

## КШИШТОФУ КЕСЬЛЕВСКОМУ—70

В июне этого года классику не только польского, но и мирового кино Кшиштофу Кесьлевскому исполнилось бы 70. В марте минуло 15 лет с тех пор, как он преждевременно ушел от нас. В связи с этой датой в ведущем польском профессиональном журнале «Кино» появилась статья Станислава Завислиньского—специалиста по творчеству Кесьлевского, лично знавшего мастера. Критик дал этому небольшому тексту, на первый взгляд, простое и понятное название— «Как забыть о Кесьлевском?» Смысл ловушки, которая в нем кроется, становится ясен лишь по прочтении: Завислиньский критикует соотечественников за то, что на родине режиссера до сих пор не было предпринято существенных шагов для увековечения его памяти, более того—в Польше, по мнению автора, вообще не очень понимают, «как поступать с Кесьлевским».

Читаем в этой статье: «Не секрет, что на Висле Кесьлевский вызывал самые большие споры. Он был, как выразился один писатель, “в известной степени Гомбровичем польской кинематографии”, художником, дистанцировавшимся от народного мученичества—но и от мегаломании»\*. Это, в общем, верно, хотя кажется, Завислиньский все же несколько сгущает краски. К примеру, приуроченные к годовщине смерти Кесьлевского показы лучших его картин во Вроцлаве прошли с большим успехом.

Несомненно одно: влияние, которое оказывал и продолжает оказывать польский классик на кинематографистов и просто любителей кино по всему миру, огромно. Регулярно организуются международные конкурсы киносценариев имени Кесьлевского (самый известный из них—«ScripTeast»); недавно в Польше с успехом был реализован литературно-кинематографический молодежный проект «Декалог 89+», приуроченный к двадцатилетию знаменитого сериала; уже поставлены две части сценарной трилогии Кесьлевского и Кшиштофа Песевича «Рай» (2002, реж. Том Тиквер) и «Ад» (2005, реж. Данис Танович). Ждет своего режиссера «Чистилище»...

**Денис Вирен**

---

\* *Zawisliński Stanisław. Jak zapomnieć o Kieślowskim? // «Kino». 2011. № 3 (525). S. 9.*

*Кишиштоф КЕСЬЛЕВСКИЙ*

## ДРАМАТУРГИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

Великолепная, богатая, необъятная действительность, где ничто не повторяется, где нельзя делать дубли.

Нам не нужно беспокоиться о ее развитии, она ежедневно будет представлять новые, необычные кадры. Именно действительность, и это не парадокс, является выходом для документального кино. Надо только до конца поверить в нее, в ее драматургию.

Андре Базен писал, что когда кинематограф не находит стимулов в технических изобретениях, когда в развитии его выразительных средств перестают играть решающую роль ширина экрана и цвет изображения, когда больше не поражает сам факт наличия движения или звука,—тогда он обращается к литературе. Базен имел в виду не темы и героев, а язык, структурные и драматургические образцы.

Документальный фильм, измученный и уничтоженный своим языком, должен обратиться к действительности, в ней отыскать драматургию, действие, стиль. Создать новый язык на основе более точной, чем раньше, фиксации реальности. Нужно сделать шаг, который станет продолжением всех манифестов, написанных документалистами, следствием определения Флаэрти: *камера—орудие творения*.

Действие, неожиданный поворот, финальная точка—элементы, столь существенные для классической драматургии; приостановка, отсутствие развязки, неупорядоченные сюжетные линии—столь существенные для современной драматургии,—все это не является выдумкой, ведь это подражание (по-разному видимой) действительности. Речь идет о том, чтобы перестать подражать ей, изображать, а брать такой, какая она есть: с отсутствием кульминаций, с порядком и беспорядком одновременно—это самая современная и самая верная из всех схем. Для ее регистрации нет другого метода, кроме документального фильма. Он должен полностью использовать свои возможности и особенность. В этом заключается шанс.

Размышляя о драматургии действительности, я попросил нескольких человек—студентку последнего курса исторического факультета, сварщика и служащую учреждения—составить подробные списки действий, выполняемых ими в течение дня. Они не записывали диалоги, мысли, настроения, воспоминания, сны. Только события, доступные зрению и слуху. Все получившиеся тексты были захватывающими киносценариями. Мы всегда говорим, что жизнь—это готовый сценарий, но только исписанные листы бумаги становятся ярким тому доказательством. Я не говорю о постановке таких сценариев (сейчас это, впрочем, невозможно хотя бы по причинам, связанным с техникой), поскольку этот постулат близок к популяр-

---

Фрагмент дипломной работы (научный руководитель—профессор Ежи Боссак), написанной в 1968 г. на режиссерском факультете Государственной Высшей школы театра и кино в Лодзи (название дано редакцией журнала «Фильм на шведском»). Публикуется с любезного разрешения проректора Лодзинской школы г-на Анджея Беднарэка.

ным на втором курсе киношколы тенденциям ставить камеру на углу улицы и снимать движение, скажем, в течение часа, пока автор, в идеальном варианте этой концепции, пьет пиво. Недалеко от такого метода уходят бунтующие кинематографисты, представляющие на фестивалях восьмичасовые фильмы о спящем мужчине или десятичасовые о спящем ребенке (ведь ребенок должен спать дольше). Несмотря на художественную абсурдность подобных попыток (эти фильмы могут быть полезны, например, для медицины), не выражающих никакого отношения к действительности,—они в определенном смысле поучительны. Как выясняется, люди, какое-то время выдерживавшие на этих сеансах, эмоционально реагировали, когда мужчина что-то проворчал, апогея же напряжение достигало, когда он переворачивался на другой бок. Это долгое отступление было сделано лишь ради напоминания о том, что драматический и драматургический вес события может быть оценен только в контексте. Этот факт нужно четко осознавать, размышляя о киносъемке действительности, в которой мы не сможем выдумать ни одного события—ни большого, ни маленького, когда ход, хронология событий и соотношения между ними будут реальны, и их нельзя будет произвольно менять.

