибо он выступил оператором двух первых игровых картин Круликевича: «Навылет» и «Вечные претензии». Дзиворский окончил операторский факультет Лодзинской киношколы и поначалу работал в основном как оператор документального кино, но примерно в то же время, когда создавалась картина «Навылет», решил испытать свои силы в качестве режиссера и снял короткометражный фильм «Крест и топор»

[1] *Kletowski P., Marecki P.* Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości. S. 251.

[2] *Kałużyński Z.* Diabelskie zwierciadło. S. 58.

(1972) – поэтическое эссе об одном из польских замков. О сотрудничестве с Круликевичем он вспоминал и вспоминает тепло: «В известном смысле мы взаимно друг друга дополняли. Круликевич скрупулезно анализировал каждую ситуацию, а я – скорее человек интуитивный, склонный к импровизации»[1]. В работе над фильмами Круликевича роль Дзиворского была далеко не второстепенной, он был его настоящим соавтором, поэтому неудивительно, что ему стало интересно попробовать себя в роли полноценного автора. «Я начал снимать короткометражные фильмы, – признавался Дзиворский, – поскольку это прекрасная школа для любого кинематографиста. Здесь можно испробовать определенные формальные и стилистические решения, а эксперимент в полнометражном игровом кино обходится слишком дорого. Выполняя одновременно функции режиссера и оператора, я обладаю абсолютным контролем над снимаемым фильмом»[2].

Дзиворский использовал для своих фильмов определение «короткометражные», избегая слова «документальный» – что совершенно объяснимо. Сняв еще две картины эссеистского, поэтического толка на Студии просветительских фильмов в Лодзи, вокруг которой в 1970-е годы концентрировались экспериментаторы[3], Дзиворский обратился к теме, ставшей своего рода визитной карточкой режиссера и прославившей его за пределами Польши, это – спорт. Сразу подчеркнем: называть фильмы Дзиворского спортивными можно с той же степенью условности, что и «Братьев» Круликевича. Речь о кинематографических эссе, «импрессиях» на спортивном материале. Он является для автора лишь исходной точкой, импульсом для более широкого, универсального высказывания. Кстати, одна из первых учебных работ Дзиворского была посвящена боксу, это

[1] Duch sportowca, oko operatora. Rozmowa z Bogdanem Dziworskim // Film. 1977. № 3. S. 9.

[2] Цит. по: Zaduma, ironia, żart. Dwa filmy Bogdana Dziworskiego // Film. 1973. № 6. S. 2.

[3] На исключительное значение этой киностудии обращает внимание Тадеуш Любельский: «Независимо от телевидения, на киностудиях, производивших неигровые фильмы, также старались создать условия, делавшие возможными – вопреки пропагандистским обязательствам – правдивое отображение действительности. Таким особым оазисом стала в середине десятилетия лодзинская Студия просветительских фильмов; снимавшиеся на ней в те годы произведения начали сильно выходить за пределы формулы “просветительского фильма”». См.: *Lubelski T.* Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty. S. 372.

был фильм Эдварда Жебровского «Школа чувств» (1963). Его описание очень напоминает концепцию Круликевича в «Братьях» и, несомненно, свидетельствует об общности поисков двух художников: «В кадре издалека показан пустой боксерский ринг незадолго до поединка, после чего камера разворачивается в сторону зрительного зала, снимая лица болельщиков длинными планами. Их выражения, реакции, рождающиеся эмоции передают то, что происходит на ринге. Стоп-кадр показывает лица, застывшие в экстатическом воодушевлении...»[1].

Проанализируем две ленты, причем вторая из них имеет к спорту условное отношение. Картину «Олимпиада» Дзиворский снял в 1978 году. С некоторым преувеличением можно утверждать, что она венчала целый цикл, поскольку ранее режиссер сделал «Современное пятиборье» (1975), осыпанный всевозможными наградами «Хоккей» (1976) и «Право на преимущество в парусных регатах» (1977). За «Олимпиадой» последует еще несколько спортивных картин, тем не менее на основе этого фильма можно подвести определенные итоги и сделать общие выводы относительно подхода Дзиворского к теме спорта.

«Олимпиада» – необычный репортаж о детских лыжных соревнованиях в Закопане, состоящий из двух частей. В первой авторы показывают подготовку ребят: посреди снежного поля они тренируют силу и выносливость, прыгая, подтягиваясь, ходя по перекладине и т.д. Эти кадры сопровождаются лирическим музыкальным комментарием. Особенно загадочным представляется здесь образ тренера: он ни разу не показан крупно, только на коротких общих планах, причем авторы снимают его с нижней точки, сидящим то ли на вышке, то ли на снежном холме, словно языческого бога. Каждое его появление становится своего рода перебивкой, и в эти моменты вместо музыки звучат короткие командирские свистки.

Вторая часть – это соревнования, мастерски снятые и смонтированные. Оператором-постановщиком «Олимпиады» выступил Кшиштоф Птак, при этом в титрах в качестве помощников указаны еще три человека: сам Дзиворский и два других замечательных кинематографиста – Рышард Ленчевский и Вит Домбаль. Один, пусть даже самый талантливый, оператор вряд ли смог бы охватить столько историй и снять такое количество разнообразных планов. Монтажером картины стала Агнешка Бояновская – постоянный соавтор Дзиворского. Сложные монтажные фразы из прыжков, падений, похожих жестов (например родительское

[1] *Mosz J.* Bez słowa. Sportowe filmy Bogdana Dziworskiego // Film. 1986. № 14. S. 14.

