

«Важливо йти...» — розповідь про Кесльовського

Кшиштоф Кесльовський — символічна фігура для польського кіно і, мабуть, один із найупізнаваніших східноєвропейських режисерів нового часу в світі. Широкий загал на Заході заговорив про нього доволі пізно, втім реакція на відкриття «нового» імені була незвичайна: про нього активно почали писати — в різних країнах, різними мовами й у різних жанрах (від белетристичних біографій — до фахових кінознавчих досліджень), відбувалися численні ретроспективи його робіт (ігрових, документальних, кіно- й телевізійних), за кордоном організували навіть виставки його фотографій (фотоцикл «З міста Лодзь» позаминулого року побачили нарешті й кияни в рамках МКФ «Молодість»). Знаковою стала і поява книжки Славоя Жижека, присвячена кінематографу Кесльовського. Іншим, перекладеним різними мовами, виданням стала «Автобіографія» — книжка, що постала внаслідок серії розмов режисера з англійською журналісткою Данутою Сток. Та й нині, хоча минуло вже дванадцять років по його смерті (Кесльовський відійшов 1996 року), в Польщі — та й не тільки — періодично з'являються фотоальбоми, зібрання спогадів, статті в журналах і наукових збірниках тощо.

Книжка Станіслава Завіслінського аж ніяк не програє в цьому контексті. Сам Завіслінський, за фахом журналіст і видавець, знаний своїми біографічними дослідженнями про відомих людей польського кіно — Агнешку Голланд, Єжи Кавалеровича, Єжи Гофмана, Збігнева Замаховського та багатьох інших. Не вперше написав він і про Кесльовського: 1994 року вже побачила світ книжка «Кешльовський без кінця», а по смерті режисера Завіслінський як видавець присвятив йому окремий альбом та збірник спогадів.

«Важливо йти...» — слова, сказані самим режисером наприкінці життя. Вони стали для автора своєрідним ключем до прочитання біографії та фільмів Кесльовського. «Яким він був насправді? Звідки вийшов? Куди йшов? Як ішов? І що траплялося в дорозі? Що стало причиною міжнародного успіху і якою була його ціна?» — риторично запитує автор у передмові. Втім саме дослідження дуже далеко від абстрактних роздумів та риторичних запитань. Дуже чітко й послідовно Завіслінський іде слідами Кесльовського, уважно аналізуючи кожну, хоча б чимось прикметну, подію в його житті, навіть не від моменту народження Кшиштофа, а від з'ясування походження його батьків — і аж до останнього дня життя.

Великим плюсом дослідження є його синтетичний характер. Зібравши безліч документальних свідчень і фактів, автор зумів усіх їх «перетравити» й подати читачеві в уже дещо «відфільтрованому» вигляді. Адже книжка орієнтована не лише на фахівців (хоча й для них тут буде чимало цінного — от хоча б скрупульозне і детальне змалювання контексту кожного фільму), а й просто на допитливих глядачів Кесльовського, яким цікаво глибше зрозуміти його картини або ж дізнатися щось нове про нього.

І на цьому шляху разом із автором виявляємо несподівані речі. Скажімо, дізнаємося, що батько режисера, Роман Кесльовський, народився 1910 року в Ковелі (тоді, щоправда, польському), а з початком Першої світової війни деякий час проживав навіть у Житомирі. Його ж мати, Барбара Шонерт, народжена в Петербурзі.

Дитинство Кшиштофа також мало певний стосунок до України, точніше, — до її теперішньої території. В часи Другої світової війни родина дістала дозвіл перебраться в Галичину, яка перебувала тоді під німецькою окупацією. На один рік вони оселилися в Делятині, неподалік містечка Надвірна (нині — Івано-Франківська область). А потім із невідомих причин взимку 1943 року перебралися на Поділля, зупинившись неподалік Тернополя.

Втім, українська тема в житті режисера на цьому й завершується, а починається власне польська.

Дитинство Кесльовського змальовано в кращих традиціях белетристичних біографій: правдоподібно й водночас по-художньому красиво, з акцентуванням кумедних і яскравих епізодів, особливих подій тощо (автор навіть вказує, коли Кшиштоф приступив до першого святого причастя). Для більшої стереоскопічності Завіслінський періодично вводить суміжні контексти: скажімо, розповідає, що діялося в кінематографі того часу, в самій Польщі (а такі свідчення виявляються дуже корисними, принаймні для українського читача).