Примеры эти, конечно, абсурдны, поскольку в фильмах, о которых я писал выше, авторство ограничивается установкой камеры. Фильм изготовляет камера, потом проявочная установка, копировальный аппарат и т.д. Автором является машина. Возможно, это конечный вывод из теории о драматургии действительности, но нас интересуют не конечные, а разумные выводы.

Вторжение средств массовой информации медленно, но верно трансформирует сознание зрителя. Меняется характер восприятия. Создатель теории о приближающейся эре «пост-алфавитной» культуры Маршалл Маклюэн утверждает, что развитие СМИ приведет к полному исчезновению печатных средств. Картина Маклюэна—часто, скорее, техника, нежели гуманиста: маленькие камеры, пользоваться которыми дети будут учиться в начальных школах, библиотеки с фильмами и приставки к телевизору—в сущности являют образ мира, где печатное слово просто не будет нужно. Ученый, пожалуй, преувеличивает: он не принимает во внимание интеграцию человеческой культуры и ее преемственность—телевидение, как некогда книгопечатание, произведет революцию в восприятии, но не отменит преемственности культуры, ее характера.

Современное искусство все чаще пользуется аудиовизуальными средствами—они приводят к изменениям в образе мышления. Мы начинаем мыслить образами, звуками, думать монтажно. Сегодняшние профессиональные причуды кинематографистов завтра войдут в обиход всего человечества. Тогда они станут нормой.

Несмотря на это, я не верю, что комиксы заменят книги. Ведь книгопечатание, с момента изобретения которого началась литература, не вытеснило существовавших в культуре элементов, сегодня называемых аудиовизуальными—таких как балет, театр, музыка, танец. Изменится только иерархия. Но даже такое, кажущееся очевидным, утверждение требует от нас точных решений.

Время, о котором шла речь выше,—это время шанса для документального фильма, время сделать выводы из драматургических первоэлементов, заключенных в действительности. И хотя профессионал не будет отличаться от любителя технической оснащённостью—так, как каждый сегодня может купить ручку марки, которой пользовался Хаксли,—фильмы по-прежнему будут делать художники.

Автор в постулированном фильме будет главной фигурой. Он открывает мир себе и нам. «Когда мы начинаем снимать фильм, то не знаем, что является сущностью его темы. Сам фильм помогает нам углубиться в тему, понять смысл проблемы, увидеть нити, которые его связывают» (Ричард Ликок). «Быть в нужное время в нужном месте, понять, что должно произойти, что нужно снимать в момент события, быть восприимчивым и гибким, чтобы снимать необходимое... Индивидуальность режиссера значительно сильнее проявляется в выборе события и методе его отображения, нежели во влиянии на события. Это субъективизм, заключающийся не в режиссировании сцены, а в ее воспроизведении» (Роберт Дрю). «Самое важное—передать ощущение участия в происходящем» (Ричард Ликок). Я постоянно привожу размышления Ликока и Дрю, потому что они тесно связаны с теми взглядами, которые хочу выразить я сам. Их словам предшествовала практика, отчеты из нескольких (очень разных) источников об их фильмах укрепляют меня в моих убеждениях.

Нужно перешагнуть через этап поиска поводов, которыми мы всегда пользовались во время съемок, и прийти к тому, что является содержанием искусства с начала времен,—к жизни человека. Саму жизнь нужно сделать поводом и содержанием фильма одновременно. Так, как она выглядит, как длится, как бежит. Со всем ее инструментарием.

Речь идет о фильме без художественных условностей: вместо повествования о действительности—повествование действительностью. Вместо авторского комментария—создание партнерских отношений «зритель—режиссер».

Если подойти к делу с практической точки зрения, тема диктует все: время начала съемок, их место, продолжительность фильма. Сценарий и документация не нужны. Съёмочная группа занимается исключительно регистрацией происходящего. Хозяином материала является автор—человек, знающий ход событий. Задачей монтажа не является охота за монтажными кусками—монтаж, так же как операторская работа, служит, с одной стороны, верной передаче атмосферы и развития события, а с другой—необходимой концентрации времени и пространства. Он целиком обусловлен ритмом и последовательностью событий, никогда не пытается конструировать их, разве что упорядочивает.

Теория о драматургии действительности приводит к очевидным выводам—фильм, возникший в результате последовательного ее применения, можно прекрасно себе представить. Это будет психологическая лента о человеке, с сугубо сюжетным действием, снятая сугубо документальным методом. Она сможет конкурировать с вестерном, мелодрамой, криминальными, психологическими и бытовыми лентами. Она не заменит в киноискусстве Уэллса и Феллини, но даст фору многим сегодняшним реалистам. По-

тому что действительность, и мы часто ловим себя на этом, сама по себе мелодраматична и драматична, трагична и комична. Она изобилует сюрпризами и постоянно повторяющимися действиями, психологическими столкновениями и событиями, которые порождают мысли и рефлексии, выходящие далеко за пределы заснятого изображения и записанного звука.

«В бесконечных поисках смысла вещей, сути и правды нас ждут многочисленные разочарования, однако нужно стремиться к этому снова и снова—не только для достижения цели, но также ради самого пути к ней» (Эвальд Шорм).

*«Film na świecie». 1992. № 3/4 (388/389).  
Warszawa-Łódź. S. 7–9.*

Перевод с польского **Дениса Вирена**

---