похлопывание детей по щеке) – один из наиболее запоминающихся элементов картины.

Пожалуй, главная заслуга авторов в том, что благодаря им мы ощущаем себя не просто свидетелями, а почти что участниками происходящего. В одном из интервью Дзиворский рассказывал в связи с фильмом «Хоккей», что вся съемочная группа была обязана не просто уметь кататься на коньках, но также научиться играть в хоккей: «Это было основное условие создания правдивого фильма о спорте. Меня не интересуют фильмы, снятые с точки зрения сидящего на трибуне болельщика. Такие репортажи почти ежедневно можно увидеть по телевидению. Мне не интересны результаты: кто, когда и почему выиграл. Я стараюсь смотреть на соперничество в спорте глазами главных героев – спортсменов. Что они видят, что переживают, как реагируют, какие чудеса ловкости совершают, что их объединяет, а что разделяет на арене и за ее кулисами. И все это можно узнать, понять, пережить – только тренируясь самому, как и спортсмены»[1]. Видимо, на съемках «Олимпиады» Дзиворский руководствовался подобными соображениями. В том же интервью, продолжая мысль, он вывел любопытнейшую формулу, которую можно было бы назвать его творческим кредо: «…хорошего хоккеиста и хорошего оператора-документалиста должны отличать похожие качества. Интуиция, быстрота реакции, воображение необходимы на катке так же, как и на съемочной площадке»[2].

В «Олимпиаде» перед авторами стояла еще более сложная задача – показать переживания детей, многие из которых еще сами не понимают, зачем они во всем этом участвуют и хотят как можно скорее сойти с дистанции. Существенно, что в фильме, как и во всех других работах Дзиворского, отсутствует какой-либо словесный комментарий. Критик Якуб Мош, автор одной из немногих обзорных статей о творчестве Дзиворского, писал: «В фильмах Дзиворского <…> звук не просто сопутствует изображению. Местами кажется, что именно он является основным носителем информации. Через звук мы проживаем образ, звук становится основой эмоционального контакта с кинематографическим миром, поскольку физически атакует зрителя»[3]. И если в первой части «Олимпиады» таким атакующим звуком был свисток, во второй им становится секундомер: «Часто неуклюжим шагам на лыжах сопутствует назойливый звук секундомера, словно говорящего: быстрей, быстрей. Невинная забава

[1] Duch sportowca, oko operatora. Rozmowa z Bogdanem Dziworskim. S. 8–9.

[2] Ibid. S. 9.

[3] *Mosz J.* Bez słowa. Sportowe filmy Bogdana Dziworskiego. S. 15.

превращается в гонки со временем»[1]. Единственный естественный, человеческий звук, только однажды прерывающий монотонное тикание секундомера, – плач ребенка, который, уже сойдя с дистанции, распластывается на снегу.

Авторы фильма постепенно подводят к мысли, что подобные соревнования доставляют радость лишь немногим детям, для большинства же это какая-то малопонятная мука. Впрочем, примерно в середине двадцатиминутной «Олимпиады» становится ясно, кому на самом деле нужны эти соревнования и кто, в сущности, является их главными героями – конечно, родители. Они бегут рядом со своими чадами, всячески подбадривают и подзадоривают их с трибун, успокаивают, когда те падают, не доехав до финиша, либо падают, героическими усилиями добравшись до заветной цели.

Лента завершается сценой бунта. Сначала мы видим ее издалека, но в какой-то момент авторы приближаются к мальчику, который решительно, с силой и раздражением отбрасывает лыжные палки. Отец безуспешно пытается всучить их ему обратно. Этот акт сопротивления можно трактовать по-всякому, особенно учитывая, что фильм снимался в конце 1970-х годов, накануне «Солидарности», когда градус политической жизни в Польше был как никогда высок. Трудно сказать, вкладывал ли Дзиворский в эту сцену злободневный подтекст, впрочем, как остроумно заметил Богдан Косиньский, говоря о краковском киносмотре в те бурные годы: «Даже если сюда приехали с научно-популярным фильмом о жизни муравьев, все равно понятно, что на фестивале речь идет о политике»[2].

В этой сцене Дзиворский прибегает к звуковому приему, который использовал в фильме «Навылет» Круликевич: мальчик стучит лыжей по снегу, но звук усилен в несколько раз и затмевает остальные, а чуть позже позволяет смонтировать эту сцену с таинственными и очень живописными ночными кадрами с лошадью в конюшне. Они возникают также в начале фильма, но теперь, повторенные в сочетании с бунтующим ребенком, приобретают вполне понятное значение – борьбы за свободу как естественного стремления любого живого существа. И словно бы этого было мало, в последнем кадре «Олимпиады» взрывается высоченный снеговик, украшавший поле, где в начале фильма тренировались ребята.

Второй фильм Дзиворского, о котором пойдет речь, имеет к спорту формальное отношение: его главный герой – известный австрийский

[1] *Mosz J.* Bez słowa. Sportowe filmy Bogdana Dziworskiego.