Другою великою перевагою книжки є обрана автором форма нарації. Оповідач, власне автор, хоч і присутній (адже саме «з його слів» отримуємо відомості про режисера), все ж майже не виявляє себе в тексті, дотримуючись стратегії документального жанру — дозволити фактам говорити самим за себе.

Уже від моменту навчання Кесльовського у Вищій театральній і кіношколі м. Лодзь (куди майбутньому режисерові вдалося вступити лише з третього разу), від аналізу перших учнівських етюдів та проб книжка долає межі белетристичного жанру. Тут автор уже не «змальовує», а докладно аналізує.

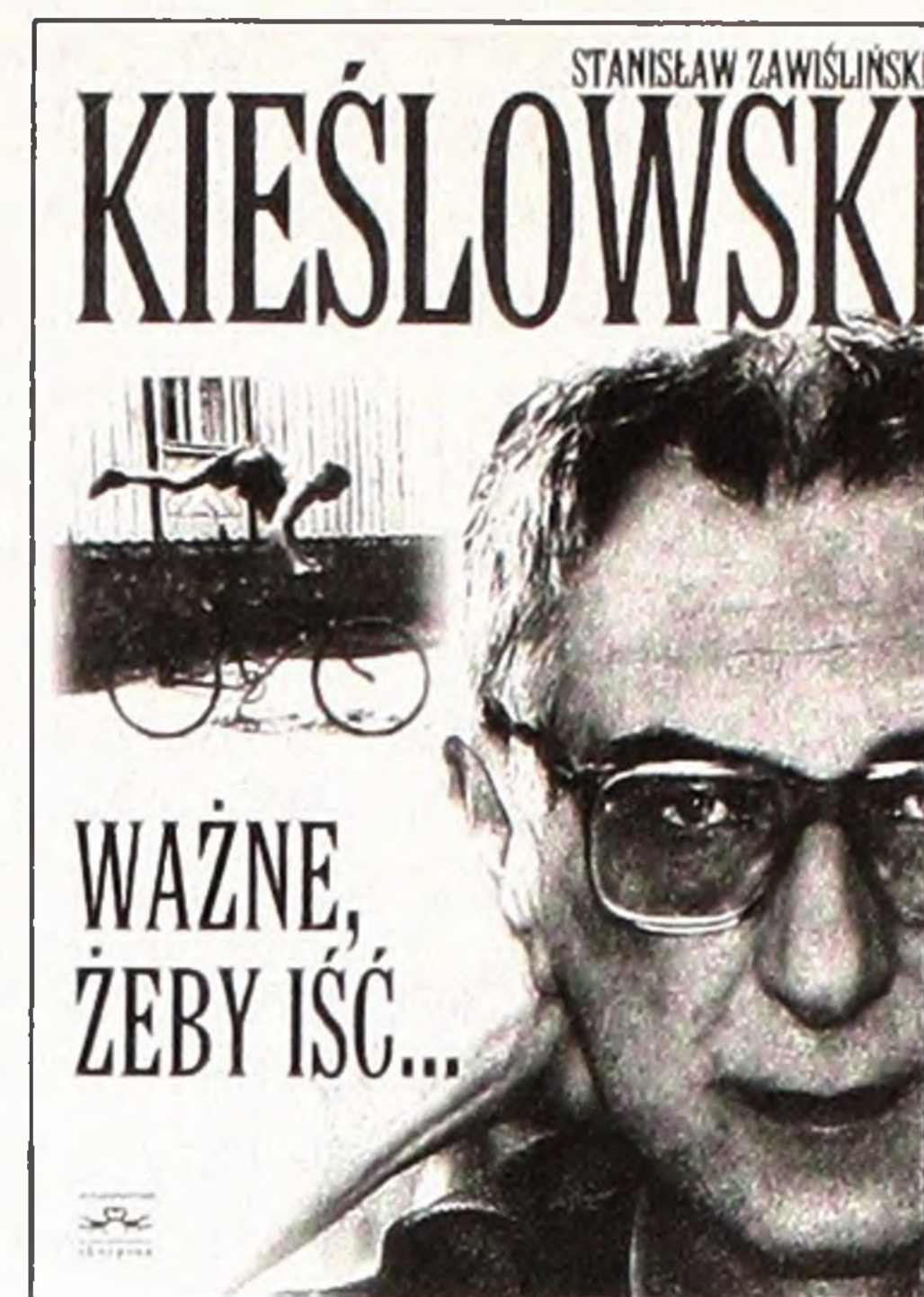
Цікава його розповідь про Лодзьку кіношколу, довгий час найповажніший у Польщі вищий навчальний заклад де готували режисерів. Із неї довідуємося про колишніх та майбутніх випускників і викладачів, дізнаємося, що наприкінці 40-х сюди з лекціями прибували Умберто Барбаро з Римського «Centro Esperimentale» та Жорж Садуль із Парижа, а в сталінські часи, коли доступ до Заходу був закритий, тут кілька разів із «педагогічною метою» бував Всеволод Пудовкін. У 60-ті ж читали лекції Кірк Дуглас і Ліндсей Андерсон. Фотопошуки молодого Кшиштофа, які позначилися на його ранніх документальних фільмах, — ще один цікавий, хоч і вже відомий кінознавцям, момент.

