

Денис ВИРЕН

(НЕ)ЗРИМОЕ ПРИСУТСТВИЕ

Об авангардных тенденциях в кино Польши

История кинематографий бывших социалистических стран переживает сейчас второе рождение—это утверждение может показаться кому-то рискованным, поэтому попробую его обосновать.

Не секрет, что когда в 1989 году произошел развал Варшавского договора и наступила долгожданная свобода, практически все страны Восточной Европы обратились к американской модели кинопроизводства, с разной степенью успеха пытаясь подражать жанровым образцам Голливуда. Достижения прошлого если не были забыты, то уж точно остались на заднем плане. Сейчас с полной уверенностью можно говорить, что 1990-е были одним из самых трудных для восточноевропейского кино периодов, давшим немного по-настоящему значительных произведений. Вместе с обновлением кинематографа, которое медленно начало происходить в бывших соцстранах на рубеже веков, там вновь возник интерес к собственной истории. Неудивительно, что исследователи стали делать упор на явления, до той поры малоизвестные даже специалистам. Внимание привлекли режиссеры, фильмы, течения, которые выламывались за рамки, устанавливавшиеся цензурой. И оказалось, что едва ли не в каждой социалистической кинематографии существовал свой авангард.

Степень его исследованности различалась в зависимости от специфических национальных условий. Скажем, «новая волна» в Чехословакии прогремела в середине 60-х настолько мощно, что, несмотря на полное ее подавление в период «нормализации», она успела стать свершившимся фактом истории кино и, что называется, отложились в сознании. В Венгрии авангардные фильмы (в первую очередь, картины Миклоша Янчо, но также, скажем, Золтана Хусарика) анализировались и оценивались преимущественно с точки зрения социально-исторической, однако и тогда трудно было уйти хотя бы от упоминания их формального новаторства, которое было очевидно.

Несмотря на серьезную разницу в цензурных системах СССР и Польши (о которой чуть ниже), рецепция авангардных явлений в кинематографии этих стран похожа. У нас более или менее системное исследование экспериментального кинематографического пласта началось буквально несколько лет назад. Наглядным отражением этого процесса стала авторская ретроспектива киноведа Евгения Марголита «Социалистический авангардизм», которая вот уже четыре года подряд с успехом проходит в рамках Московского международного кинофестиваля.

С историей польского кино ситуация несколько иная. Если обратиться к советскому киноведению, может сложиться ошибочное впечатление, что кинематограф Польской Народной Республики, ориентированный на

литературу, занимался по преимуществу социально-исторической тематикой, по форме же был в массе своей довольно академичен. В чем причина подобного «упрощения»? Нельзя забывать: все крупные исследования польского кино в нашей стране датируются 1960-ми годами. В следующее десятилетие, которое характеризуется всплеском авангардного искусства в Польше, советская цензура жестко контролировала, что пишется о кино, особенно стран Восточной Европы. Интерес к явлениям необычным, конечно же, существовал—доказательством тому хотя бы диссертация Янины Маркулан о Тадеуше Конвицком (ни одной картины которого в советском прокате, к слову, не было). Только вот к печати подобного рода монографии не допускались. Так или иначе, даже в некоторых современных текстах, увы, заметны следы «линейных» представлений¹, которые активно навязывались в социалистическую эпоху извне (или—сверху).

В самой Польше об авангардных кинематографических явлениях в социалистическую эпоху писали—но не так уж много, если не считать экспериментальной анимации—сферы, где, по Балажу, «законы природы <...> недействительны»². 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 советской и польской цензурных систем было как раз то, что в формальном плане польским кинематографистам было позволено очень многое, лишь бы не было идеологической крамолы,—тогда как в послевоенном советском кино «чистые» эксперименты с формой, мягко говоря, не приветствовались.

Было бы интересно заняться изучением причин этой разницы, но для нас сейчас важнее другое. В последние несколько лет в польском киноведении начался своего рода пересмотр истории. А лучше сказать—переосмысление, поскольку очевидно, что авангардный пласт, который в том или ином виде присутствовал в кинематографии Польши чуть ли не на протяжении всего ее существования, необходимо рассматривать в контексте относительно полно исследованных явлений, будь то классическая «польская школа» или «кино морального беспокойства».

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

«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 развива-

ющемся каноне, к которому очередные годы и десятилетия добавляют все новые *вечные произведения* [курсив авт.—Д.В.]»³.

Молодой исследователь видит в этом подходе к истории помимо всего прочего плодотворные возможности для дальнейшего развития, «перегрузки» современного польского кино. Именно поэтому он призывает обратить внимание в равной степени и на политический фильм 1930-х, и на фантастическое кино 1970-х. Однако наиболее значительное место отводится экспериментаторам.