[2] Цит. по: *Hučková J.* Film w powodzi wydarzeń // Krakowski Festiwal Filmowy 1961–2010. S. 78.

спортсмен, олимпийский чемпион по скоростному спуску Франц Кламмер. Картина называется «Лыжные сцены с Францем Кламмером» (1980) и была снята в ко-продукции с Австрией. В титрах в качестве авторов сценария и режиссеров указаны три человека: Дзиворский, австриец Геральд Каргль и Збигнев Рыбчиньский, вскоре получивший мировую известность. Эта двадцатиминутная картина – один из образцовых примеров «инсценированного документального кино», предшественником которого, как уже отмечалось в начале главы, был Тадеуш Макарчиньский.

Происходящее на экране не так просто описать словами. Авторы предлагают зрителю отдельные, не связанные ни сюжетно, ни логически сцены, которые объединяет лишь фигура главного героя. Дополнительную сложность представляет то, что из этого фильма мы, строго говоря, не узнаем о Франце Кламмере ничего. Дело не столько в том, что в картине, как обычно у Дзиворского, не произносится ни слова, сколько в том, что сами «лыжные сцены» в значительной степени являются плодом воображения авторов, их фантазиями по поводу жизни Кламмера. Читаем в рецензии современника: «Фильм представляет портрет человека на вершине славы и популярности. Показывает его потерянным в нереальном мире обожания, одиноким и подавленным мучительной популярностью. Местами образы гротескны, личность Кламмера окрашивается легкой иронией и теплым юмором. Материя этого фильма, невероятно живая и пластичная, позволяет отбросить все привычные правила, и у зрителя возникает впечатление участия в радостной, безудержной забаве»[1]. Даже в приведенных строчках вдумчивого критика можно заметить некоторую непоследовательность: на экране портрет одинокого и подавленного человека, но формальное решение чуть ли не заставляет веселиться. В чем же тут дело?

Картина начинается с изысканных (как и все последующие) кадров ночного леса, где некий человек (возможно, сам Кламмер – пока мы еще с ним не «познакомились») рубит деревья. Авторы показывают этот процесс с нескольких ракурсов (в том числе нижнего, с уровня земли), также здесь использован рапид, к которому они позднее прибегнут не раз. В следующей сцене, снятой широкоугольным объективом, почти «рыбьим глазом», Кламмер едет по шоссе в открытой машине, полной лыж, и въезжает в большую лужу, по пути теряя часть своего ценного груза. Сразу после этого, практически в полной темноте, видим лыжника, освещаемого лишь точечно. Нетрудно заметить, что он стоит на месте, однако свист ветра и дыхание спортсмена создают иллюзию

[1] *Mosz J.* Bez słowa. Sportowe filmy Bogdana Dziworskiego. S. 15.

движения – еще один пример, когда именно звук у Дзиворского выступает «основным носителем информации». Кадр, где в рапиде с большой высоты летят лыжные палки, можно назвать лейтмотивом картины, ведь он повторяется несколько раз, становится своего рода перебивкой и открыт для интерпретации. В нем можно увидеть намек на конечность спортивных успехов главного героя, его отчаяние или же желание освободиться, вырваться из оков[1]...

Стефан Чижевский – оператор (снимавший среди прочего более поздние документальные короткометражки Круликевича) и педагог, в своей статье об «инсценированном документальном кино» размышляет о восприятии такого типа кинотекстов и, ссылаясь на «теорию открытого произведения» У. Эко, пишет: «Она узаконила существование сферы неоднозначности произведения и тем самым открытости к зрителю, который, “замыкая” произведение, со-творит его окончательную форму»[2]. Не за это ли Калужиньский критиковал фильмы «краковской группы»? И не это ли мы видим в «Лыжных сценах с Францем Кламмером» и вообще у Дзиворского, а также Круликевича?

В той же «сфере неоднозначности» находятся другие сцены фильма. Вот Кламмера переодевают из спортивного костюма во фрак, причем делает это загадочная, немного инопланетная женщина в красном платье. Кто она? Подруга, ассистентка, любовница? Полная эротизма сцена базируется на деталях, вновь с использованием рапида. От нее совершается резкий переход к театральному эпизоду (Кламмер, снятый с нижней точки, подпрыгивает – судя по всему, на батуте – кажется, едва ли не до потолка), а после – к тренировкам, завершающимся крупным планом вспотевшей спины в полутьме.

Незабываем финал картины. Вначале Кламмер играет в стеклянные шахматы сам с собой, после сбегает из шикарного отеля (там, как можно догадаться по шуму голосов, его преследуют поклонники), и, наконец, – он в полном одиночестве в ресторане, где официант несколько раз

[1] Режиссер и оператор Марчин Кошалка, ученик Дзиворского, снял в 2010 году документальный фильм «Декларация бессмертия», в котором, с одной стороны, продолжал и развивал традиции Войчеха Вишневского, а с другой – цитировал «Лыжные сцены с Францем Кламмером» своего мастера. Об этом в близком нам контексте размышляет в нескольких работах польский киновед Уршула Тес. См., например: *Tes U.* Intymny obraz śmierci we współczesnym polskim dokumencie // Annales. 2014. Vol. XII, I. S. 71–90.

