

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2024-73-110-121>

УДК 82.0

ББК 83

Научная статья/Research article



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2024 г. Д.В. Шулятьева
г. Москва, Россия

«СЛУЧАЙ» И «ДВОЙНАЯ ЖИЗНЬ ВЕРОНИКИ» К. КЕСЬЛЕВСКОГО: РЕЦЕПЦИЯ «РАСХОДЯЩИХСЯ ТРОПОК» Х.Л. БОРХЕСА В ПОЛЬСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Аннотация: Метафора «расходящихся тропок» Х.Л. Борхеса получила активную рецепцию в культуре второй половины XX в., в том числе в творчестве польского режиссера Кшиштофа Кесьлевского. С конца 1970-х гг. он обращается к игровому кинематографу и в этом мире вымысла проводит эксперимент с повествовательной кинематографической формой. Так, и «Случай» (1981), и «Двойная жизнь Вероники» (1991) по-своему преломляют эту борхесовскую идею: «Случай» открывает зрителю сразу несколько «дорог», по которым герой может пройти, поскольку фильм строится на последовательном предъявлении зрителю вариантов одной и той же судьбы. «Двойная жизнь Вероники» тоже строится на вариациях, но включает в себя и эксперимент с «ветвящимся» финалом рассказанной истории, иначе переосмысляя идеи Борхеса. В «Случае» Кесьлевский воплощает тот способ повествования, который нарратолог Дж. Принс назвал «дизнаррацией»: он ставит акцент не на том, что в действительности с героем произошло, а только на том, что могло бы свершиться, но не реализовалось. В «Двойной жизни Вероники» он прибегает к тому, что описано нарратологом Б. Ричардсоном как «денаррация»: множество вариантов финала фильма опровергают друг друга, имитируя «бесконечность» и рассказывания, и текста, и вариаций, задуманную еще Борхесом в «Саду расходящихся тропок».

Ключевые слова: Кесьлевский, Борхес, расходящиеся тропки, случай, дизнаррация, денаррация, вариации, кайрос.

Информация об авторе: Дина Владимировна Шулятьева — кандидат филологических наук, доцент, Школа философии и культурологии Факультета гуманитарных наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Мясницкая ул., д. 20, 101000 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7498-7395>

E-mail: dshulyatyeva@hse.ru

Дата поступления статьи: 19.02.2024

Дата одобрения рецензентами: 27.05.2024

Дата публикации: 25.09.2024

Для цитирования: Шулятьева Д.В. «Случай» и «Двойная жизнь Вероники» К. Кесьлевского: рецепция «расходящихся тропок» Х.Л. Борхеса в польском кинематографе // Вестник славянских культур. 2024. Т. 73. С. 110–121.

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2024-73-110-121>

Идеи Х.Л. Борхеса получили активную рецепцию в культуре второй половины XX в.: образы лабиринта, мира как библиотеки, тема предателя и героя, проблема случайности нашли свое отражение и у писателей (Х. Кортасар, Р. Кено, У. Эко, Дж. Фаулз, А. Роб-Грийе, Д.Ф. Уоллес, П. Остер), и у режиссеров (А. Рене, Б. Бертолуччи, М. Лионас, К. Нолан, В. Карвай). «Расходящиеся тропки», о которых Борхес размышлял в одноименной новелле, концептуально оказались востребованными сначала в эргодической литературе, затем — в интерактивной, гипертекстовой, цифровой [4]. Вариации, о которых писал Борхес, возможность освоить одно и то же пространство, пройдя по нему разными путями, стали значимыми принципами для конструирования самых разных художественных миров — как и непосредственно интерактивных, так и остающихся в пределах традиционных, неинтерактивных, повествований. Осмысление они получили и у режиссеров [3], среди них — польский кинематографист К. Кесьлевский (пол. Krzysztof Kieślowski), который последовательно в 1980-х и 1990-х гг. осмыслял и воплощал эту идею в своих фильмах.

Кшиштоф Кесьлевский получил известность как режиссер-документалист, но на этом свой творческий поиск не остановил, сменив его направление: с конца 1970-х гг. он начинает снимать художественные фильмы, отличающиеся от прежних явной установкой на повествовательный эксперимент, демонстрирующие интерес режиссера к игровой природе кинематографического повествования, которая позволяет ему проблематизировать зрительский опыт, включать зрителя в более активное взаимодействие с фильмом. Кесьлевского как режиссера относят к кинематографу «морального беспокойства» [1; 13], и интерес к размышлению подобного рода соседствует у него с радикальным переосмыслением кинематографической формы. Эти два направления его поиска только на первый взгляд параллельны друг другу и никак не пересекаются: игра с формой, попытка ее обновления для Кесьлевского становится возможностью и способом по-новому откликнуться на те исторические и социальные события, которые его волнуют и беспокоят. Игровой характер его фильмов — установка на эксперимент, заметное влияние постмодернистских образцов [13] — не противоречит «серьезному», сопереживающему взгляду на происходящее.

