

УДК 778.5 И (Пол.)

**ГЖЕГОЖ КРУЛИКЕВИЧ: ПЕРВЫЕ ШАГИ САМОГО ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОГО
ПОЛЬСКОГО КИНОЭКСПЕРИМЕНТАТОРА**

**GRZEGORZ KRÓLIKIEWICZ: FIRST STEPS
OF THE MOST CONSISTENT POLISH FILM EXPERIMENTALIST**

Д. Г. Вирен

D. G. Viren

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

Аннотация. Статья посвящена раннему периоду творчества Гжегожа Круликевича – важнейшего польского кинематографиста экспериментального направления. Короткие фильмы, которые он снимал в Лодзинской киношколе, возникли до появления его теоретического манифеста «Закадровое кинематографическое пространство», однако их можно рассматривать как своего рода подготовку к формулировке основных принципов авторского киноязыка, которые режиссер стал развивать в своих полнометражных картинах.

Abstract. The article deals with the early period in the work of Grzegorz Królikiewicz, one of the most important Polish experimental filmmakers. The short films that he made in the National Film School in Łódź appeared before Królikiewicz's theoretical manifesto, «Off-screen Film Space». However, they can be viewed as preparation of sorts for the formulation of the main principles of the author's film language, which the director began to develop in his feature films.

Ключевые слова: польское кино, авангард, Гжегож Круликевич, Марек Пивовский, Лодзинская киношкола.

Keywords: Polish cinema, avant-garde, Grzegorz Królikiewicz, Marek Piwowski, National Film School in Łódź.

Актуальность исследуемой проблемы. «Работаю для будущего», – под таким громким названием в 2011 г. в Польше вышла книга-интервью с режиссером Гжегожем Круликевичем. Провокационность этой фразы усиливало еще и то, что в последние годы художественные достижения этого выдающегося кинематографиста были практически забыты, а если его имя и возникало в прессе и общественных дискуссиях, то, скорее, в контексте скандалов (как это было в 2003 г. в связи с назначением Круликевича на должность художественного руководителя Театра Нового в Лодзи). Сам Круликевич на протяжении последних двадцати лет снял больше десятка документальных фильмов и телеспектаклей – правда, они уже не вызывали такого интереса, как его прежние работы. И вот в 2011 г. появилась книга-интервью, на DVD был издан сборник лучших игровых фильмов режиссера, на кинофестивале в Торуне прошла большая ретроспектива 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. Важно отметить, что поиски Круликевича в 1970-х гг. созвучны экспериментам кинематографистов из Бельгии, Франции, Чехословакии. В России же это имя известно лишь узкому кругу киноведов, а фильмы режиссера

видело еще меньшее число людей. Гжегож Круликевич – кинематографист, создавший авторскую концепцию киноязыка и разрабатывавший ее в своих игровых и документальных картинах. Именно поэтому представляется необходимым вернуть имя Круликевича в киноведческий оборот, тем более что сейчас он после восемнадцатилетнего перерыва приступил к съемкам новой игровой картины и, наверное, вновь нас удивит.

Материал и методика исследований. В этой небольшой статье будут рассмотрены первые кинематографические опыты будущего мастера, которые он предпринимал в Лодзинской киношколе. Конечно, можно воспринимать их всего лишь как обязательные учебные задания в рамках программы, но ведь на самом деле всегда интересно, откуда «произрастают» те или иные явления в «больших» произведениях – особенно если речь идет о художниках экспериментального толка.

Результаты исследований и их обсуждение. Гжегож Круликевич родился в 1939 г. в Александрове-Куявском, в центральной Польше, но почти сразу после начала войны его семья переехала в расположенный недалеко рабочий город Петркув-Трыбунальский. После школы Круликевич поступил на юридический факультет Лодзинского университета. Он с упоением там учился, пока вдруг не оказался перед фундаментальной этической проблемой права: незнание закона не освобождает человека 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», – рассказывает режиссер в упомянутой книге-интервью [1, 19]. Обратим внимание, что причиной для прерывания Круликевичем образования и его поступления в Государственную высшую школу театра и кино им. Л. Шиллера в Лодзи (о чем он мечтал давно, однако мечту не дал осуществить родной дядя) стала нравственная проблема, всю неразрешимость которой он в определенный момент осознал.

Вообще, интерес к 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 на тему «Халатность как форма вины» (которое в результате и не защищал). «Меня восхитил и поразил этот парадокс, – признается Круликевич. – По халатности можно участвовать в преступлении, совершенно об этом не зная. Престранная, прижитая ответственность. Как это близко – в молодежном бунтарском восприятии – ко всем этим тоталитаристским теориям так называемой объективной вины. ... Эти ошибочные ощущения почти деморализовали <...> меня. Почти» [1, 19].