Исследование этого пласта представляется совершенно необходимым именно потому, что кардинальным образом расширяет представление не только о кинематографии, но обо всем искусстве в целом. В связи с этим верно и обратное: анализ конкретных фильмов практически невозможен без их включения в контекст других видов искусства. Ведущий исследователь авангарда XX века Марчин Гижицкий в своей книге «Авангард и кино»—вероятно, крупнейшем исследовании довоенного киноавангарда в Польше—писал: «...я хочу предложить иную формулу: не кинематографический авангард, а кино в кругу авангарда—живописного, поэтического, театрального...»⁴. Мы постараемся следовать этому принципу.

Чуть выше прозвучало утверждение о практически полной непрерывности авангардной линии в польском кинематографе. Оно требует пояснений. Начать стоит с межвоенного двадцатилетия, о котором подробно пишет в своей книге Гижицкий. Не ставя задачи пересказывать ее, отметим лишь, что в Польше проекты авангардных кинопроизведений (увы, не полноценные фильмы) активно создавались на протяжении 1920-х гг. 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.

Совсем немного времени оставалось до начала деятельности в искусстве Стефана и Франчишки Темерсонов. Их творчество—начиная с фотографии и заканчивая книгоизданием—является одной из важнейших вех мирового авангарда XX века. Кинематограф 1930-х гг. в Польше долгое время было принято связывать, в первую очередь, с комедиями с участием Адольфа Дымши и первыми реалистическими фильмами социальной направленности, однако в то же самое время Темерсоны одну за другой снимали экспериментальные ленты⁵.

Их единственный сохранившийся целиком фильм этого периода—«Приключение порядочного человека» (1937)—особенно важен в контексте нашего исследования. Дело в том, что созданный Темерсонами в этой ленте абсурдистски трагический образ двоих, идущих со шкафом куда глаза глядят, стал своего рода фирменным знаком польского киноавангарда—через 20 лет он найдет прямое продолжение в знаменитой короткометражке Романа Поланского «Двое со шкафом» (1957)⁶, снятой в киношколе в Лодзи, таким образом становясь символом преемственности польского авангардного искусства. Это, конечно, не могло остаться не замеченным автором «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...»⁷.

Заметим, что за эти годы изменилось лишь отношение окружающих к главным героям: если в конце 30-х «порядочного человека» порицали, организуя манифестацию протеста против его «хождения задом наперед», то в конце 50-х «двое со шкафом» стали объектом самого настоящего насилия. Темерсоны определили жанр своего фильма как «иррациональную юмореску». У Поланского легкая, шуточная интонация в начале ленты постепенно уступает место усиливающейся агрессивности. Воспользовавшись максимой философа Теодора Адорно о невозможности поэзии после Освенцима, можно было бы утверждать, что в мире после Освенцима (который лишил Поланского 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, впрочем, 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. Для классической «польской школы» в лице Вайды, Мунка и 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 буквально несколькими годами позже, стал намечаться сдвиг в сторону сюрреализма. Концентрация на теме памяти как субъективного отражения прошлого в сочетании с рефлексией о национальных мифах, наверное, неизбежно должна была привести именно к этой поэтике.

В творчестве Войцеха Ежи Хаса «удельный вес» сюрреалистической образности возрастал от фильма к фильму. Ее элементы можно обнаружить уже в дебютной «Петле» (1957) 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 восточноевропейского кино.

Тадеуш Конвицкий—к слову, автор сценария одного из немногих смелых с точки зрения 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 военного прошлого, во втором—национальной мифологией. Наконец, центральная картина режиссера «Как далеко отсюда, как близко» (1971) в полной мере соответствовала сюрреалистической поэтике: все ее действие построено на пересечении настоящего и прошлого, фантазий и воспоминаний, снов и яви.

Истинный бум экспериментального, авангардного кинематографа в Польше пришелся, без всяких сомнений, на 70-е годы прошлого века. В 1971 году эффект разорвавшейся бомбы произвел дебют 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.

Это десятилетие отмечено появлением самого последовательного, без преувеличения истого польского киноавангардиста Гжегожа Круликевича. В 1972 году он снял ленту «Навылет», которая одновременно поразила и возмутила как критиков, так и зрителей. Этот черно-белый фильм основан на реальной истории предвоенного времени о молодоженах, нуждавшихся в средствах на существование и не нашедших ничего лучшего, чем убийство пожилых супругов и ограбление их дома. А после—решившихся чуть ли не добровольно сдать в руки полиции. Сама тема, несомненно, была нетипичной, однако решающую роль в возникновении бурных дискуссий сыграло ее воплощение. «Навылет», продолжительность которого составляет чуть больше часа, состоит из нескольких длинных сцен, снятых оператором Богданом Дзиворским то изысканно до вычурности, то будто небрежно—и практически без слов. Актеры при этом порой существуют в кадре так, словно это документальное наблюдение, что, естественно, усиливает шокирующий эффект.