Так появляется фильм «Случай» (1981): необычный повествовательно, он как будто пытается перенести на экран принцип «расходящихся тропок» Х.Л. Борхеса. Перед нами герой Витек — и его жизнь, но не одна, а сразу несколько, целых три. Каждая из этих жизней будет последовательно открываться зрителю: раз за разом он будет возвращаться к исходной точке, а затем начинать свой путь заново. Такая форма подчеркнута неконвенциональна, нелинейна [19], сильно отличается от тех, что привычны зрителю. Она же — по-своему откликается и на те кинематографические работы, которые по следам Борхеса уже были осуществлены: фильмы «В прошлом году в Мариенбаде» (А. Рене и А. Роб-Грийе, 1961), «Головокружение» (А. Хичкок, 1958), «Стратегия паука» (Б. Бертолуччи, 1970) и др. [15]. Но она отличается от немногочисленных предшественников новым повествовательным принципом: Кесьлевский не пытается целиком и полностью уйти в мир «вымысла», в котором властвуют законы, не имеющие отношения к реальности; новой формой он пытается дать ответы на те вопросы, которые задает и он сам, и его современники в конкретном историческом и социальном контексте. И потому выбранную форму он подчиняет этим вопросам, погружая и своего героя, и вместе с ним зрителя в мир Польши 1980-х гг. Пространственно-временные рамки происходящего в «Случае» потому предельно реалистичны: нет никакого намека на «вымышленность» происходящего, никакой условности в репрезентации героев.

Напротив: все предельно знакомо польскому зрителю-современнику: движение «Солидарность», героини-интеллектуалы (как у К. Занусси), непростой подчас выбор, который героям приходится делать в сложных исторических условиях [18].

В отличие от «Случая», «Двойная жизнь Вероники» (1991), снятая уже позже, скорее отдаляется от исторической проблематики, лишь опосредованно указывая на нее. Но рецепция «расходящихся тропок» в этом фильме сохраняется, осмысление этой модели меняется, получает иное развитие. Перед нами в фильме две героини — на первый взгляд никак не связанные между собой: одна живет в Польше, другая — во Франции, они не знакомы и, в общем, никогда не узнают друг о друге. При этом обе — Вероники, и играет их одна и та же актриса (Ирен Жакоб), они одного возраста и жизненные интересы их (к музыке, путешествиям и пр.) близки. Одна из них — полька — рано погибнет, сделав, по-видимому, неверный выбор; другая — француженка — сделает иной выбор и продолжит жить. Связь между ними неосознанная, иррациональная, не объяснимая объективными причинами, невидимая, но ощутимая, и эти-то невидимые нити, похоже, интересуют Кесьлевского больше всего. Каждая из Вероник воплощает вариант судьбы одной и той же героини — хоть на это фильм указывает лишь опосредованно. Этим рецепция «расходящихся тропок» напомнит более ранний и, наверное, гораздо более известный фильм И. Бергмана — «Персону» (1966), а также «Этот смутный объект желания» (1979) Л. Бунюэля, вышедший на экраны всего за два года до «Случая», продолжая вслед за «Случаем» размышление о вариативности судьбы, смещая акцент с того, что непосредственно происходит с героями, на то, что только могло бы произойти — возможное, потенциальное, несвершившееся.

Рецепция «расходящихся тропок» Борхеса у Кесьлевского проявит себя именно в том, как «расходящиеся тропки» станут для него повествовательной моделью, как позволят ему выстроить размышление о героях, подчеркивая альтернативные варианты развития их судьбы. На «Двойной жизни Вероники» Кесьлевский не остановится, фильм откроет путь для развития идеи в знаменитой и ставшей для Кесьлевского последней трилогии «Три цвета» (1993–1994), после выхода которой вскоре погибнет он сам от сердечного приступа, как когда-то Вероника из Польши в его собственном фильме.

Размышление о вариациях у Кесьлевского, конечно, не первое в истории литературы и кинематографа. Указание на альтернативные варианты развития событий было характерно и для реалистического романа XIX в. но там оно, как показывают исследователи [16], только укрепляло эффект правдоподобия, которое создавал такой роман. Альтернативы были показаны как что-то возможное, но все-таки не произошедшее: в мечтах, снах, фантазиях, воспоминаниях героев, в их собственных размышлениях, отвечающих на вопрос «что было бы, если» бы все сложилось иначе. Такое указание на альтернативы в повествовании Дж. Принс назвал «дизнаррацией» [16, с. 8], подчеркивая, что наибольшее распространение она получила как раз в реализме.

XX в. — особенно во второй его половине — будет иначе проблематизировать альтернативные возможные миры: они теперь нужны не столько для усиления эффекта правдоподобия, сколько для проблематизации соотношения актуального и виртуального внутри повествования, в результате которого виртуальное — неосуществленное — расширяет сферу своего воздействия, становится множественным, выходит на первый план.