Або ж особливий інтерес Кесльовського-фотографа (а пізніше й режисера) до людського обличчя. «Для Кесльовського, — зауважує С.Завіслінський, — обличчя людини було однією з матриць уяви, натхненням, медіумом, дзеркалом людських прагнень, страхів і драм».

Далі — екскурс у його документальний період: вплив старшого Казимира Карабаша з його концепцією «терплячого ока» — «проникливого, як у психолога, і здатного до виявлення суспільних взаємозалежностей, як у соціолога».

Кесльовський, якого дослідник слушно називає «тихим бунтівником, єдиною зброєю якого була камера», і справді завжди був далеким від епатажу чи драматично загострених сюжетів. Він обирав героїв своїх фільмів не серед маргіналів, а радше поміж звичайних людей. Свою ж першу відому короткометражку «З міста Лодзь» він через багато років коментував так: «Ми це любимо — це місто, цих людей. Без такого відчуття в принципі неможливо робити фільми. Без відчуття близькості, симпатії. Чи співчуття. Я просто описував свій світ. Це не були чужі місця, як у тих фантастичних фільмах для ВВС, коли з камерою опускаються всередину вулканів або під воду до акул, і тільки це може бути цікавим. Мені здавалося, що цікавим є мій світ. І його належить описати».

Першу нагороду Кесльовський отримав ще в час навчання, 1967 року, на Варшавському фестивалі студентських кіноетюдів за стрічку «Бюро» («Urząd»). Пізніше різні його фільми здобували нагороди (не тільки польські, а й міжнародні), й навіть у часи військового пе-



Stanislaw Zawisinski.
Kieslowski: «Wazne, zeby isc...».
«Skorpion», 2005.

ревороту Ярузельського режисерові вдасться з великими зусиллями пробитися на Захід.

Документалістика стала для Кесльовського не тільки великою школою (серед найвдаліших його робіт — «Із міста Лодзь», «Робітники'71», «Рефрен», «Перше кохання», «Рентген»), а й великим моральним випробуванням. Початкове бажання «виявляти місця, де криється прихована хвороба» (слова з маніфесту «Документалісти про документ», одним із авторів якого був К.Кесльовський), тихо й без галасу показувати життя в його правдивому вигляді, обертається «страхом перед слізьми» (так докладно проаналізованим Славоєм Жижеком) — відчуттям моральної відповідальності за своїх реальних «персонажів», життя яких ти мимоволі змінюєш, спрямовуючи на них свою камеру.

Водночас рух від документалістики до ігрового кіно — це й рух у бік більшої правдоподібності, адже режисер раптом виявляє, що засобами професійної акторської гри й не менш професійної роботи оператора й режисера змодельовати «реальну дійсність» можна набагато переконливіше. В цьому контексті особливо цікаві його «Життєпис» і «Персонал» — одні з перших ігрових стрічок, максимально «стилізованих» під документ.

Кілька наступних неігрових стрічок — зокрема «Лікарня» та «З погляду нічного портьє» — також стали класикою жанру. Трохи витримки й спостережливості — і дійсність дарує режисерові неймовірні кадри, скажімо, в «Лікарні», коли бачимо, як у руках хірурга під час операції розвалюється інструмент (чи не молоток), і він тримає його звичайними пласкозубцями (хіба легко було колегам повірити Кесльовському, що ніхто нічого зумисне не підлаштовував?).

