

Анджей ВАЙДА, польский режиссер:

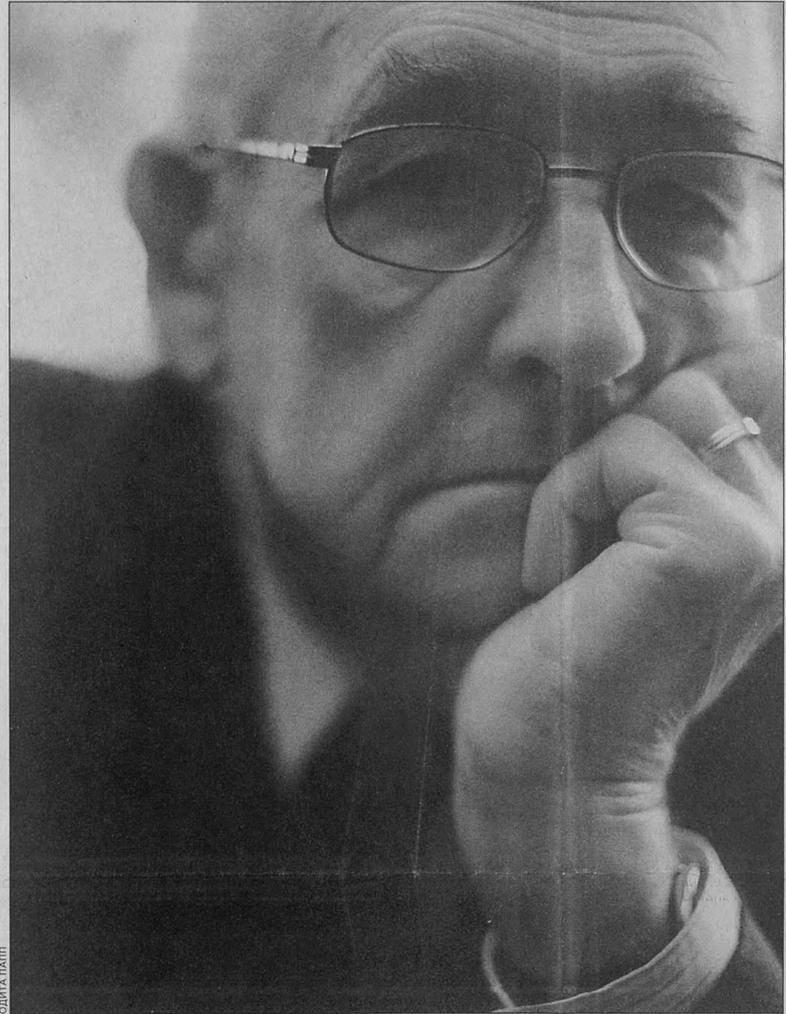
Ехать в Америку мне было не за чем

Известия. — 203 — 7 мая — с. 11

СПРАВКА «ИЗВЕСТИЙ»

Анджей Вайда родился 6 марта 1926 года в городке Суwalkи на северо-востоке Польши. Отец Якуб — офицер конной артиллерии, мать Анеля — школьная учительница. К началу оккупации Польши Германией успел окончить 7 классов средней школы. В войну работал чертежником, грузчиком, учеником бондаря, кладовщиком в немецких мастерских: это спасало от угона на принудительные работы в рейх. Принес присягу командирам подпольной Армии Крайовой, подчинявшейся правительству в изгнании, но в боевых партизанских действиях не участвовал. С юности хотел стать художником. Сразу после войны поступил в краковскую Академию изобразительных искусств, но, не закончив обучения, перешел на факультет режиссуры во вновь открывшуюся Высшую школу кино в Лодзи. Окончил курс в 1949-м, однако к защите диплома был допущен только в 1960-м, когда уже снял пять фильмов, один из которых — «Канал» — получил вторую по весу награду на Каннском кинофестивале 1958 года, а другой — «Пепел и алмаз» — обошел экраны всего мира и по многим опросам прочно входит в десятку лучших фильмов в истории кино. Всего Вайда поставил тридцать девять фильмов, среди которых — много других известнейших: «Пепел», «Все на продажу», «Пейзаж после битвы», «Березняк», «Барышни из Вилько», «Земля обетованная», «Дантон», «Пан Тадеуш» и, конечно, драмальная в глянзах польских и советских властей дилогия «Че-