Так происходит и в той повествовательной форме, которую для своего фильма выбирает К. Кесьлевский, которая, наследуя модели «расходящихся тропок» Борхеса, получает теперь название разветвленного повествования (forking-path) [5] и предъясняет зрителю разные варианты судьбы героя, ни один из которых не актуализован в пределах повествования и не может быть признан истинным или достоверным. Данная форма позволяет не выбирать какой-то один путь, стоя на развилке, но пройти сразу по всем и пережить вместе с героем то, как могла бы сложиться его судьба во всех ее прежде скрытых вариациях.

Такая повествовательная модель у Кесьлевского по-своему откликается на размышление американского поэта Роберта Фроста в его знаменитом стихотворении «Невыбранная дорога»: его лирический герой отмечал, что из всех предложенных судьбой дорог можно выбрать только одну, а вернуться к исходной развилке — «удастся едва ли» (I doubted if I should ever come back) [8, с. 77]. По такому принципу обычно строилось традиционное повествование (как в литературе, так и в кино): из множества вариантов события читателю или зрителю предлагался один, даже если на другие — альтернативные — тем или иным образом было указано (как в «Рождественской песни» Ч. Диккенса, например). Теперь необходимости выбирать у героя как будто бы нет, ведь перед ним повествование открывает все пути — и в этом, предположительно, реализуется та идея, которую привнес Борхес. Но есть и отличие: в фильме количество этих дорог (и возможностей) всегда ограничено; «бесконечное» разветвление фильм предложит не может, поскольку ограничен принципами функционирования традиционного повествования — в его отличии, например, от повествования интерактивного, которое таких «тропинок» открывает куда больше. Эта «ограниченность» возможностей, которая характеризует разветвленное повествование у Кесьлевского, осмыслялась кинонарратологом Д. Бордуэллом [5]. Он и предложил называть такой тип киноповествования «ветвящимся», подчеркивая при этом, что такая нарративная форма многое наследует у более традиционных форм.

Он говорит: в фильме выбор путей всегда ограничен, каждая из сюжетных «троп» — линейна, зритель по-прежнему не может буквально влиять на сюжет (выбирать) — а значит, разветвленное повествование не порывает с традициями классического [5]. И, наконец, он утверждает, что последняя из вариаций, которая предлагается зрителю, всегда указывает ему на вероятный исход событий, именно она — в силу того, что завершает повествование — становится наиболее правдоподобной [5]. Но такой «консервативный» взгляд Бордуэлла поддерживается не всеми, даже наоборот: вызывает активное критическое противодействие. С ним спорят и кинонарратологи Э. Браниган [6], и К. Янг [21], и Д. Диффриент [7]; по-своему итог этой дискуссии — спустя уже несколько лет — подводит С. Хвен [10], предлагая ряд аргументов в пользу отличий этой новой формы от классических форм-предшественниц.

И действительно: как Кесьлевский, так и его кинематографические последователи ставят акцент на несовместимости одной версии развития событий с другими и на их «равенстве» — в том, как каждая из них может оказаться возможной, реализованной (но не оказывается). Так, его герой Витек в одной версии примыкает к движению «Солидарность», в другой — к коммунистам, в третьей — пытается сохранить нейтралитет, не сближаясь во взглядах ни с одними, ни с другими. Каждая из версий представлена предельно правдоподобно, каждой отдано равное количество экранного времени, ни одному из вариантов режиссер не отдает предпочтение — как будто бы передавая это право выбора «истинного» пути самому зрителю.

Но Кесьлевский интересуется не только кинематографической возможностью открыть зрителю всю палитру альтернативных вариантов жизни героя — сделать их возможными пусть не в реальности, так хоть на экране. Одной из ключевых проблем такой формы и фильма Кесьлевского становится проблема случая и выбора — что определяет события, происходящие с героем? Что влияет на то, как все сложится? Что связывает события друг с другом? От чего зависит, какая дорога будет выбранной, а какая — останется далеко позади?

Этими вопросами, по всей видимости, и задается Кесьлевский, показывая столь разные (несовместимые, противоречивые) версии жизни Витека. В поиске ответов на этот вопрос ему помогают «расходящиеся тропки»: они позволяют поставить акцент на том моменте, который становится точкой отсчета для всех изменений, который запускает вариации, из которого расходятся пути.

Таким моментом в фильме становится бег героя по перрону: успеет он на поезд или нет — от этого зависит, как сложится его жизнь в дальнейшем. При помощи такого повествовательного элемента — развилки, которая открывается герою и зрителю вместе с ним — Кесьлевский в фильме проблематизирует случай и случайность (и этим вписывает себя в одну из концептуальных традиций XX века [9]). Кажется, что такая развилка лишает героя необходимости совершать выбор — ведь развитие событий теперь зависит не от него самого, а только от «внешних» сил, которые «за него» решают, что произойдет дальше. «Ответственность» эта снимается и самой разветвленной формой: в конечном счете не так уж важно, успеет он на поезд или останется на перроне, ведь зритель в результате получит доступ ко всем альтернативным вариантам развития событий, ко всем дорогам, открытым перед героем.