[2] *Czyżewski S.* Dokument kreacyjny – gatunek paradoksalny // Polska Nowa Fala. Historia zjawiska, którego nie było. S. 206.

подряд поскальзывается и вдребезги разбивает все, что несет Францу[1]. Последний кадр – портрет Кламмера, окруженного породистыми псами в интерьере, кадр, завершающий проникнутое эстетской иронией эссе о выдающемся спортсмене. «Сцены этого “документального фильма” более сюрреалистичны, нежели реалистичны»[2], – утверждает Чижевский.

Возможно, главное, что есть в этом фильме, – расположенная примерно в середине ироничная метасцена, где зрителю явлены кулуары работы над картиной, съемочный процесс. Центральный персонаж здесь, без сомнений, – молодой Рыбчиньский. Он носится с камерой по заснеженному склону и снимает Кламмера со всевозможных точек и самыми невероятными способами: с рук, при помощи штатива, опускающегося в момент приближения к нему спортсмена на лыжах… Апофеозом становится сцена, где Рыбчиньский взбирается на плечи Кламмера и «субъективной камерой» снимает процесс движения.

Эти кадры чередуются с кадрами, снятыми камерой Рыбчиньского, то есть авторы показывают нам и процесс, и сразу же результат. Довольно длинный эпизод решен в эстетике немого кино: люди в кадре движутся с неестественной скоростью, а место реальных звуков занимают комически деформированные. Авторы преследовали две цели: с одной стороны, они намекают, что полны задора и азарта, как кинематографические первопроходцы, будь то Мельес или первые авангардисты; с другой – и это качество, характерное далеко не для всех экспериментаторов, – дистанцируются по отношению к самим себе, иронически отстраняются от своих невероятных поисков, тем самым давая зрителю понять, что это во многом игра и они прекрасно отдают себе в этом отчет.

Войчех Вишневский: деконструкция и рождение новых смыслов

Дальше всех по экспериментальному пути, пути разрушения стереотипов пошел режиссер Войчех Вишневский (1946–1981). Он прожил катастрофически мало и работал в кино чуть больше 10 лет, но, тем не менее, оставил

[1] Этот мотив может напомнить как сюрреалистический шедевр Бунюэля «Скромное обаяние буржуазии» (1972), так и снятый в Лодзинской киношколе абсурдистско-сюрреалистический этюд Януша Маевского и Витольда Лещиньского «Рондо» (1958), где писатель Славомир Мрожек играет посетителя ресторана, которому также никак не удается поесть.

[2] *Czyżewski S.* Dokument kreacyjny – gatunek paradoksalny. S. 201.

Лыжные сцены с Францем Кламмером. 1980
Режиссеры Богдан Дзиворский, Геральд Каргль,
Збигнев Рыбчиньский

уникальное творческое наследие. К сожалению, о нем сейчас вспоминают не так часто, как он того заслуживает. Остановимся на основных документальных фильмах Вишневского, главным образом сосредоточившись на двух картинах, снятых на основе репортажей Ханны Кралль: «Рассказ о человеке, который выполнил 552% нормы» и «Ванда Гостиминьская, ткачиха». Живой классик репортажа и гуру современных польских репортеров, Кралль рассказывала в этих текстах о бывших передовиках производства и размышляла над ценой общественного успеха, которую им пришлось заплатить за создание одного из важнейших мифов эпохи.

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

Короткие, неохотные высказывания коллег Бугдола об отношении к факту перевыполнения им нормы добычи угля сняты в духе фильма Кесьлёвского и Зыгадло «Рабочие–71: ничего о нас без нас» (1971) – подчеркнуто реалистично, в репортажной манере. Это не слишком удивляет, если помнить, что Вишневский принимал участие в работе над этим киноманифестом «краковской группы». В чем же тогда формальное новаторство «Рассказа о человеке, который выполнил 552% нормы»? Вот небольшой эпизод на могиле передовика производства Винцента Пстровского. Слышится голос ребенка, декламирующего стихотворение о Пстровском, при этом в кадре никаких детей нет. Зато режиссер дает крупные планы рабочих – их будто застывшие, мертвенные лица. В этой сцене отчетливо прочитываются элементы эстетики будущих лент Вишневского: скульптурная статичность, нелинейный монтаж, дискурсивный (то есть не обусловленный тем, что происходит на экране) звук.

В подобном ключе решена сцена, где члены семьи Бугдола рассказывают, что его успехи на трудовом фронте в сущности лишь делали их несчастными. После войны Бугдол был самым настоящим «человеком

[1] *Śliwińska A.* W świecie paradoksów („Opowieść o człowieku, który wykonał 552% normy” i „…sztygar na zagrodzie…”) // Wojciech Wiszniewski. S. 84.

