

УДК 778.5 И (Пол.)

**«НАВЫЛЕТ» ГЖЕГОЖА КРУЛИКЕВИЧА –
МАНИФЕСТ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО КИНОЯЗЫКА**

**«THROUGH AND THROUGH» BY GRZEGORZ KRÓLIKIEWICZ –
A MANIFESTO OF EXPERIMENTAL FILM LANGUAGE**

Д. Г. Вирен

D. G. Viren

*ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания
Министерства культуры Российской Федерации», г. Москва*

Аннотация. «Навылет» (1972) – полнометражный игровой дебют выдающегося польского экспериментатора Гжегожа Круликевича. Этот шедевр польского кино по сей день вызывает оживленные дискуссии. В статье предложен подробный анализ фильма с особым акцентом на ключевых эпизодах, являющихся квинтэссенцией творческого метода Г. Круликевича. Автор пытается также найти ответ на вопрос: каковы причины столь сильного воздействия картины на зрителей.

Abstract. «Through and Through» (1972) was a feature-length debut of an outstanding Polish experimental filmmaker Grzegorz Królikiewicz. This masterpiece of Polish cinema encourages discussions until this day. The article offers a detailed analysis of the film, focusing specifically on the key episodes which epitomize Królikiewicz's artistic methods. The author also suggests possible answers as to the reasons for the film's strong effect on its viewers.

Ключевые слова: *польское кино, авангард, Гжегож Круликевич, Богдан Дзиворский.*

Keywords: *Polish cinema, avant-garde, Grzegorz Królikiewicz, Bogdan Dziworski.*

Актуальность исследуемой проблемы. Полнометражный игровой дебют Гжегожа Круликевича состоялся в 1972 году. Историки кино склонны объединять три первые игровые ленты режиссера («Навылет», «Вечные претензии», «Танцующий ястреб») в единый цикл. Это до некоторой степени обоснованно: во-первых, по причине социальной заряженности всех картин, во-вторых, с точки зрения формальных экспериментов. И тем не менее фильм «Навылет» необходимо рассматривать отдельно, поскольку он, как это ни парадоксально, представляется наиболее цельным, наиболее емким произведением во всем творчестве режиссера и без всяких сомнений практически не устарел.

Впрочем, публика после выхода картины на экраны решила иначе. Фильм освистывали, обычной зрительской реакцией был выход из зала через десять минут после начала, сопровождаемый возмущенными комментариями. В свою очередь, критика, как это нередко бывает, в массе своей восприняла «Навылет» прямо противоположно, дав ему очень высокие оценки. Фильм получил ряд важных наград, причем не только в Польше:

на престижном международном кинофестивале в Мангейме ему был присужден приз ФИПРЕССИ. В 1974 году лента была приглашена для участия в престижной Неделе критики в рамках Каннского кинофестиваля как один из семи фильмов, прокладывающих новые пути в киноискусстве. В чем же причина такого резонанса?

Материал и методика исследований. Своей дебютной картиной Г. 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 (если не считать особой жестокости) и уж тем более привлекательного для кинематографа в нем не было: молодые супруги, испытывая крайний недостаток средств, после нескольких безуспешных попыток устроиться на работу решились на убийство пожилой пары, у которой сняли квартиру. Помимо заранее «запланированных» жертв им под руку попала 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... Впрочем, к этому мы 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 в каждой секунде фильм. Здесь нет буквально ни одного случайного или лишнего кадра, каждый имеет значение и длится ровно столько, сколько должен.

Хотелось бы подчеркнуть, что до сегодняшнего дня эта картина, считающаяся одним из лучших дебютов в истории польского кино, находилась вне поля интереса российских исследователей, поэтому представляется необходимым ввести ее в научный оборот. Проблематика, затронутая Г. Круликевичем, абсолютно универсальна и имеет вневременной, философский характер. История Малишей потрясла польское общество в 30-е годы прошлого века, поразила публику спустя 40 лет, когда на экраны вышел фильм о них, производит впечатление сегодня и – осмелимся предположить – не утратит силы воздействия еще долго.