ловек из мрамора» — «Человек из железа», фактически подготовившая и поддерживавшая «Солидарность». С 1959-го много работает в театре. Среди его сорока пяти постановок особо выделяется цикл инсценировок романов Достоевского, осуществленных на сценах разных стран: «Бесы», «Настасья Филипповна» (по «Идиоту»), «Преступление и наказание». В 1972-м Вайда поставил пьесу американского драматурга Рейба «Как брат брату» в московском «Современнике». Одиннадцать лет руководил студией «X», в которой в 70-е стартовало новое поколение молодых режиссеров. Был председателем Союза польских кинематографистов, запрещенного во время военного положения 1981 года. В 80-е активно занимался политической деятельностью. В 1997-м избран во Французскую академию на место скончавшегося Феллини. Кавалер орденов Почетного легиона двух степеней. Лауреат кинематографических и театральных премий, в том числе «Оскара» (2000), «Сезара» (1982), «Феликса» (1990)... С 1972 года женат на Кристине Захватович, театральном художнике и актрисе. Дочь Каролина от брака с Беатой Тышкевич окончила биологический факультет, занимается бизнесом, иногда снимается в кино, ассистировала отцу на фильме «Пан Тадеуш». Живет в Варшаве в небольшом доме с палисадником. Ездит на BMW 1994 года выпуска.



ЮЛИЯ ПАЛКИ

В Москве в Музее кино проходит большая ретроспектива фильмов Анджея ВАЙДЫ. Приехав на открытие, Вайда участвовал во втйковской церемонии присвоения ему титула почетного профессора; провел мастер-класс на Высших курсах режиссеров, встретился с кинематографической элитой в Музее кино и с театральной — в Доме актера.

Спустя два дня по возвращении в Варшаву, отдохнув и отославшись, заявил, что поездка была очень приятной: «Я давно не был в Москве (14 лет. — И. Р.), оказалось, там много людей помнят меня, интересуются тем, что я делаю, как понимаю те или иные вещи в современном мире, и, главное, смотрят мои картины. Я получил предложение поработать в театре и, должен признаться, все больше и больше склоняюсь к тому, чтобы его принять». Так что «в Москву, в Москву»?

В гетто по-английски не говорили

— Хотелось бы узнать ваше отношение к такому феномену, как исключительный успех целой группы польских кинематографистов в триумфе Романа Полянского, получившего и главный приз Канна, и французские «Сезары», и режиссерский «Оскар» за «Пианиста». Агнешка Холланд, Ежи Сколимовский, Анджей Жулавский, Збигнев Рыбчинский — тоже большие режиссерские имена в кино-мире. Покойный Кишиштоф Кесьлевский сделал свои последние фильмы во Франции. Как оценить их «исход» с родины? Это потеря для польской культуры?

— Мне так не кажется. Это нормально: художники ищут больших возможностей — прежде всего для творчества, ну и для заработка тоже. Человек должен быть свободен в выборе места, где хочет работать. Так ведь раньше и было! Художники ехали в Париж, ходили по музеям, галереям, заглядывали друг к другу в мастерские, писали, рисовали — и оставались при этом польскими, русскими, норвежскими художниками. Конечно, кино — дело немного другое. Чтобы делать фильмы, интересные публике той страны, куда ты переселяешься, надо пустить там корни. Ясно, что, переехав в Америку, тот же Рыбчинский должен был понять дух Америки, ее вкусы.

— Но «Оскар» он получил за «Танго» — анимационный фильм, сделанный как-никак в Польше.

— Что с того? Это говорит о его таланте. Когда Полянский после агрессивного неодобрения властями его первого фильма «Нож в воде» решил эмигрировать и осел сначала в Париже, потом в Лос-Анджелесе, потом снова в Париже, он, естественно, отдалился от польского материала. Удивительно и приятно, что спустя столько лет он захотел вернуться к «польской теме». Еще более удивительно, что только тогда он и добился своего самого громкого успеха. Тут как раз свидетельство того, как глубоко уходят корни его воображения, эмоционального строя в родную почву.