из мрамора»[1], одним из образцовых героев эпохи. Его «официальная» биография носила название «Путь Бернарда Бугдола». В 60-е годы Ханна Кралль решила обратиться к его истории, пообщаться с ним по прошествии многих лет и назвала репортаж непатетично, даже неприметно, но совсем не случайно – «Спокойный воскресный день». Автор книги «Кралль и кинематографисты» Катажина Монка-Малятыньская отмечает: «Историю жизни семьи Бугдолов со дня установления рекорда рассказывает жена Магдалена, то есть репортаж является монологом Магды. Благодаря использованию точки зрения жены “передовика на пенсии”, традиционный и монументальный портрет рабочего подвергается демифологизации». И далее: «“Рассказ…” Вишневского – это документальная адаптация репортажа. Кажется, что режиссер прочитывает в тексте Кралль ключ к пониманию ситуации, в которой оказался герой. Так же, как и Кралль, Вишневский сталкивает миф с действительностью»[2]. Камера неспешно панорамирует комнату, периодически выхватывая (а точнее, как бы вынимая) из фона лица. Герои молчат, но за кадром звучат их признания.

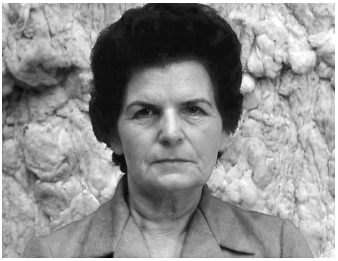
Даже, казалось бы, традиционное интервью решено здесь нестандартно. Оно начинается с долгой паузы и короткого «Нет», произнесенного Бугдолом. Зритель никогда не узнает, над каким вопросом столь мучительно раздумывал пожилой герой труда, да это и не так важно. Камера всматривается в его лицо из-за спины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

Мастерство Вишневского заключается в том, что он деконструирует эстетические принципы соцреалистической документалистики при

[1] «Человек из мрамора» (1976) – выдающийся фильм Анджея Вайды, одна из важнейших в истории европейского кино картин, где впервые был совершен жесткий расчет со сталинской эпохой. Сценарий этой ленты датируется первой половиной 1960-х, однако реализовать его удалось лишь спустя тринадцать лет, и можно сказать, что фильмы Вишневского в известной степени «подготовили» появление шедевра Вайды. Авторитетный критик Тадеуш Соболевский в эссе, посвященном Вишневскому, приводит такой факт: «Вайда публично признал, что его фильма (имеется в виду «Человек из мрамора». – *Д.В.*) не было бы, если бы не “Рассказ о человеке, который выполнил 552% нормы”». См.: *Sobolewski T.* Gościmińska je lody // Historia kina polskiego. Warszawa: Fundacja Kino, 2007. S. 178.

[2] *Mąka-Malatyńska K.* Krall i filmowcy. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2006. S. 122.

помощи ее же приемов. Однако этим его авторские интенции не ограничиваются: «Вишневский использует ушедшую в прошлое поэтику пропагандистской документалистики, чтобы обнажить управляющие ею принципы и показать крах пропаганды тех лет»[1]. Идеалы эпохи оказываются вывернутыми наизнанку. Бывшие передовики производства, герои труда предстают перед зрителем застывшими в лозунгах прошлого, мертвыми «людьми из мрамора». Обращаясь к финальному эпизоду «Рассказа о человеке, который выполнил 552% нормы», который можно интерпретировать по-разному, Сливиньская пишет: «Несмотря на блеск софитов, Бугдол – герой, уже не имеющий права на существование. Вернее так: миф, выросший вокруг перевыполнения норм, исчерпан и использован до конца»[2].



Ванда Гостиминьская, ткачиха. 1975
Режиссер Войчех Вишневский

[1] *Sobolewski T.* Gościmińska je lody. S. 124.

[2] *Śliwińska A.* W świecie paradoksów („Opowieść o człowieku, który wykonał 552% normy” i „…sztygar na zagrodzie…”). S. 85.

Углубление процесса деконструкции продолжается в шедевре Вишневского и Рыбчиньского (вновь как оператора) «Ванда Гостиминьская, ткачиха» (1975), где разрушение канона происходит на уровне языка (причем как суммы выразительных средств, так и речи в буквальном значении этого слова). Вот один из эпизодов, названный «Поколения»: главная героиня – также «передовик на пенсии» – общается с коммунистической молодежью.

Назвать это нормальным общением довольно трудно, поскольку вопросы и ответы не уступают друг другу по степени клишированности. Вишневский не дает зрителю услышать ответ на последний заданный вопрос и показывает, как ребята аплодируют, при этом полностью «отключая» звук. Зачем? Ответ лежит на поверхности: аплодисменты ожидаемы, формальны и потому не имеют смысла.

Эффект этой сцены удваивается в хрестоматийном финале следующей картины Вишневского «Букварь» (1976), где два деревенских мальчика на вопрос «А во что веришь?» отвечают молчанием и уходят вдаль. Согласно патриотическому стихотворению Владислава Белзы «Катехизис польского ребенка» 1900 года, должен следовать ответ: «В Польшу верю». Польская исследовательница отмечает, что в обеих этих сценах звучит «вопрос о будущем и острая критика любых форм индоктринации»[1]. Тадеуш Любельский, определяя особое место «Букваря» в истории польского кино, называет его финал «шокирующим»[2]. Этот фильм действительно производит сильнейшее впечатление до сих пор; что уж говорить про момент премьерного показа картины[3], когда некоторые критики вменяли Вишневскому в вину «антипольскость, плевок полякам в лицо и оскорбление патриотических чувств»[4]. Очевидно, что режиссер своим

[1] *Mąka-Malatyńska K.* Krall i filmowcy. S. 120.