Результаты исследований и их обсуждение. «Навылет» состоит из 12 эпизодов, и, хотя идет чуть больше часа, это все равно совсем не большое количество, особенно учитывая, что некоторые из них сняты одним кадром, без склеек. Как уже было сказано, фильм основан на реальных событиях, а эффект реальности 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 нелюбимые подробности происходящего, лишь изредка останавливаясь на лицах людей. Среди них – главные герои, которых мы пока не знаем, но они отчетливо выделяются из этой неотесанной 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 выражением лица, отстраненным и в то же время полным скрытой неприязни. «Это не ненависть – это отчуждение», – так она сформулирует на суде в финале картины свое отношение к людям, которое можно прочесть в ее глазах уже в первых кадрах.

Отчаяние Ани передано в третьем эпизоде, следующем за сценой увольнения Яцека из фотостудии. 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 Г. Круликевича. Эпизод сопровождается музыкой, однако некоторые моменты подчеркнуты неестественно усиленными реальными звуками. Так, когда Аня расчесывается, мы слышим это с необыкновенной отчетливостью, что 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» усиливается во много раз.

Соединение различных стилей, контрастное столкновение эстетических характеристик как один из стилеобразующих принципов ленты особенно четко прослеживается в пятом эпизоде, показывающем типографию. Главные герои приходят туда уже как супруги Малиши. В типографии Яцек хочет предложить свои рисунки. Этот эпизод можно считать одним из мастерских образцов поэтики Круликевича и его оператора Богдана Дзиворского, поэтому остановимся на нем подробнее. Он снят ручной субъективной камерой, одним кадром, без склеек. Мы словно бы встречаем у входа Яцека и Аню, после чего камера начинает удаляться от них, поднимается на лифте, 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, где в этот момент с лестницы 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» [3, 49]. Действительно, с одной стороны, мы имеем дело с документальным – или, скорее, псевдодокументальным – стилем, с другой стороны, в данном эпизоде очевидна стилизация под фильмы немецких экспрессионистов, что главным образом проявляется в резком контрастном освещении, а также в композиции некоторых кадров.

Седьмой эпизод также нужно рассмотреть детально, поскольку в нем Г. Круликевич впервые в полном объеме реализовал концепцию «закадрового кинематографического пространства», создав своего рода квинтэссенцию своего метода. Действие этого эпизода разворачивается на скамейке в парке, он так же, как и типография, снят одним кадром и еще больше приближен к эстетике немого кино. В фонограмме использована музыка, 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 расположена скамейка, на которой сидит Яцек. Через пару секунд наверху возникает фигура Ани, спускающейся к нему. При этом он два раза в буквальном смысле слова выпрыгивает из кадра: после первого прыжка возвращается на свое место ни с чем, во второй раз – держит в руках пойманную птицу. Таким образом Г. Круликевич разрешает зрительское непонимание, давая ответ на вопрос, что было целью героя, когда он «выпадал» из кадра. К этому моменту Аня успевает спуститься и присесть на скамейку.

Зритель, привыкший к кинотекстам, не оставляющим сомнений, где все показано и/или рассказано, наверное, почувствует дискомфорт, посмотрев этот эпизод. Но режиссер как раз и стремится к тому, чтобы активизировать воображение, фантазию смотрящего, чтобы тот стал со-творцом произведения – и ему это удается. Здесь, как и вообще в кинематографе такого типа, в «демократичном повествовании», как называет его

Г. Круликевич, не может быть одной «правильной» интерпретации. Каждый может составить свою собственную историю или, по крайней мере, домыслить, что происходит за кадром, а также между эпизодами. Заметим в скобках, что этот подход режиссер начал разрабатывать еще в своих студенческих фильмах, особенно в короткометражке «Каждому то, что ему совершенно не нужно» [1, 42–43].