Есть еще один важный момент. Киножизнь коренным образом изменилась по сравнению с той, какая была в годы моей молодости. Я был молод, сделал три своих первых фильма, и уже второй из них был отмечен в Канне (в 1958 году «Канал» Вайды получил специальный приз жюри, разделив его с картиной Бергмана «Седьмая печать». — И. Р.), а третий — «Пепел и алмаз» — обошел весь мир. Сидя в Польше, я присутствовал во всем мире. Зачем мне было куда-то уезжать? Но в те времена зрителям в разных странах еще показывали разные фильмы. А потом все резко изменилось, американское кино полностью овладело мировым прокатом. Неамериканские фильмы появляются теперь редко и в малых количествах — в университетских залах в Америке, в специальных архаичных кинотеатрах во Франции и не играют прежней роли, потому что, во-первых, не имеют массового зрителя, а во-вторых, и не говорят миру так уж много.

— Стало быть, вывод такой: в новой ситуации, чтобы обратить на себя внимание, надо обязательно уезжать с родины?

— Да: уезжать и снимать на чужих языках. Другое дело, что о не-

которых проблемах невозможно говорить на чужом языке. Получается совсем другая картина.

— А разве вас не коробит от того, что в «Пианисте», где действие происходит в Польше в годы войны (в частности, в варшавском гетто), говорят по-английски?

— Я бы, конечно, предпочел, чтобы этот фильм игрался по-польски и по-немецки — на тех языках, на каких говорили прототипы героев. Фильм-то поставлен по документальной прозе.

— Поляки довольно легко интегрировались в чужой культурный контекст. А из русских никто этого по сути дела не сумел. Нельзя говорить даже об интеграции Тарковского: он не стал ни итальянским, ни шведским режиссером, а работал как вынужденный гастарbeiter, был Тарковским и остался Тарковским.

— Это правда. Может быть, потому, что великий русский художник не может и не должен превращаться в крупного художника Италии или Франции. Ведь Достоевский тоже половину жизни прожил за границей, написал там несколько романов, но не перестал быть русским писателем.

— Он стал европейским писателем, писавшим по-русски.

— Конечно. Витольд Гомборвич тоже стал европейским автором, хотя писал только по-польски. Но можно ли сегодня стать режиссером мирового масштаба, снимая фильмы по-польски? Думаю, трудно. Такие фильмы не получат проката.

— В связи с этим: вставал ли лично для вас когда-нибудь вопрос об эмиграции?

— После введения военного положения (в 1981 году) я вынужден был прожить несколько лет в Европе. Снял там «Дантона», «Любовь в Германии». Все на чужих языках. Добровольно же я никогда не хотел уезжать. Зачем?

— А любопытство?

— Любопытство — только в свободное от работы время. Все, что я имел сказать, было во мне, в Польше, о Польше, по-польски. Я прекрасно знал, что, если я поеду в Америку, там никого никогда не заинтересует то, что я хочу рассказать. Так зачем было туда ехать?

— За «Оскар».

— Я съездил.

— Когда-то вы рассказывали мне о своем фильме «Корчак» — какие у него были трудности с американским продюсером. Тот как будто никак не мог понять, почему в Польше, вообще в Европе Януша Корчака (педагога и врача, погибшего в лагере смерти Трелинка вместе со своими воспитанниками) почитают за героя? Какой же это герой, если он никого не смог спасти и сам в придачу дал себя убить?

— Этот продюсер вообще не показал «Корчака» в Штатах.

— И что: еврейское лобби не протестовало, не пробовало переломить ситуацию?