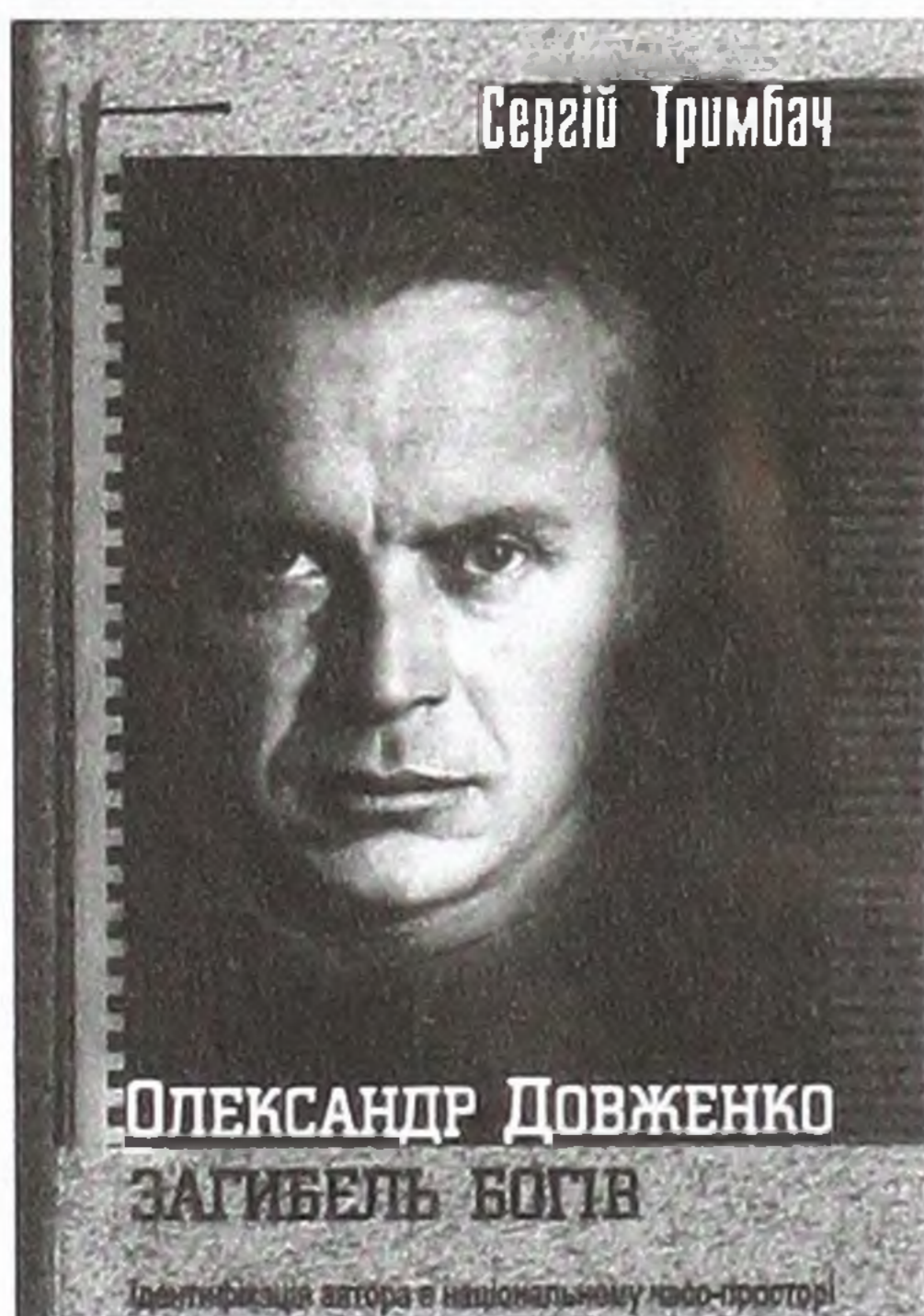
А далі — остаточний вибір на користь ігрового кінематографа («Те, про що я пишу, не є втечею від реалістичної конвенції; це напрям,

який коротко міг би окреслити так: углиб, замість ушир, усередину, а не назовні»). Міжнародний успіх «Аматора», якого критики встигли охрестити польським «Блоу-апом»; по-екзистенціалістськи безвихідний фільм «Без кінця» (саме той, який знімав у часи військового перевороту), а ще пізніше — «Подвійне життя Вероніки», «Три кольори».