[2] *Lubelski T.* Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty. S. 372.

[3] Первый публичный показ «Букваря» состоялся спустя пять лет после его создания, когда режиссера уже не было в живых. Исследователь его творчества М. Хендрыковский с горькой иронией замечает: «Вишневский держит в польском кино особенный, никем не побитый рекорд. Целых девять из двенадцати снятых им фильмов по цензурным причинам не получили разрешения властей на прокат». См.: *Hendrykowski M.* Wojciech Wiszniewski – szkic do portretu // Wojciech Wiszniewski. S. 23–24.

[4] Цит. по: *Łukowski M.* Wojciech Wiszniewski (zapis faktów podstawowych). Sesja naukowa – 23.III.1983. Łódź: Łódzki Dom Kultury, Pracownia Filmu Krótkometrażowego, Instytut Teorii i Historii Filmu i Tv PWSFTviT, Wytwórnia Filmów Oświatowych, 1983. S. 18.

восьмиминутным фильмом затронул глубинные проблемы самоидентификации поляков и состояния общества в 1970-е годы. «Букварь» – самое знаменитое произведение Вишневского, его безусловный шедевр, проанализированный в кинолитературе весьма подробно. Эту картину с большим трудом можно назвать документальной, ибо лишь в ее основе – реальный польский букварь Мариана Фальского, остальное же является плодом авторской фантазии режиссера и оператора Ежи Зелиньского.

«Букварь» состоит из трех частей. В первой части загадочный человек в черной мантии, украшенной белыми буквами (подразумевается, что это автор букваря), идет по слабо освещенному коридору, на стенах которого проступают фрески с изображениями польских королей (возникает параллель с эпизодом из фильма «Человек из мрамора», в котором в запасниках варшавского Национального музея съемочная группа обнаруживает мраморные статуи героев сталинской эпохи). В следующем кадре мы видим типографию, где, судя по всему, печатают буквари. Во второй части в метафорическом ключе представлены четыре первые буквы польского алфавита: в окутанном туманом дворе-колодце (или коридоре?) неподвижно стоят люди – бедно одетые, понурые, озлобленные. Камера неспешно перемещается от одних к другим, периодически заглядывая в окна, за которыми люди – уборщица, пожилая пара, крестьянка – произносят буквы. И делают это максимально отстраненно, неестественно, и складывается впечатление, будто ничего больше они сказать не в состоянии. Остальные буквы хором скандирует толпа людей, снятая с верхней точки в абстрактном затемненном пространстве. Наконец, за этим следует основная концептуальная часть, где картинно уставленные группы людей, символизирующие различные общественные группы, задают детям вопросы из «Катехизиса польского ребенка».

Подробно анализируя «Букварь» – от сценария до готового фильма, которые радикально отличались, – историк кино Марек Хендрыковский рассуждает: «Благодаря художественной смелости и бескомпромиссному подходу режиссера бутафория просветительского фильма, снимаемого в память об умершем педагоге (авторе «Букваря». – *Д.В.*), отошла на второй план и с первого же кадра уступила место чему-то совершенно иному. На экран ворвалась представшая в серии ужасающих образов, отталкивающе серая и грязная, нечеловеческая по своей сути, противоречащая столь же высокопарным, сколь и лживым лозунгам режима – действительность ПНР середины “декады успеха”, как позднее пытались называть десятилетие правления команды Герека»[1].

[1] *Hendrykowski M.* Sztuka krótkiego metrażu. Poznań: Ars Nova, 1998. S. 31.

Вернувшись к «Ванде Гостиминьской…», мы обнаружим, что при ближайшем рассмотрении главная героиня оказывается человеком обезличенным. В одной сцене она долго всматривается в свой огромный, во всю стену, портрет из серии «Люди тридцатилетия» и будто не узнает себя. В другой сцене мы видим ее за семейным столом, но даже в такой, казалось бы, неформальной домашней обстановке она сидит навытяжку, а на стене сзади нее при помощи рир-проекции повторяются кадры хроники рубежа 1940–1950-х. «Автор соединяет таким образом две эпохи: годы славы и современность, равнозначную забвению. Застывшее лицо героини, неподвижно сидящей за столом во время семейного торжества, является знаком ее заточения во времени»[1], – тонко подмечает Монка-Малятыньская. Становясь благодаря трудовым успехам своеобразной иконой, Ванда Гостиминьская теряет себя как человека и как личность. Внешне она здесь, с семьей, но внутренне осталась в том времени.

Ванда Гостиминьская, ткачиха. 1975
Режиссер Войчех Вишневский

Особую роль в раскрытии этих внутренних процессов играет речь героев. В другой работе Монка-Малятыньская пишет по поводу «Ванды Гостиминьской…»: «Хотя герои, как в классическом документальном

[1] *Mąka-Malatyńska K.* Krall i filmowcy. S. 121.

фильме, говорят прямо на камеру, фразы подаются искусственно, их дополнительно “ирреализирует” эхо»[1]. Очень верное наблюдение. Неискушенному зрителю может поначалу показаться, что это «аутентичный» фильм об истории соцсоревнования. Однако степень механизированности, с которой Гостиминьская произносит свои фразы-лозунги, и изображение, на которое режиссер накладывает ее монологи, заставляют усомниться в прямолинейности авторского замысла. Речь «вместо того, чтобы подтверждать и укреплять звучание, выявляет фальшь путем сопоставления с сильно деформированным изображением»[2].