— Ровно наоборот. Оно тоже не хотело, чтобы этот фильм показали. Я рассказываю в качестве иллюстрации интересную историю. Один человек, который очень достойно прошел ченрез всю оккупацию, знал истинное положение в стране, действовал в подполье — его фамилия Карский (Ян Карский, курьер, осуществлявший связь между Армией Крайовой в стране и эмиграционным правительством в Лондоне. — И. Р.), владея огромным материалом о судь-

беев евреев, передал его на Запад, в тамошние спецслужбы, прессу и т.д. Так что ни в коем случае нельзя думать, будто еще во время войны Запад не знал об Освенциме и Трелинке. Правительства Англии и США были информированы. Сразу после войны Карский написал в Нью-Йорке книгу «Подпольное государство» и хотел заинтересовать ею Голливуд. Он считал, что в тот период американцев могли взволновать и жертвы, и такая невероятная ситуация, что в разгар войны в центре оккупированной Европы существовала оккупированная страна, которая фактически жила по собственным законам. У нее было свое правительство (в Лондоне), своя неплохая вооруженная армия, свое конспиративное среднее и высшее образование, пресса, книгопечатание, своя разведка и свой суд. Есть интересное письмо Карскому от некоего деятеля из Голливуда, который объясняет, что нет никаких шансов, чтобы по «Подпольному государству» был когда-нибудь сделан фильм. И до сегодняшнего дня в Америке мало интересуются судьбой других народов.

— Так-таки маргинальным?

— Ну, заметный, правда, но все равно маргинальным. В первую очередь я обращаюсь к польским зрителям. Но временами так складывается, что тот или иной фильм получает отклик где-то еще. Бываает, что не получает. Но я не корю себя за то, что снял, например, «Свадьбу» или «Пана Тадеуша», потому что миллионы людей в Польше вдруг встретились на экране оккупированной Европы существовала оккупированная страна, которая фактически жила по собственным законам. У нее было свое правительство (в Лондоне), своя неплохая вооруженная армия, свое конспиративное среднее и высшее образование, пресса, книгопечатание, своя разведка и свой суд. Есть интересное письмо Карскому от некоего деятеля из Голливуда, который объясняет, что нет никаких шансов, чтобы по «Подпольному государству» был когда-нибудь сделан фильм. И до сегодняшнего дня в Америке мало интересуются судьбой других народов.

В новый свет

— Мне кажется, что отношение наших стран сейчас в некоем смысле хуже, чем во времена СССР.

— К сожалению, да. Думаю, дело в том, что Польша зарылась в свои дела, увязав их прежде всего с Западом. Ищет там деньги, кооперируется, пытается связать оборванные больше пятидесяти лет назад нити. Нам, возможно, не хватало ума и воображения, чтобы уразуметь, как важны здесь, в России, наши позиция и присутствие. Эту ситуацию многие в Польше осознают

тем, кем стал режиссером маргинальным.

— Так-таки маргинальным?

— Ну, заметный, правда, но все равно маргинальным. В первую очередь я обращаюсь к польским зрителям. Но временами так складывается, что тот или иной фильм получает отклик где-то еще. Бываает, что не получает. Но я не корю себя за то, что снял, например, «Свадьбу» или «Пана Тадеуша», потому что миллионы людей в Польше вдруг встретились на экране оккупированной Европы существовала оккупированная страна, которая фактически жила по собственным законам. У нее было свое правительство (в Лондоне), своя неплохая вооруженная армия, свое конспиративное среднее и высшее образование, пресса, книгопечатание, своя разведка и свой суд. Есть интересное письмо Карскому от некоего деятеля из Голливуда, который объясняет, что нет никаких шансов, чтобы по «Подпольному государству» был когда-нибудь сделан фильм. И до сегодняшнего дня в Америке мало интересуются судьбой других народов.

В новый свет

— Мне кажется, что отношение наших стран сейчас в некоем смысле хуже, чем во времена СССР.

— К сожалению, да. Думаю, дело в том, что Польша зарылась в свои дела, увязав их прежде всего с Западом. Ищет там деньги, кооперируется, пытается связать оборванные больше пятидесяти лет назад нити. Нам, возможно, не хватало ума и воображения, чтобы уразуметь, как важны здесь, в России, наши позиция и присутствие. Эту ситуацию многие в Польше осознают

как противостоющую. В моей среде, среди интеллектуалов, да и в других слоях общества нет желания отстраниться от России. Но общие настроения — неинтереса, как говорят французы, *desinteretement* (неинтересованности).

— А может, главная причина в том, что все силы отданы вступление в Европейский союз?