Такой момент М.Б. Ямпольский описывает при помощи понятия «кайрос» [2, с. 581], ведущего свою историю еще с античности. Кайрос подобен решающему моменту, в котором сходятся несколько энергий, несколько сил, в котором происходит то изменение, которое очень скоро станет определяющим для героя и его судьбы. Ямпольский обращает внимание на то, как с таким «моментом» работает, например, Вуди Аллен в фильме «Матч-пойнт» — в его переработке сюжета Ф.М. Достоевского. Во время теннисного сета мяч задерживается на несколько секунд над сеткой, а камера фиксирует внимание зрителя на мяче, и то, в какую сторону в конце концов упадет этот мяч, и решит исход битвы. Кайрос потому интересен и своей непредсказуемостью, и неопределенностью: он позволяет вырвать отдельный момент из временного потока, обратить внимание зрителя на дискретность времени и на те поворотные точки, которые включены в событийную структуру. Так происходит и у Кесьлевского: зритель раз за разом возвращается (вместе с героем) на перрон, раз за разом погружаясь в эту магнетическую неопределенность отдельного момента, который — при всей его мимолетности — на первый взгляд кажется «решающим» для героя.

Такой момент в фильме Кесьлевского подчеркнут, конечно, не случайно: он противопоставлен тому выбору, который (за счет случая) герою делать пока не нужно, но который все-таки в его жизни возникнет — в дальнейших событиях, и именно он определит его жизнь.

Размышление о случае у Кесьлевского потому сопровождается и проблематизацией выбора: дороги, по которым он проходит, разнятся, но исход каждого пути зависит все-таки именно от него — от того, какой выбор он будет делать на каждом «повороте» новой дороги, в каждой новой ситуации, требующей от него определенного ответа. Этот выбор — может быть, одна из главных тем для Кесьлевского в «Случае» — только

интенсифицируется его противопоставленностью запускающей все повествование случайности. Событие за событием Кесьлевский показывает, как случайности и совпадения на пути героя лишь подчеркивают, выводят на первый план те решения, которые теперь принимает он сам.

Тому служат и альтернативные возможные миры, открывающиеся этим «решающим моментом»: они не только говорят зрителю о том, что возможно все, открыты все дороги. Они делают видимым то множество путей, которое всегда открыто, но актуализация которых всегда зависит только от того, кто этот выбор совершает — будь то герой или даже сам зритель.

Кесьлевский потому — выбирая подобную повествовательную форму — усложняет не только сам способ рассказывания, но и зрительский опыт. Перенос на экран «расходящиеся тропки», он ставит зрителя в более активное положение, заигрывая с теми способами рассказывания, которые предполагают непосредственную интерактивность.

Открывая в фильме сразу несколько «возможных миров», он предлагает зрителю теперь многолинейную фабулу — в ней больше нет единого, хронологически выстроенного порядка событий, есть только вариации, которые в эту линию не укладываются и которые требуют теперь зрительского усилия и зрительского выбора: какой из предложенных вариантов является истинным? Какой может рассказать нам о том, что произошло с героем на самом деле? На эти вопросы форма, которую выбирает Кесьлевский, предлагает искать ответы самому зрителю — и в этом поиске ответов, в этой затрудненной реконструкции фабулы и заключается теперь и его «активность», и та «ответственность», которая задается ему формой.

Такая работа со зрителем у Кесьлевского действительно напоминает интерактивные формы: видеоигры и интерактивная литература предполагают, что часть решений в повествовательном мире (storyworld) принимает сам игрок или читатель, что он берет таким образом ответственность за развитие сюжета на себя. Он не только сопереживает герою, он теперь сам может влиять на происходящее, совершать действия в пределах повествовательного мира, но и сталкиваться с их последствиями.

Последствия совершенного выбора, конечно, тоже интересуют Кесьлевского: и этот интерес проявляется в особенности выбранной им формы. Фильм «Случай» начинается крупным планом главного героя, который, по-видимому, попадает в авиакатастрофу — так это или нет, зритель до конца знать не может, поскольку этот эпизод обрывается, а завершение получит только в самом конце фильма. Начало же фильма лишь указывает зрителю на то, что все открывающиеся перед ним вариации — предсмертная агония главного героя, ответы на мучающий его вопрос: «а могло ли все сложиться иначе?». Заканчивается этот начальный эпизод криком героя и его сверхкрупным планом такой визуальной репрезентацией напоминая то, как со своей героиней работал С. Беккет в пьесе «Не я» (1972) и в ее экранизации. Перед нами — сверхкрупный план кричащего рта, воронка, в которую затягивают и героя (лишая его более привычной репрезентации), и зрителя. Такая «воронка» — затемнение изображение, которое больше «ничего не показывает» — тоже акцент, поставленный на «момента», когда герой уже ничего не может изменить.