Следующую картину—«Вечные претензии» (1973)—отличало уже цветное буйство формы. В качестве художника здесь выступил Збигнев Варпеховский—яркий представитель авангардного искусства, мастер перформанса. Специально для «Вечных претензий» он сконструировал инсталляцию, состоящую из 40 холодильников, желоба с кровью и неоновой руки. На сегодня Круликевич снял восемь полнометражных игровых картин. Практически каждая из них является важным событием в истории польского кино.

Возможно, наиболее формально изобретательной и претенциозной стала третья лента режиссера «Танцующий ястреб» (1977), настоящая коллекция формальных приемов и открытий. Они заставляли зрителя, сидящего в кинозале и привыкшего получать от просмотра удовольствие, напряженно думать, почему авторы выбрали именно такой ракурс, чем обусловлено то или иное звуковое решение. Естественно, подобные эксперименты над киноязыком и, как следствие, над зрителем могли вызывать раздражение.

Литературной первоосновой картины стал одноименный роман Юлиана Кавалца—писателя-деревенщика, как его бы назвали у нас. «Танцующий ястреб»—история человека по имени Михал Топорный (эту роль, как и в «Навылет», сыграл Франчишек Тшечак, открытый Круликевичем). Простой

деревенский парень, он выбивается в люди, женится на красавице из богатой семьи и становится начальником—вот только все это ценой безжалостного обращения с другими, в том числе близкими. Социально-психологическая направленность картины не могла вызвать особых нареканий, более того—фильм получил главный приз Национального кинофестиваля в Гданьске. Приведу всего несколько примеров того, как Круликевич реализовал тему.

Первое появление на экране будущей жены Топорного Веславы в исполнении Беаты Тышкевич. Она сидит в библиотеке, главный герой—за ней. Эта простая сцена совсем не просто решена и по изображению, и по звуку: мы никак не можем рассмотреть лицо героини, поскольку его наполовину загораживает абажур лампы, а неестественно усиленный звук, производимый ручкой, которой Михал нервно стучит по столу, только добавляет ощущение дискомфорта и окончательно дезориентирует. Или сцена в ресторане с теми же действующими лицами. Она снята из-за спины Топорного—так, что Веславу практически полностью загораживают затылок и ухо героя. Когда они садут за стол, еще несколько секунд их разговора будут сняты с той же точки. Круликевич всеми способами пытается активизировать воображение зрителя.

А вот сцена гибели главного героя—настолько глупой, что он, оставленный всеми, даже не противится ей. Эта смерть не имеет никакого значения, поэтому Круликевич и не показывает ее. На экране—озеро, снятое приблизительно с уровня воды, и лишь по звукам из-за кадра и кругам, которые расходятся по водной глади, мы понимаем, что его машина тонет.

Огромное значение имеет то, что оператором «Танцующего ястреба» выступил Збигнев Рыбчиньский—еще один великий польский экспериментатор. В 1975 году он едва ли не первым в мире изучил возможности полиэкрана в короткометражке «Новая книга», в 1980 снял свой самый известный фильм «Танго», за который в 1983 получил «Оскара». Эта технологически изощренная философская шутка поражает даже сегодня, в эпоху компьютерной графики. Действие «Танго» разворачивается в комнате, где несколько десятков персонажей монотонно выполняют одни и те же действия, совершенно магическим образом не сталкиваясь друг с другом. Анимировав съемки реальных людей, Рыбчиньский создал потрясающий по силе воздействия образ общества, замкнутого в себе, своих мелких проблемах, не замечающего мира вокруг. И если короткометражка Поланского «Двое со шкафом» протянула когда-то нить к фильму Темерсонов 30-х гг., то «Танго» Рыбчиньского можно интерпретировать как своего рода эхо медитативного танца из «Сальто» Конвицкого.

Плодом сотрудничества Рыбчиньского (также в качестве оператора) с выдающимся, слишком рано ушедшим документалистом Войцехом Вишневым стала короткая лента «Ванда Гостиминьская, ткачиха» (1975), где, гениально обыгрывая каноны соцреалистического искусства с его любовью к статичной монументальности, режиссер в сущности перевернул на 180 градусов привычный образ передовика производства: он предстал перед нами застывшим в лозунгах прошлого, окостеневшим, почти мертвым.