Кульминационный эпизод убийства в фильме «Навылет» начинается с долгого статичного плана двери, которую мы видим с нижней точки, чуть выше уровня пола. Слышится звонок, приходит почтальон с денежным переводом. В комнате разгорается ссора. Напряжение усиливается и достигает апогея в тот момент, когда мы слышим выстрел. Камера совершает стремительный наезд: в отверстии между полом и дверью видны рассыпающиеся монеты и авторучка, которая выкатывается в коридор. Зритель понимает: произошло убийство. С точки зрения теории Г. Круликевича о закадровом кинематографическом пространстве, этим можно было ограничиться. Однако в конечном счете режиссер показывает само преступление, причем в значительной степени на деталях. Почему же режиссер в этом случае пошел, как может показаться, против себя, против своих теоретических убеждений? Вот как сам Круликевич объясняет это: «Здесь, 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. <...> И так же со стилем – его можно достичь не только путем буквального показа развязок за кадром, но также через столкновение этого метода с инсценизационным содержанием кадра» [3, 43]. И дальше: «Для меня было важно обозначить, что эти убийцы по-своему также являются жертвами, хотя их поступок так ужасен, жесток» [3, 44].

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. Выше уже шла речь о том, что многие события Г. Круликевич намеренно оставляет за кадром – так и здесь мы не увидим, как супругов-убийц поймают полиция. «Сцену следствия я заменил сценой их кошмарного сна в шикарном отеле», – объясняет режиссер [1, 42]. 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 перед собой задачу погрузить нас в психологию героев – и эпизод в гостинице с этой точки зрения действительно производит неизгладимое впечатление. Как бы противоречиво и страшно это ни звучало, те минуты были, возможно, единственно счастливыми в их жизни. После начинается суд.

Теперь мы наконец подходим к вопросу, поставленному в начале разговора о картине: что стало причиной такого серьезного резонанса фильма? Итак, последний – и самый большой по хронометражу – эпизод картины, где Г. Круликевич, кажется, доходит до крайней точки на пути разрушения традиционных повествовательных схем: мы ни разу не услышим здесь вопросов судьбы. «Та» сторона будто лишена права голоса – говорят только главные герои. Для Ани этот эпизод вообще становится первым (!), где она что-либо произносит, впрочем, и реплики Яцека до этого можно буквально по пальцам пересчитать. 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 оби-

женных на свете миллионы». Именно тут, на судебном процессе, исход которого пред-
решен, с главными героями происходит то, благодаря чему они вошли в историю поль-
ского правосудия: каждый из них признается в содеянном, берет всю вину на себя и про-
сит суд помиловать другого. Аргументация Яцека имеет здесь особый смысл: «Моя жена
берет вину на себя. Но она делает это, потому что любит меня. Да и я ее люблю». Глав-
ные герои действительно любят друг друга и искренне верят, что если один из них оста-
нется жить, то все у него будет уже по-другому.

И все же самое поразительное в этой истории или, точнее, в фильме, который воз-
вращает нам эту историю, – сопереживание по отношению к главным героям. «Я столько
хотел, слишком много хотел, наверное. <...> И, кажется, был способный. Завидовал
этим жалким людишкам, что им все так легко дается. А мне все время давали по задни-
це», – рассказывает Яцек на суде, и может показаться, что он заставляет нас пожалеть
его. Однако в то же время он произносит слова, от которых бросает в дрожь: «И 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 – и рождение, и внешность, и эти люди, и эти
мещане... У меня просто не было способа, как жить». От ужасающего «признания в люб-
ви» к своему преступлению главный герой приходит к теме унижения, общественного
презрения и личного несчастья – это сочетание приводит зрителя в замешательство.