Кесьлевский таким образом еще сильнее усложняет время в повествовании: он и открывает перед зрителем множественное и неопределенное будущее, и ограничивает его рамкой начала и финала истории, которая превращает все произошедшее в фильме в размышление вовсе не о будущем, но о прошлом, причем как в действительности осуществившемся, так и несвершившемся.

В финале зритель узнает, что герой все-таки гибнет в авиакатастрофе, и струна, натянутая в начальной сцене, в конце потому «лопается», показывая — как это было, в общем, и у Фроста — что сделанный прежде выбор нельзя отменить и что произошедшие события нельзя «переиграть», как могло, вероятно, показаться зрителю.

Подобное выстраивание времени у Кесьлевского отличается от иных преломлений «расходящихся тропок» в кинематографе, которые появятся уже позже. В «Дне сурка» Г. Рэмиса (1993), в фильме П. Хоуитта «Осторожно, двери закрываются» (1998), в фильме «Беги, Лола, беги» Т. Тыквера (1998) эта повествовательная форма — использованная Кесьлевским — будет осмыслена иначе, с большим акцентом на те ее возможности, которые позволяют герою изменить уже совершенный выбор, тем самым отменить его последствия, «переиграть» собственную жизнь. В фильме Кесьлевского такая «отмена» вряд ли возможна: зрителю в конце концов показывают исход всего произошедшего, предьявляют последствия совершенного выбора, и именно изображение этих следствий и составляет «рамку» (начало и конец) кинематографического повествования в «Случае».

О пройденных и непройденных дорогах Кесьлевский размышляет и в «Двойной жизни Вероники», но делает уже иначе, позволяя теперь одной героине исправить ошибку, совершенную другой. Так происходит с Вероникой из Франции: она не знает о другом варианте своей судьбы, лишь чувствует ее возможность и ее присутствие в своей жизни, поэтому тоже совершает выбор — и тем спасает свою жизнь.

Акцент вместе с этим переносится с проблематики выбора на проблематику неожиданных и непредсказуемых пересечений. И для этого Кесьлевскому вновь пригождаются «расходящиеся тропки» Борхеса. Судьба героя (или героини) у него не только «ветвится»; эти линии не расходятся исключительно в разные стороны — иногда они и пересекаются, и накладываются друг на друга, создавая подчас неожиданный узор.

В «Верониках» Кесьлевский развивает идею не только Борхеса, но и одного из его последователей — Х. Кортасара. Кортасар сам интересовался кинематографом [12], его новеллы не раз получали кинематографическое воплощение, с Кесьлевским он не сотрудничал, но влияние его идей ощутимо в фильмах польского режиссера. В его новелле «Другое небо» мы читаем: «Иногда я думал, что все скользит, превращается, тает, переходит само собой из одного в другое». Такая проблематика неожиданных переходов и пересечений найдет свое воплощение в «Веронике».

Его героини — разные варианты одной и той же судьбы — в фильме (в отличие от «Случая») встретятся. Случайно, непреднамеренно, в момент встречи не поняв это и не осознав. Понимание придет позже, когда одна из них, пересматривая фотографии из поездки, увидит на них эту самую другую Веронику — и только тогда поймет, что эти «развилки», эти «решающие моменты», эти «повороты» в ее жизни существуют.

Метафора разветвления в «Верониках» Кесьлевского найдет и еще одно воплощение: в финале, который был показан зрителям, главная героиня (выжившая Вероника-француженка) подойдет к дереву и прикоснется к нему. Ветвление будет теперь изображено и визуально, метафорически, указывая на тот ризоматический принцип, по которому (по задумке) был снят фильм.

В «Верониках» метафора «расходящихся тропок» получит у Кесьлевского еще одно преломление: варьируя судьбу одной героини, он предложит множество финалов в рассказываемой им истории. Как известно, Кесьлевский хотел, чтобы в каждом кинотеатре фильм был показан с разным финалом [11, с. 104] — в таком эксперименте он продолжает начатое предшественниками, например, Дж. Фаулзом. В «Женщине

французского лейтенанта» тот предложит читателю сразу несколько финалов истории как будто бы на выбор. Чем все в действительности закончится, станет загадкой, предложенной для обдумывания самому читателю. Такой способ работы с повествованием современный нарратолог Б. Ричардсон назовет «денаррацией» [17] — приемом, позволяющим опровергать уже введенную в повествование информацию. Так — по задумке Кесьлевского — и должен был быть устроен финал фильма. Так он должен был воплощать борхесовскую идею не только «бесконечности» тропинок, но и бесконечности рассказываемой истории, ее преломлений. Так он должен был открывать множественность выбора зрителю, только усиливая тем самым интерактивность его взаимодействия с художественным миром.