Заметим, что в следующем – стилистически более традиционном – фильме Вишневского «Столяр» (1976) такая же механическая, будто биографическая справка, речь протагониста подчеркнуто противопоставлена изысканному визуальному языку. В своем последнем документальном фильме «…штейгер в усадьбе…» (1978) режиссер вообще отказывается от синхронных реплик, к которым в те годы широко обращались документалисты. В качестве комментария использована народная песня, но дело тут не в деконструкции соцреалистической документалистики. Продолжая начатые в «Ванде Гостиминьской…» поиски, режиссер создает цельную звуковую концепцию, заставляющую вспомнить Круликевича. При помощи звукового крупного плана Вишневский обращает внимание зрителя на отдельные скрипы, шумы, короткие фразы.

Фильм «…штейгер в усадьбе…» – о человеческой враждебности, о нежелании коллектива принять к себе «чужака» – становится еще одним (наряду с «Танцующим ястребом» Круликевича) ярким примером сочетания проблематики «кино морального беспокойства» с авангардистскими тенденциями в кино 70-х. Вишневский предлагает парадоксальный «…двойной портрет времени: прошлого – былых успехов героев, и времени съемок»[3]. Монка-Малятыньская замечает: «Язык социалистического реализма распадается, по сути, это автодеструкция»[4]. Самое главное, однако, то, что на обломках «кинематографического новояза» появились картины Войчеха Вишневского, практически не имеющие аналогов ни в Польше, ни в других странах мира.

[1] *Mąka-Malatyńska K.* «Wanda Gościmińska włókniarka» – demontaż filmowej nowomowy // Wojciech Wiszniewski. S. 111.

[2] Ibid. S. 118.

[3] *Mąka-Malatyńska K.* Krall i filmowcy. S. 114.

[4] *Mąka-Malatyńska K.* «Wanda Gościmińska włókniarka» – demontaż filmowej nowomowy. S. 114.

Послесловие

Обзор экспериментальных явлений в польском кино 1970-х демонстрирует их удивительное разнообразие, богатство художественных потенций и непрерывность авангардной линии. Связи кинематографа и авангардного изобразительного искусства в Польше были довольно спорадические и – что вытекает из опыта Круликевича – совсем не такие очевидные. Тем не менее их взаимодействие оставило в истории польского кино несомненный след. Неслучайно Круликевич в более поздней документальной короткометражке «Предтеча» (1988) снимал актеров из «Академии движения»[1]. Этот фильм, снятый на стыке эпох, соединил в себе разрушение соцреалистического канона и пародию, довел этот процесс до финальной точки и открыл поле для его интерпретации в новых политических условиях, поэтому заслуживает нескольких слов.

В плане формы «Предтеча» развивает поиски Вишневского. Фильм строится на закадровом монологе самого режиссера, который рассказывает об ученом Мариане Мазуре – отце польской кибернетики, считавшейся в послевоенный период в соцстранах наукой буржуазной и потому подозрительной. История этого человека и его учения интересует Круликевича в двух аспектах. С одной стороны, в биографии Мазура и предложенной им концепции действительного и мнимого характеров, как в зеркале, отражается социалистическая эпоха с ее стремлением к конформизации общества. С другой стороны – эта личность просто близка режиссеру.

[1] Этот уличный театр устраивал свои представления непосредственно в городском пространстве. Так, например, его артисты пародировали очередь в магазин, вставая рядом с ней, или покупали один за другим газету и, быстро просмотрев один разворот, тут же выбрасывали в близстоящую помойку.

Несчастливая участь Мазура парадоксальным образом является для Круликевича источником надежды. Убежденность ученого в том, что лишь будущие поколения смогут понять всю глубину и новаторство его теорий, во многом напоминает отношение Круликевича к критике его экспериментальных картин. Так, после выхода на экраны «Танцующего ястреба» режиссер заявил в интервью кинокритику Чеславу Дондзилло по поводу своего творчества: «…лишь спустя годы, следующие поколения откроют всю сложную красоту этих фильмов»[1].

В «Предтече» Круликевич рассуждает: «Кибернетика обнаруживает всевозможные ошибки и подлости». Кинематографический метод Круликевича, в свою очередь, направлен на последовательное разрушение канонов. И если Вишневский (и отчасти Дзиворский) делал это главным образом изнутри нарратива, то Круликевич работал с существовавшими в реальности знаками эпохи. Его монолог в фильме накладывается на сцены самого разного содержания, однако бóльшая часть действия так или иначе связана с Дворцом культуры и науки – знаменитым «подарком Сталина» Варшаве и всему польскому народу. И здесь важным становится не столько происходящее в кадре, сколько возникающее ощущение общей атмосферы заката (в прямом и переносном смыслах), упадка и обесточивания системы. Уже в ранних документальных работах Круликевича присутствовало сильное критическое начало, однако в «Предтече» отношение режиссера к социалистической действительности проявилось в полной мере и на всех уровнях. В этой небольшой ленте он одновременно вскрыл и спародировал механизмы функционирования власти в условиях тоталитарного режима.