Можно сказать, что режиссер пытается представить этот случай объективно, но в то
же время трудно не почувствовать: его симпатии явным образом на стороне убийц (иначе
он, вероятно, вообще не стал бы брать за эту тему). Как же это возможно? Наиболее точ-
ной представляется оценка замечательного кинокритика Конрада Эберхардта в его рецен-
зии 1973 года (он анализировал реальную историю Малишей, но это, естественно, приме-
нимо и к фильму): «Я думаю, что читатели судебных репортажей инстинктивно чувствова-
ли, что Высокий Суд приговаривает к смерти д р у г и х (разрядка авт. – Д. В.) Малишей, не
тех, что 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 взаим-
ная любовь, кем они были, кем являются, кем никогда не будут. <...>

<...> Страшно, что ценой за “обновление” Малишей была смерть тех старых лю-
дей. Страшно, что нужно приговорить Малишей именно тогда, когда они начали пони-
мать, что такое жизнь» [2, 333–334]. Вот в чем причина такого воздействия ленты: после
каждого ее просмотра чувствуешь себя ударенным тем самым эйзенштейновским «кино-
кулаком». Дело здесь, конечно же, не в проблеме социально-экономической неустроен-
ности и терпящем крах желании героев стать успешными людьми, а именно в их внут-
ренней трансформации, которая случается при таких кошмарных обстоятельствах.

Польская критика практически сразу после выхода фильма «Навылет» стала срав-
нивать его с произведениями Ф. М. Достоевского. Пожалуй, глубже всех эту параллель
провел в своей вдумчивой и определенно положительной рецензии на фильм критик Ан-
джей Вернер: «Желание оставить героям хотя бы относительную автономию психиче-
ской жизни, которая уже не поддается полностью авторскому контролю, не может быть
до конца объяснена, особенно в рациональных, причинно-следственных категориях, ста-
новится полем домыслов, допущений (для автора наравне со зрителями); сфера поступ-
ков, жестов неясных, иррациональных, отсутствие моральной интервенции автора, суда
над героями, попытка оставить им право голоса и понять аргументы, которые нельзя све-

сти к внешней по отношению к ним позиции, – это черты, которые можно найти в фильме «Навылет» и которые ранее столь полно воплотились в произведениях великого русского писателя. Круликевич ищет для такого литературного метода кинематографический эквивалент» [4, 7]. Трудно не согласиться с известным «методологическим» сходством между Г. Круликевичем и Ф. М. Достоевским, которое тонко подметил и проанализировал Вернер.

Интересно, что во время обсуждения картины после ее показа в рамках упомянутой выше Недели критики в Каннах французские критики и писатели также стали сравнивать «Навылет» с Достоевским. Г. 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 не премируют 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» [3, 40]. Это объяснение представляется нам исчерпывающим. Добавим 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.

Резюме. Кинокритик Ежи 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». В фильме «Навылет» Гжегож Круликевич действительно затронул тему, которая не может оставить зрителя равнодушной, однако необходимо помнить, что сила воздействия этой картины заключается вовсе не в проблеме, которую она затронула, а главным образом – в формальном решении, где воплотились все основные новаторские принципы кинематографа Г. Круликевича.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Virén, D. G.* Гжегож Круликевич: первые шаги самого последовательного польского киноэкспериментатора / Д. Г. Вирен // Вестник Чувашского государственного педагогического университета имени И. Я. Яковлева. – 2013. – № 4 (80). Ч. 1. – С. 40–43.
2. *Eberhardt, K.* Maliszowie / K. Eberhardt // Konrad Eberhardt o polskich filmach / Wybór i wstęp: Ryszard Koniczek. – Warszawa : Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1982. – S. 333–334.
3. *Kletowski, P.* Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości / P. Kletowski, P. Marecki. – Kraków : Korporacja ha!art, 2011. – 368 s.
4. *Werner, A.* Wszystko albo nic czyli sprawa nie tylko Maliszów / A. Werner // KINO. – 1973. – № 4. – S. 7.