Денаррация у Кесьлевского станет развитием идеи раздвоенности человеческой личности, прежде представленной и в литературной, и в кинематографической традиции [15]. Он эту идею унаследует, но и дополнит: сместив акцент с раздвоения на множественность и непредсказуемость путей, открытых его героиням.

Если в «Случае» Кесьлевский делал ставку скорее на дизнаррацию — изображение несвершившегося, того, что все-таки не реализовалось, хоть и могло, то в «Верониках» акцент смещается в сторону денаррации — возможности пережить одну и ту же жизнь заново, каждый раз ее «переигрывая», «перезаписывая», предлагая ей новое оформление и завершение.

В «Верониках» он размышляет, скорее всего, не только о героинях, но и о том перепутье, на котором оказалась его страна, культура, он сам. Ответа на этот вопрос он не дает, оставляя перед зрителем лишь образ множественного, неясного и интригующего своей неопределенностью будущего — некоторые варианты которого еще, по-видимому, осуществляются, а некоторые останутся нереализованными.

Повествовательный эксперимент Кесьлевского не закончится ни «Двойной жизнью Вероники», ни даже трилогией «Три цвета». Он продолжится — в его последователях. Над только начатой, но не оконченной новой трилогией Кесьлевского продолжит работу немецкий режиссер Т. Тыквер [15], но прежде, чем он снимет «Рай» по сценарию польского режиссера, в свет выйдет его собственный фильм «Беги, Лола, беги» (1998), который будет построен по тому же повествовательному принципу, что и «Случай» [20]. «Расходящиеся тропки», нашедшие осмысление у польского режиссера, впоследствии будут воплощены не только в немецком кинематографе, но и в современной прозе, следующих десятилетий. Так роман «4321» (2017) современного американского писателя-классика Пола Остера нарративно напоминает фильм Кесьлевского, он и вправду — как повествовательный «двойник» фильмов польского режиссера. Рецепция идей Кесьлевского у Остера обширна и вовсе не ограничивается только одним романом, напротив — она охватывает фактически все его романы и фильмы, в которых можно узнать влияние польского режиссера, его — теперь продолженное — размышление о случае, о вариациях, о непройденных дорогах, о выборе, который совершается за героя и который неизбежно должен быть осуществлен им самим.

Остер подхватит и размышление о «расходящихся тропках» — а Кесьлевский станет для него неким посредником между ним и Борхесом. В романе «4321» мы встретим героев Арчи и Арти, которых, как и Вероник, отличает лишь одна буква имени, и жизни их сложатся сходно с жизнями Вероник: один рано погибнет во время бейсбольного матча, другой выживет, но ошибку предшественника исправит, бросив бейсбол и выбрав другую дорогу. Ирен Жакоб, сыгравшую Вероник в фильме, мы встретим и в фильме Остера — «Внутренняя жизнь Мартина Фроста» (2007). Название фильма

Остера вероятно взято из интервью Кесьлевского, в котором польский режиссер произнес: «внутренняя жизнь — это единственное, что меня интересует» [11, с. 164]. В это предположение о вероятных, но не осуществленных вариантах развития событий включатся и другие писатели и режиссеры: теперь уже под влиянием Остера снимет свою «Боль и славу» (2019) П. Альмодовар, под влиянием и Кесьлевского, но и других режиссеров, работающих с разветвленным повествованием, будут написаны современные романы самых разных авторов, объединять которых будет одно — интерес к тому, что не свершилось, к выбору, который был сделан, и к его следствиям, к возможностям вернуться на прежде оставленные дороги, к тем силам, которыми управляем ход событий.

Рецепция «расходящихся тропок» у Кесьлевского потому становится лишь частью большой истории этой метафоры в культуре XX и XXI веков. «Расходящиеся тропки» у Кесьлевского обретут свое кинематографическое воплощение, станут устойчивой моделью, сместят внимание зрителя с того, что уже произошло в сюжете, на то, что только могло бы произойти, усиливая и вовлечение зрителя, и — по-своему — активизируя его способность влиять на происходящее, совершать выбор вместе с героем и за него. Эксперимент Кесьлевского потому соединит в себе интерес и к игровой логике, и к логике нарративной; он впишет себя в традицию литературы и кинематографа «после Борхеса», но создаст собственную — которая, подобно «саду расходящихся тропок», подобно бесконечно варьирующимся финалам в «Двойной жизни Вероники», пока не знает завершения, но продолжается — в ее литературных и кинематографических преломлениях.