Эксперименты в польском кинематографе не ограничиваются творчеством Гжегожа Круликевича и авангардных документалистов, они не прекращаются по сей день. Опыт анализа поэтики экспериментальных фильмов 1970-х помогает понять сущность более поздних явлений. Это другая тема, поэтому приведу только один из наиболее интересных примеров существования в пространстве между авангардным кино, видеоартом и мейнстримом – это творчество Леха Маевского, дебютировавшего еще в 1980 году не замеченной тогда картиной «Рыцарь». Эта визуально изобретательная философская притча напоминает спектакль, реконструкцию средневековой мистерии, а кульминационный эпизод представляет собой затяжной ритуальный танец, берущий истоки в традициях древних племен. Маевский снимает картины с различной долей фабульной повествовательности. С одной стороны, он автор блестящего биографического

[1] Цит. по: *Dondziłło C.* Młode kino polskie lat siedemdziesiątych. Warszawa: Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, 1985. S. 44.

фильма «Воячек» (1999) о поэте Рафале Воячеке из поколения проклятых. Показывая последние дни поэта-самоубийцы, режиссер дает широкую панораму общественной жизни конца 1960-х – возможно, преувеличенно мрачную и безысходную с исторической точки зрения, но весьма убедительную художественно. С другой стороны, в 2006 году Маевский сделал полнометражный фильм «Стеклянные губы», основанный на видеоинсталляции «Кровь поэта», которую он демонстрировал в Музее современного искусства в Нью-Йорке. Это стопроцентный видеоарт без единого слова, построенный на монтаже сцен, открывающих зрителю будни психиатрической больницы и внутренний мир ее пациента – страдающего психическим расстройством поэта. В 2011 году Маевский прогремел на весь мир лентой «Мельница и крест», грандиозной международной копродукцией с участием Шарлотты Ремплинг, Рутгера Хауэра и Майкла Йорка, где при помощи самых современных визуальных технологий произошло «оживление» полотна Брейгеля «Путь на Голгофу». Возможно, этот фильм был для Маевского идеальным шансом соединить изощренную визуальную пластику с философским размышлением. В 2014 году на экраны вышел фильм «Онирика. Собачье поле», отмеченный экспериментами с наррацией.

Польские режиссеры отваживались экспериментировать даже во времена, когда общественно-политическая атмосфера не способствовала такого рода художественным поискам. Особенно важными и плодотворными в этом контексте, несомненно, были 1970-е годы, а их центральной фигурой – Гжегож Круликевич, автор собственной кинематографической теории, которую он претворял в жизнь уже в студенческих фильмах, а в полной мере – в полнометражных игровых фильмах. Их необычная форма до сих пор заставляет зрителей спорить, а исследователей – искать новые смыслы. Одна из важнейших заслуг Круликевича заключается в том, что ему удалось «привить» в своих игровых фильмах некоторые открытия, сделанные участниками «неоавангардной» группы «Мастерская киноформы», но в то же время – выразить «моральное беспокойство», которое во второй половине 70-х стало доминантой польского кинематографа. Круликевич подошел к нему как бы с другой стороны и достиг не меньшего успеха, чем лидеры направления.

В польской документалистике этого периода существовали различные художественные методы, которые объединяло желание проникнуть вглубь реальности, внутрь человека, прорваться сквозь искусственную оболочку, свойственную «официальному» документальному кино. Гжегож Круликевич использовал в документалистике свои теоретические открытия, Богдан Дзиворский нашел себя, прежде всего, в теме спорта, однако его интересовала в нем не внешняя составляющая, а внутренняя

наполненность. Но, безусловно, документалистом номер один был Войчех Вишневский, который своими портретами послевоенных передовиков производства во многом подготовил появление такого фильма, как «Человек из мрамора» Вайды. Рассказывая о людях, которые были иконами эпохи строительства социализма в Польше, Вишневский показал механизмы действия власти. И Ванда Гостиминьская, и Бернард Бугдол отдали жизни и всех себя без остатка на благо родной страны, однако это не принесло им счастья. К жизненному финалу они пришли с неутешительными результатами, которые и показывает Вишневский: эти люди стали живыми памятниками, лишенными человеческих эмоций.

Стремление увидеть человека во всей его глубине, полноте взаимосвязей с другими людьми и окружающим миром характеризует многих польских кинематографистов, однако режиссеры экспериментального толка 1970-х годов использовали для этого новаторские художественные средства, благодаря которым зритель и сегодня может в полной мере прочувствовать, пережить то, что происходит с героями на экране. Благодаря этому он может также заглянуть внутрь самого себя и напряженно задуматься.

Научное издание

Вирен Денис Георгиевич

Эксперимент в польском кино 1970-х

Редактор О.А. Пашина
Корректор Г.А. Мещерякова
Оформление: И.Б. Трофимов
Компьютерная верстка: Н.В. Мелкова

Подписано в печать 17.12.2018
Формат 60×88 1/16. Уч.-изд.л. 7,5. Усл.-печ. л. 7,25
Гарнитура PT Serif Pro. Тип. зак.

Оригинал-макет подготовлен
в Государственном институте искусствознания
125009, Москва, Козицкий пер., д. 5