



словно "Летучая". Речь идет о лошади с такой кличкой, но и польская конница, с саблями наперевес наивно и бессмысленно (с точки зрения скептиков и прагматиков) идущая в атаку на немецкие танки, — тоже парадоксальное проявление "летучести Духа", который, как известно, "веет, где хочет". Иешуа и Дантон — те же идеалисты-романтики, в одиночку бросающиеся на устранение несправедливостей мира, зовущие людей к борьбе за духовное освобождение и получающие в ответ предательство единомышленников, неминуемую смерть, а главное — извращение своих идей и учений. Такие, как они, поневоле обьявляются чудаками и идиотами там, где царят бесы всех мастей.

Вот и два самых политизированных произведения польского режиссера — дилогия "Человек из мрамора" и "Человек из железа", — если к ним внимательно приглядеться, а тем более отбросить всякую идеологическую предубежденность, оказываются ни чем иным, как современными притчами. И повествуют не только о столкновении человека-индивидуума с безличной системой подавления, но и о настоятельном противостоянии этому, все извратившему обществу тех действительно избранных людей, которые искренне преданы своей идее и уже поэтому являются идеалистами. К тому же в обеих картинах с редкостной остротой поставлена проблема взаимоотношений художника и власти, любого проявления истинно творческого человека и нивелирующего принципа существования в государстве "равных", не терпящих тех, кто смеет выделяться из общего ранжира. Пересматривая сейчас эти ленты, подвергнувшиеся оскорбительному разному в советской прессе (особенно досталось "Человеку из железа" от весьма умного критика Евгения Суркова), понимаешь, что режиссер был отнюдь не конъюнктурен и сиюминутно злободневен, а прозорливо глядел в будущее. Пройдет эпоха открытой сшибки романтиков с ненавистным общественным режимом — и наступит новая эпоха "человека из глины", каковым, например, кажется тележурналист Винкель в точнейшем исполнении актера Мариана Опани.

Собственно говоря, Вайда преду-

жеждал об опасности "тихого обуржуазивания" еще с момента появления в 1960 году "Невинных чародеев", тем более в "Охоте на мух" (1969), еще через девять лет — в фильме "Без наркотика", последний раз — в "Панне Никто" (1996). Кстати, если принять в качестве гипотезы этот девятилетний цикл возвращения польского постановщика к теме "вырождения былых идеалов" и ловкой мимикрии тех, кто прежде считался человеком благих намерений и достойных поступков, то экранизация "Бесов" (несмотря на то, что сам Анджей Вайда стесняется этой картины, считая, что пошел на недопустимые уступки французским продюсерам) прекрасно укладывается в данный тематический ряд.

И то, что он в 90-е годы все-таки предпочитал замкнуться в военной истории ("Корчак", "Перстень с орлом в короне", "Страстная неделя") или в еще более давних временах, как в "Настасье" и "Пане Тадеуше", свидетельствовало вовсе не о бегстве от сегодняшней реальности, а о том, что она Вайде неинтересна по причине угаданности многого еще три-четыре десятилетия назад. Режиссер лишь позволил себе впервые в своей киносинтеграфии в ленте "Панна Никто" сделать героиней практически ребенка, чья душа уже развита, а интуитивный порыв к свободе остывает, превращаясь в пепел. Давняя антиномия "пепел и алмаз" из стихотворения Циприана Норвида, ставшая квинтэссенцией самого знаменитого кинопроизведения Анджея Вайды, по-прежнему его волнует и заставляет искать ответ на вопрос: "...обретешь ли свободу в горении или себя ты утратишь навеки?".

Между прочим, уже ставший классикой "Пепел и алмаз", сквозь зубы вынужденно принятый даже советскими идеологами, спустя годы вдруг начинает сверкать новыми гранями. Прежде всего, это драма бытия, в пограничной ситуации между жизнью и смертью, переживаемая трагическим одиночкой Мачеем Хелмицким. Вопрос заключается отнюдь не в том, что герой оказался не на той стороне (как это трактовали в прежние времена) или же стал невинной жертвой надвигающегося тоталитаризма (так это можно воспринимать сейчас). Явный

метафоризм режиссерской манеры, особенно в финале, как нельзя лучше подтверждает инсказательность философской притчи о вечной неприкаянности человека. Не случайно один из любимых писателей Вайды — именно Достоевский с его мучительно неразрешимой проблемой пребывания "идиота" в мире, который одержим "бесами".