Из фильмов, срежиссированных Круликевичем во время обучения в Государственной высшей школе театра и кино им. Л. Шиллера, нам доступны только два: «Выход» (1965) и «Каждому то, что ему совершенно не нужно» (1966). Оба фильма, снятые Славомиром Идзяком, ставшим впоследствии одним из лучших операторов польского кино, важны для исследования творчества Круликевича.

Четырехминутный этюд «Выход» может поначалу показаться обыкновенным упражнением, заданием на тему «Фильм без слов». Однако в этих рамках режиссеру удалось создать экспрессивную, динамичную и в то же время абсолютно условную историю, аллегория 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.

До этого мы видим смонтированные в коротком монтаже абстрактные кадры некоей 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, 20]. Во время просмотра действительно возникает ощущение сна или даже кошмарной фантазии, в которой зритель – благодаря субъективной камере – 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 реальный человек, 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, 23]. 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 неудачу, 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» [1, 23].

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 гг.), которые охотно и увлеченно экспериментируют с формой, позже отказываясь от подобной практики в пользу более традиционного киноязыка. Но Круликевич пошел совершенно другим путем, что подтверждает сделанная им на третьем курсе работа – «Каждому то, что ему совершенно не нужно». Этот одиннадцатиминутный фильм был снят режиссером за три года до защиты диплома и, соответственно, появления теоретической части, в которой он провозгласил свой режиссерский метод, и тем не менее уже здесь можно найти многие его отличительные черты.

Автор первого аналитического исследования, посвященного Круликевичу, с характерным названием «Защита Круликевича», киновед Мирослав Пшилипяк очень точно описывает стандартную 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» [2, 156]. Эти слова также подходят и к фильму «Каждому то, что ему совершенно не нужно». Проблема возникает уже на уровне названия: подчас оно может служить ключом если не к фабуле, то хотя бы к режиссерскому «месседжу», но в данном случае весьма абстрактно и нисколько не помогает разобраться в сюжете, даже после просмотра фильма.

Что же мы здесь видим? С первого же кадра, без каких-либо титров, режиссер включает зрителя в действие, которое достаточно динамично, поскольку разворачивается в бассейне, где тренируются спортсмены. Это первый сюжетный план. Второй связан с фигурой некоего кинематографиста, мечущегося между съемками (как раз-таки в этом бассейне), со своей девушкой и друзьями. Знаменательно, что его роль исполняет Марек Пивовский, однокурсник Круликевича, на тот момент уже снявший несколько важных документальных фильмов, впоследствии автор культовых картин «Рейс» (1970) и «Изви-

ните, здесь бьют?» (1976). 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: «...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, а под этим скрывается необыкновенная, страдальческая восприимчивость. И в итоге этот этюд о том, как человек хочет быть художником, теряет смысл такого существования...» [1, 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 Марекком 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 «Закадровое кинематографическое пространство».

На наш взгляд, следует обратить внимание на еще один фильм, который 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 г. Подчеркнем, что под реконструкцией в данном случае понимаются совсем не те дешевые и, как правило, довольно безвкусные телефильмы, которые сегодня принято называть этим словом. С точки зрения жанра Круликевич создал самую настоящую психодраму, которая стала в те годы популярной в польском кино: о трагических событиях здесь рассказывают реальные их участники, немногие из оставшихся в живых. Более того, они не только рассказывают, но и словно проигрывают, изображают отдельные моменты сражения – к тому же в реальных местах, где оно проходило.

Режиссер использовал в «Верности» многие приемы, которые к тому моменту уже вошли в его копилку выразительных средств. В дальнейшем он прибегал к ним не только в документалистике, но и в игровых фильмах: частые укрупнения лиц главных героев, любовь к детальному «исследованию» подробностей 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.

Резюме. Как показывает анализ студенческих фильмов Гжегожа Круликевича, он с самого начала своего пути словно наощупь (и, возможно, не до конца осознанно) разрабатывал и применял на практике принципы новой теории, сформулированной им в теоретической части дипломной работы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Kletowski, P. Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości / P. Kletowski, P. Marecki. – Kraków : Korporacja ha! art, 2011. – 368 s.
2. Przyłipiak, M. Obrona Królikiewiczza / M. Przyłipiak // Film polski. Twórcy i mity. – Łódź : Łódzki Dom Kultury, 1987. – S. 156.