— Это тоже правда. Но именно сейчас Польша стоит вспомнить о своей исторической роли, подкачанной самим ее положением. По одну сторону — Западная Европа, по другую — Россия. Мы всегда будем на пути, и эту роль «на пути» должны исполнять. Открывая Школу режиссерского мастерства в Варшаве, я осознавал, что среди прочего она может выполнить некое задание. Потому что момент, когда именно в Варшаве встретятся киностуденты с Запада — немцы, французы, швейцарцы, шведы, норвежцы, датчане (таков сейчас состав наших слушателей) — со студентами из Москвы, Вильнюса, Санкт-Петербурга, откуда-то из-за Урала, — этот момент очень важен. Должна сложиться человеческая, дружеская связь. Ведь как было раньше? Независимо от того, какая политическая погода стояла на дворе, я всегда помнил, что знаю в Москве Андрея Тарковского, Андрея Кончаловского, Марлену Хуциева и еще по крайней мере десятка-полтора людей, которые думают как я, и, что бы ни случилось, останутся моими друзьями. И я бы хотел, чтобы у молодых режиссеров в Польше тоже было ощущение, что здесь живут их друзья.

КАТЫНСКИЙ СЮЖЕТ

— Вы рассказали в фильмах обо всех главных событиях Второй мировой войны в Польше: начало войны — в «Хронике любовных приключений», сентябрьское поражение — в «Летне», восстание в гетто — в «Поклонении», «Самсон», «Корчак», «Страстная неделя», Варшавское восстание — в «Канале», «Перстне с орлом в короне», начало «зеленой», лесной войны — в «Пепле и алмазе», возвращение перемещенных лиц — в «Пейзаже после битвы». Только одна, едва ли не самая ужасная страница этой кровавой истории остается незаполненной.

— Да, Катень. Раньше о ней, понятное дело, нельзя было говорить даже эзоповым языком. Тема была наглухо табуирована. А это моя тема. В Катень (правда, я предполагаю, что в Медно под Тверью, но в рамках той же акции НКВД) расстрелян мой отец. В сентябре 1939-го он, кадровый офицер, был взят в плен Красной Армией, вступившей в восточную Польшу согласно тайному протоколу Риббентропа—Молотова. Потом отец попал в лагерь в Старобельске и в конце концов разделил судьбу четырнадцати тысяч офицеров Войска Польского и пограничной службы. Это

— То есть вы мечтаете о таком кино-Евросоюзе?

— Это с одной стороны. А с другой, чтобы режиссеры меньше боялись этого Молоха — современно кино. Чтобы знали, что и по эту сторону границы люди испытывают те же трудности, что и мы, и радуются по тому же поводу, по какому радуемся мы.

Очки Збышека Цибульского

— Те из ваших фильмов, которые показывали в СССР, наводили горячий отклик. Среди них «Пепел и алмаз». В этом своя странность: далеко не все зрители знали подробности польской истории периода войны (в чем состояли внутренние конфликты Армии Крайовой, например, — ведь многие факты были под запретом), но Збышек Цибульский в роли Мацка Хелмицкого из «Пепла и алмаза» стал у нас абсолютным культовым героем.

— Думаю, в этом фильме есть кинематографическая выразительность, которая и позволяла домысливать то, чего нельзя было сказать и о чем зритель в Москве или Киеве не подозревал.

— Или же существует другое объяснение. 20-летние ребята смотрели на экран и думали: я хочу так же расправиться со своей судьбой, хочу, чтобы у меня были такие же интересные походка, такие очки, такая бравада, такая смелость в обхождении с девушками. Я хочу быть свободным, как этот парень. Это было очень сильно.

— Я уверен, что связующим звеном между залом и фильмом был именно Цибульский. Это он в значительной степени придал «Пеплу и алмазу» универсальное звучание. Потому что играл не парнишку из Армии Крайовой, а человека, увязшего в деле, которому присягал. Уже не тех, что принимал у него присягу, ситуация изменилась, и возникает вопрос: остаться верным прошлому или начать жизнь заново? Такой оубль задавал своей ролью этот вопрос, что конкретные политические моменты, на которых основывался фильм, не имели большого значения.

— У вас всегда играют прекрасные актеры. Некоторые стали таковыми именно благодаря вашим картинам: тот

же Цибульский, Даниэль Ольбрыхский, Кристина Янда. Что для вас актеры в работе?