Говоря о Круликевиче и Рыбчиньском, нельзя не коснуться деятельности «Мастерской киноформы»—особого явления в польском авангардном искусстве 70-х. Эта группа возникла в рамках научного кружка при Госу-

дарственной 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 (в оригинале: ROU—Ruch Odnowy Uczelni), которое, 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, хранящим одну из важнейших в мире коллекций современного искусства, основанную на произведениях польского конструктивизма (Владислав Стшеминьский, Катажина Кобро и др.). Именно конструктивисты (а также Темерсоны и дадаисты) были для «Мастерской» главными вдохновителями. За относительно недолгое (1970—1977) время существования группы в ее деятельности участвовали многие кинематографисты (в том числе упомянутые Круликевич и Рыбчинский), а также представители других видов искусства, но основными были четыре фигуры: Юзеф Робаковский, Войцех Брушевский, Павел Квек и Рышард Васько.

Ведущей целью «Мастерской киноформы» было изучение киноязыка и возможностей различных визуальных искусств, а также их рецепции. В своих исследованиях (это научное слово употреблено здесь неслучайно) они порой доходили до радикализма, заставляющего вспомнить, например, эксперименты композитора Джона Кейджа. Так, в 1972 Павел Квек «снял» «фильм» под названием «Комментарий». Обилие 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,—рассуждает блестящий знаток польского авангарда Лукаш Рондуда.—“Комментарий” был радикальным отвержением кинематографической коммуникации во имя непосредственной коммуникации со зрителем»⁸. 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.

Впрочем, это пример крайний, во многом доводящий идеи «Мастерской киноформы» до абсурда. Думаю, ее главный вклад в киноискусство заключается в том, что некоторые формальные эксперименты и открытия ее участников нашли применение в «большом» кино—в первую очередь, конечно, у Круликевича. Он всю жизнь совмещает практическую деятельность с теоретической, а в 1970-е, как кажется, во многом находился под влиянием коллег из «Мастерской».

Еще одно важное достижение «Мастерской киноформы»—внедрение в практику польского искусства эстетики видео (и в дальнейшей перспективе—развитие видеоарта). Первые в Польше работы на видеопленке принадлежат Войцеху Брушевскому, который стал также первым в стране обладателем собственного видеомэганитофона⁹.

Интересным примером существования в пространстве между авангардным кино, видеоартом и мейнстримом является кинематограф Леха Маевского, дебютировавшего еще в 1980 году не замеченной тогда картиной «Рыцарь». Эта визуально изобретательная философская притча с первых кадров 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 выдающегося фильма «Воячек» (1999) о поэте Рафале Воячке из поколения проклятых. Показывая последние дни поэта-самоубийцы, режиссер дает целую панораму общественной жизни конца 60-х—возможно, преувеличенно мрачную и безысходную с исторической точки зрения, но весьма убедительную художественно. С другой стороны, в 2006 году Маевский сделал полнометражный фильм, основанный на видеoinсталляции «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 буквально на весь мир лентой «Мельница и крест». Это масштабный международный проект с участием Шарлотты Ремплинг, Рутгера Хауэра и Майкла Йорка, где при помощи самых современных визуальных технологий происходит «оживление» полотна Брейгеля «Путь на Голгофу». Возможно, этот фильм был для Маевского идеальным шансом соединить изощренную визуальную пластику с философским размышлением.

Даже беглый обзор авангардных явлений в польском кинематографе демонстрирует их разнообразие и богатство художественных потенций. Подробное исследование этих тенденций, при особом внимании к развитию в 1970-е годы, представляется крайне актуальной для киноведения задачей.

1. См.: *Горелов Д.* Либо пан—либо пропал. Памяти польского кино // Театр. 2011. № 5.
2. *Балаш Б.* Искусство кино. М.: Госкиноиздат, 1945. С. 108.
3. *Majmurek J.* Nie chodzi o to, by wyrócić kanon // Kino. Warszawa. 2011. № 5. S. 56, 58.
4. *Giżycki M.* Awangarda wobec kina. Film w kręgu polskiej awangardy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego. Warszawa: Wydawnictwo Małe, 1996. S. 15.
5. См. об этом подробнее: *Сады М.* Темерсоны и киноэксперимент // Киноведческие записки. № 83 (2007). С. 81–94.
6. Гижичский обратил внимание также на то, что герой Жан-Пьера Лео в «Старте»—картине Ежи Сколимовского 1967 года, ставшей своеобразной польской рефлексией французской «новой волны»,—именно от порядочного человека «научился фокусу со стеклянными дверями шкафа».—*Giżycki M.* Op. cit. S. 75.
7. Цит. по: *Lekarczyk-Cisek B.* Bezkompromisowi // Kino. Warszawa. 2010. № 11. S. 71.
8. *Ronduda Ł.* Sztuka polska lat 70. Awangarda. Jelenia Góra: Polski Western. Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2009. S. 284–285.
9. 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.