Список литературы

Исследования

- 1 *Вирен Д.Г.* Эксперимент в польском кино 1970-х. М.: Изд-во Гос. ин-та искусствознания, 2018. 116 с.
- 2 *Ямпольский М.Б.* Сквозь тусклое стекло: 20 глав о неопределенности. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 688 с.
- 3 *Aguilar G.* Borges, Bewitched by Film // *Balderston D., Benedict N. The Oxford Handbook of Jorge Luis Borges.* N.Y.: Oxford Academic, 2023. URL: <https://academic.oup.com/edited-volume/45645> (дата обращения: 29.01.2024).
- 4 *Albuquerque J.* Narrative Devices: Jorge Luis Borges and the Art of Writing Interactive Literature // *Variaciones Borges.* 2022. № 54. P. 199–214.
- 5 *Bordwell D.* Film Futures // *SubStance.* 2002. Vol. 31, № 1. P. 88–104.
- 6 *Branigan E.* Nearly True: Forking Plots, Forking Interpretations: A Response to David Bordwell's 'Film Futures.' // *SubStance.* 2002. Vol. 31, № 1. P. 105–114.
- 7 *Diffrient D.* Alternate Futures, Contradictory Pasts: Forking Paths and Cubist Narratives in Contemporary Film // *Screening the Past.* 2006. URL: <http://www.screeningthepast.com/issue-20-first-release/alternate-futures-contradictory-pasts-forking-paths-and-cubist-narratives-in-contemporary-film/> (дата обращения: 29.01.2024).
- 8 *Frost R.* Selected Poems. Harmondsworth: Penguin, 1973. 285 p.
- 9 *Gordon R.S.C.* Modern Luck: Narratives of fortune in the long twentieth century. London: UCL Press, 2023. 188 p.
- 10 *Hven S.* Cinema and Narrative Complexity: Embodying the Fabula. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017. 260 p.
- 11 *Krzysztof Kieslowski: Interviews*/ed. R. Bernard, S. Woodward. Jackson: University Press of Mississippi, 2016. 222 p.

- 12 La literatura argentina y el cine. El cine argentino y la literature/ed. M. Hausmann, J. Türschmann. Frankfurt a. M., Madrid: Vervuert Verlagsgesellschaft, 2019. 461 p.
- 13 MacKenzie S. Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology. Berkeley: University of California Press, 2014. 680 p.
- 14 Meis M., Tyree J.M. Wonder, Horror, Mystery: Letters on Cinema and Religion in Malick, Von Trier, and Kiesłowski. Brooklyn, N.Y.: Punctum Books, 2021. 370 p.
- 15 Perlmutter R. Multiple Strands and Possible Worlds // Revue Canadienne d'Études Cinématographiques/Canadian Journal of Film Studies. 2002. Vol. 11, №2. P. 44–61.
- 16 Prince G. The Disnarrated // Style. 1988. 22 (1). P. 1–8.
- 17 Richardson B. Unnatural Endings in Fiction and Drama // The Edinburgh Companion to Contemporary Narrative Theories. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018. P. 332–346.
- 18 *The Cinema of Krzysztof Kiesłowski: Variations on Destiny and Chance*/ed. M. Haltof. London; N.Y.: Wallflower Press, 2004. 191 p.
- 19 Willemssen S., Kiss M. Keeping Track of Time: The Role of Spatial and Embodied Cognition in the Comprehension of Nonlinear Storyworlds // Style. 2020. №54 (2). P. 172–198.
- 20 Woodward S. After Kiesłowski: The legacy of Krzysztof Kiesłowski. Detroit: Euro-span, 2009. 247 p.
- 21 Young K. “That Fabric of Times”: A Response to David Bordwell’s “Film Futures” // SubStance. 2002. Vol. 31, №1. P. 115–118.

© 2024. Dina V. Shulyatyeva
Moscow, Russia

**“BLIND CHANCE” AND “THE DOUBLE LIFE OF VERONIQUE” BY
K. KIESŁOWSKI:
RECEPTION OF “FORKING PATHS” BY J.L. BORGES
IN POLISH CINEMA**

Abstract: “Forking Paths” by J.L. Borges had a great influence on the culture of the second half of the 20th century, including films of the Polish director Krzysztof Kiesłowski. Since the late 1970s, he has been turning to feature cinema and in this world of fiction, he has been experimenting with a narrative cinematic form. Thus, both “Blind Chance” (1981) and “The Double Life of Veronique” (1991) refract this Borgesian in their own way: “Blind Chance” opens up several “roads” for the viewer at once, as well as for the protagonist to take, since it is based on the consistent presentation to the viewer of variants of the same fate. “The Double Life of Veronique” is also based on variations, but also includes an experiment with a “denarrated” ending of the story told, otherwise rethinking Borges’ ideas. In the “Blind Chance” Kiesłowski uses a means of narration that the narratologist G. Prince called ‘disnarration’: he puts the emphasis not on what actually happened to the hero, but only on what could possibly have happened, yet was not realized. In “The Double Life of Veronica” he resorts to what is described by the narratologist B. Richardson as “denarration”: many variants of the film’s ending refute each other, imitating the “infinity” of storytelling, text, and variations, conceived by Borges in “The Garden of Forking Paths”.

Keywords: Kieslowski, Borges, Forking Paths, Blind Chance, Disnarration, Denarration, Variations, Kairos.