— Прежде всего я стараюсь подтолкнуть их к тому, чтобы они были максимально отважными, дали как можно больше от себя, даже больше, чем имеют. (Смеется.) Я делаю все, чтобы они не стеснялись меня и камеры. Но самое главное, чтобы, выходя на площадку, они понимали, в чем принимают участие. Я терпеть не могу теорию об актере как слепой марионетке, которую в свое время утверждал, например, Антониони. Актер должен быть подготовлен к своей роли в не меньшей степени, чем оператор, композитор или художник.

— А работа со звездами мирового экрана, такими, как Деларде, который сыграл главную роль в вашем «Дантоне», Ханна Шигулла в картине «Любовь в Германии», Джон Гилгуд в «Дирижере», Тамасабуро Бандо в спектакле и фильме по «Идиоту»?

— Тут совершенно другая история. Эти актеры фактически приходят с собой на съемочную площадку готовый персонаж. С ними можно побеседовать, что-то им предложить. Но когда Деларде соглашается играть Дантона, с этого момента он Дантон, и надо отдавать себе в этом отчет. Я знал, что фильм станет возможным только в том случае, если Деларде скажет «Да. Я согласен играть». Большая коммерческая фирма, не пойдет на риск делать фильм о Французской революции, если в нем не примет участие актер, который есть олицетворение этой революции. И в момент, когда Деларде сказал «да», фильм был запущен. Раз не о том, что меня стесняло сознание того, что я обязан Деларде этим фильмом. Но я делал все возможное, чтобы без искажений перенести на пленку работу Деларде на съемочной площадке. Чтобы он занял на экране такое место, которое ему надлежит в этой роли. А это совсем другая режиссерская функция.

— Но известен и иной случай. Тамасабуро Бандо, главного сегодня актера Театра кабуки, который всегда играет женщин, вы убедил сыграть мужчину. Так что в вашей «Настасье Филипповне» он был и Настасьей, и князем Мышкиным.

— Если кто-то всю жизнь, с самого детства изображает только

женщин (эти актеры называются онагато), нужно предельно в высшей степени убедительную мотивацию, чтобы уговорить такого актера сыграть мужчину. В нашем случае все решил Достоевский. Надо знать, что в Японии делать спектакль или снимать фильм по Достоевскому — огромная радость, потому что Япония одержима Достоевским. Там ежегодно издавалось больше критических и литературоведческих работ о Достоевском, чем в Советском Союзе и, наверное, издается сейчас в России. Достоевский так укоренен в сознании японской интеллигенции, что не было вопроса, почему мы ставим именно Достоевского.

Про «остальную жизнь»

— Свою мемуарную книжку вы назвали «Кино и остальная жизнь». Надеюсь, она появится и по-русски. Скажите, а много ли в вашей жизни этого «остального мира» помимо кино и театра?

— Относительно много. Потому что в Польше артист, художник, режиссер должен быть частью большого целого. Такова традиция. У нас единственно живая, действенная традиция — это традиция романтическая, а романтическая традиция дает художнику наказ жить жизнью своего народа.

— А то, что американцы называют *privasy*, частная жизнь?

— Приватную жизнь мы всегда откладываем на потом, потому что постоянно тащим на шею более важные дела (смеется). Я тоже все еще откладываю. Правда, правда, у меня все еще удивительно первостепенных дел.

— Собаки и кошки — это ведь *privasy*. (В доме Вайды и Кристины Захватович живут две собаки и четыре кошки. Все подкиданы и все босхордные — И. Р.)

— Собаки и кошки, конечно, создают милую приватность, тем более что не лезут в политику, не участвуют в кастинге, не требуют интервью и никак не выражают своего отдельного мнения по этим и другим вопросам. Но я все-таки думаю, что необходимо принимать участие в общественной жизни и по возможности стать ее частью. А кошки и собаки весьма способствуют смягчению всеобщих нравов.

Ирина РУБАНОВА



Польская бригада на Каннском кинофестивале 1990 года (слева направо): Анджей Жулавский, Анджей Вайда, Агнешка Холланд, Роман Полянский, Рышард Бугайский и Кишиштоф Кесьлевский