Аналізувати все сказане автором немає можливості. Зауважу тільки, що переконливою видається теза Завіслінського про прихований автобіографізм (чи радше навіть автотематизм) окремих фільмів режисера. Кесльовський і справді любляв «закодовувати» на екрані якісь особливо важливі (а часто — й найболючіші) епізоди свого життя. В такий спосіб постав «Рентген», знятий у Соколовську 1973 року, про санаторій для туберкульозників, де свого часу від сухот лікувався і його батько. Або ж згадаймо слова його колеги Даріуша Яблонського, який стверджував, що перший епізод із фільму «Три кольори: синій» (коли в автокатастрофі гинуть чоловік і донька головної героїні), — віддзеркалення факту з його власного життя, про який добре знав Кшиштоф. Водночас такою ж трагічною смертю загинула і мама самого режисера (що він, за свідченнями багатьох, переживав дуже важко). Таких прикладів можна знайти ще чимало.

Кесльовський, усе життя дуже самокритичний, навіть після здобуття найбільших міжнародних нагород продовжував твердити, що є лише «звичайним ремісником і провінційним режисером», і що «нині» (вже після появи на екранах «Трьох кольорів») перебуває в тій точці, з якої Орсон Веллс (до речі, один із його улюблених режисерів) тільки починав свій шлях. Кокетування? Ні, здається, це зовсім невласиво для Кесльовського. Радше надмірна вимогливість до себе, яка часто притаманна великим. Та, на щастя, не їм судити про вартість своїх власних творінь.

Роксоляна Свято



Сергій Тримбач.

**Олександр Довженко:
Загибель богів.**

Ідентифікація автора
в національному часо-просторі.
Вінниця: Глобус-Прес, 2007.

свої захопливої монографії. Сергієві Тримбачу, одному з найцікавіших сучасних кінознавців та кінокритиків, вдалося тут майже недосяжне — поєднати ґрунтовне, справді аналітичне наукове дослідження з майже художньою манерою викладу, коли кожен розділ читається як добре скомпонована, довершена новела з власним сюжетом. І все ж книжка сприймається передовсім як цілість, адже в основі її — один, хоч і страшенно складний і досі не до кінця зрозумілий, персонаж, саме ім'я якого «є однією з ікон української свідомості».

Олександра Довженка, вслід за Віктором Петровим-Домонтовичем,

Олександр Довженко: життя великих

«Довженко давно уже визнаний класиком світового кіно, і в цьому напрямі не варто напружуватися і переконувати кого б то не було в тому, який він великий і могутній. Належить спокійно простежити його життя і творчість — у всій їхній непростій гармонії та дисгармонії».

Так дослідник формулює своє завдання у вступі, й саме так він і чинить на майже восьмиста сторінках

можна б назвати «доктором Парадоксом»: людина з двома великими пристрастями (кінематограф і література), двома біографіями (офіційною, канонізованою ще в радянські часи, й неофіційною, про яку заговорили після публікацій «України в огні» та «підредагованого» Ю.Солнцевою «Щоденника»), двома долями (одна в Україні, інша — в Москві, в «обіймах великого диктатора»), двома світоглядами й двома вірами, врешті-решт: «У тому ж щоденнику ніби два автори, і в кожного своя правда, своє уявлення про Україну (а саме вона є головним предметом його думання, спостереження). Один — тверезий літописець, який бачить реальність такою, якою вона є — без прикрас. Другий, або ж власне «творець», цю реальність доволі рішуче заперечує».

Один — ідеаліст і романтик, який щиро вірив у прихід «загірної комуні» (хіба він один?), другий — по-шекспірівськи трагічний персонаж, який 16 грудня 1943 року пише у своїх нотатках таке: «Мені хочеться вмерти. Мені здається, що я прожив уже все своє життя, немов ангели покинули мою душу». Майже шизофренічний розкол свідомості, хіба не так? Втім, як свідчить аналіз його біографії, дедалі важче в одній людині уживалися реальне та омріяне — Україна «в огні» та Україна щасливого майбуття.

Тримбач обирає хронологічну структуру для свого дослідження, й вона, зрештою, видається найадекватнішою, адже цікавить його