Information about the author: Dina V. Shulyatyeva — PhD in Philology, Associate Professor, School of Philosophy and Cultural Studies, National Research University Higher School of Economics, Myasnitskaya St. 20, 101000 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7498-7395>

E-mail: dshulyatyeva@hse.ru

Received: February 19, 2024

Date of approval by the reviewers: May 27, 2024

Date of publication: September 25, 2024

For citation: Shulyatyeva, D.V. “‘Blind Chance’ and ‘The Double Life of Veronique’ by K. Kieslowski: Reception of ‘Forking paths’ by J.L. Borges in Polish Cinema.” *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 73, 2024, pp. 110–121. (In Russ.)

<https://doi.org/10.37816/2073-9567-2024-73-110-121>

References

- 1 Viren, D.G. *Eksperiment v pol'skom kino 1970-kh* [An Experiment in Polish Cinema in the 1970s]. Moscow, The State Institute for Art Studies Publ., 2018. 116 p. (In Russ.)
- 2 Iampol'skii, M.B. *Skvoz' tuskloe steklo: 20 glav o neopredelennosti* [Through a Glass Darkly: 20 Chapters on Uncertainty]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2010. 688 p. (In Russ.)
- 3 Aguilar, Gonzalo “Borges, Bewitched by Film.” *The Oxford Handbook of Jorge Luis Borges*. New York, Oxford Academic, 2023. Available at: <https://academic.oup.com/edited-volume/45645> (Accessed 29 January 2024) (In English)
- 4 Albuquerque, João “Narrative Devices: Jorge Luis Borges and the Art of Writing Interactive Literature.” *Variaciones Borges*, no. 54, 2022, pp. 199–214. (In English)
- 5 Bordwell, David “Film Futures.” *SubStance*, vol. 31, no. 1, 2002, pp. 88–104. (In English)
- 6 Branigan, Edward “Nearly True: Forking Plots, Forking Interpretations: A Response to David Bordwell’s ‘Film Futures’.” *SubStance*, vol. 31, no. 1, 2002, pp. 105–114. (In English)
- 7 Diffrient, David “Alternate Futures, Contradictory Pasts: Forking Paths and Cubist Narratives in Contemporary Film.” *Screening the Past*. 2006. Available at: <http://www.screeningthepast.com/issue-20-first-release/alternate-futures-contradictory-pasts-forking-paths-and-cubist-narratives-in-contemporary-film/> (Accessed 29 January 2024). (In English)
- 8 Frost, Robert *Selected Poems*. Harmondsworth, Penguin, 1973. 285 p. (In English)
- 9 Gordon, Robert S.C. *Modern Luck: Narratives of fortune in the long twentieth century*. London, UCL Press, 2023. 188 p. (In English)
- 10 Hven, Steffen *Cinema and Narrative Complexity: Embodying the Fabula*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 2017. 260 p. (In English)
- 11 Bernard Renata, Woodward Steven, editors *Krzysztof Kieslowski: Interviews*. Jackson, University Press of Mississippi, 2016. 222 p. (In English)
- 12 Hausmann Mathias, Türschmann Jorg, editors *La literatura argentina y el cine. El cine argentino y la literatura*, Frankfurt a. M., Madrid, Vervuert Verlagsgesellschaft, 2019. 461 p. (In Spanish)

- 13 MacKenzie, Scott *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*. Berkeley, University of California Press, 2014. 680 p. (In English)
- 14 Meis, Morgan, Tyree, J.M. *Wonder, Horror, Mystery: Letters on Cinema and Religion in Malick, Von Trier, and Kieślowski*. New York, Punctum Books Publ., 2021. 370 p. (In English)
- 15 Perlmutter, Ruth “Multiple Strands and Possible Worlds.” *Revue Canadienne d'Études Cinématographiques/Canadian Journal of Film Studies*, vol. 11, no. 2, 2002, pp. 44–61. (In English)
- 16 Prince, Gerald “The Disnarrated.” *Style*, no. 22 (1), 1988, pp. 1-8. (In English)
- 17 Richardson, Brian ‘Unnatural Endings in Fiction and Drama.’ *The Edinburgh Companion to Contemporary Narrative Theories*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2018, pp. 332–346. (In English)
- 18 Haltof, Marek, editor *The Cinema of Krzysztof Kieslowski: Variations on Destiny and Chance*. London, New York, Wallflower Press, 2004. 191 p. (In English)
- 19 Willemsen, Steven, Kiss, Miklos ‘Keeping Track of Time: The Role of Spatial and Embodied Cognition in the Comprehension of Nonlinear Storyworlds.’ *Style*, no. 54 (2), 2020, pp. 172-198. (In English)
- 20 Woodward, Steven *After Kieślowski: The legacy of Krzysztof Kieślowski*. Detroit, Eurospan, 2009. 247 p. (In English)
- 21 Young, Kay “‘That Fabric of Times’: A Response to David Bordwell’s ‘Film Futures’.” *SubStance*, vol. 31, no. 1, 2002, pp. 115–118. (In English)