И как раз подлинным открытием на ретроспективе Вайды в Москве следует назвать его телеспектакли "Преступление и наказание", "Мисима" и "Гамлет" (все основаны на постановках в Старом театре в Кракове) и телефильм "Бигда идет!". Известна давняя и неотступная приверженность польского режиссера к литературе Федора Достоевского, которую он много раз инсценировал в театре и пытался перенести на экран. Из продолжительной встречи мастера со зрителями в московском Музее кино стало понятно, что для него наиболее принципиальным в театре является искусство диалога, в котором герои выражают свое жизненное, философское и идеологическое кредо.

Вот почему успех "Преступления и наказания" зиждется на виртуозно выстроенных и блистательно разыгранных разговорах Раскольникова и Порфирия Петровича, когда обоих волнует и доводит почти до иступления отнюдь не вопрос криминального дознания: "кто убил?". Тут в пору проводить параллели с евангельскими беседами между Иисусом Христом и Понтием Пилатом на глобальную тему: "Что есть истина?". Спор словно продолжается уже два тысячелетия, и выяснение ответа на заявленную в стайке петербургского студента дилемму: "Тварь я дрожащая или право имею?" имеет как будто незначительное отношение к содержанию самого романа, но оказывается мучительным откровением, повисающим в воздухе и требующим личного разрешения для себя каждым из зрителей, которые к тому же отягощены знанием обо всей последующей истории XX века. Чувство стыда вдруг охватывает того, кто способен воспринять мысль постановщика о безнаказанности многих преступлений, творившихся совсем в иных масштабах и без какой-либо оглядки на совесть.

Не так ли происходит и в довольно необычной интерпретации "Гамлета", четвертой по счету в творческой биографии Вайды, когда он решился пригласить на главную роль актрису Терезу Будзиш-Кжижановскую, разыграть все действие как бы с точки зрения остающихся за кулисами во время представления, а главное — подчеркнуть мотив игры, лицедейства, что даже повторяется в судьбе Фортинбраса, занявшего место Гамлета. Цикличность этой истории отмщения словно подразумевается самим театральным принципом ее осуществления, когда принц датский, наравне с бродячими актерами, разыгрывает в очередной раз не только сцену "Мышеловки", но и весь шекспировский сюжет, поистине страдая от того, как же ему удастся в этот вечер "быть, а не казаться". Совестьливый человек, призванный нести кару за грехи матери и дяди, еще сомневается в своей способности сыграть это как следует — так что знаменитый монолог закономерно произносит перед гримерным зеркалом.

Театральность всей человеческой жизни становится определяющей и для поведения героев трех одноактных пьес Юкио Мисимы — они трактованы Анджеем Вайдой с легкой стилизацией под японское искусство и в то же время с четким вписыванием творчества восточного автора в контекст европейского "театра абсурда". Но и здесь для кого-то неожиданно прозвучит тема стыда, испытываемого одним человеком по отношению к другому, которого он не уберег ("Шкаф"), не удержал рядом с собой ("Веер") или невольно предал ("Госпожа Аои").

Однако от вайдовских версий сочинений признанных творцов все же можно было ожидать необычного подхода, побуждающего к размышлениям о природе человеческой двойственности, метании между понятиями добра и зла, преступления и наказания, бесстыдства и совестливости. Тем значимее впечатление от снятого в 1999 году телефильма "Бигда идет!" о малоизвестном для нас периоде польской истории: в 20-е годы во время краха очередного недееспособного правительства нагло выдвинулся на авансцену Матеуш Бигда, якобы человек из народа, на самом деле — ловкий и хитрый популист, беспринципный политик, готовый на любую сделку ради достижения своих целей. Трудно отделаться от ощущения, что Вайда, экранизируя повесть Юлиуша Каден-Бандровского о "делах давно минувших дней", учел и свой опыт члена польского Сейма в 1989-90 годы, и предшествующую работу в Гражданском Комитете, созданном Лехом Валенсой, а прежде всего, будучи истинным "человеком совести", пытался понять, как происходит неизбежная и подчас губительная трансформация того, кто "пошел во власть".

Между прочим, эта лента смотрится как захватывающий политический репортаж на злобу дня и может быть достойным ответом на упреки, что польский классик удалился от современности, что она для него неинтересна и малопривлекательна. Судя по намерению режиссера снять продолжение "Человека из мрамора" и "Человека из железа", режиссер действительно готов трезво и с исторической точки зрения переоценить польские события последних двадцати с лишним лет, прошедших после того, как он сам участвовал в деятельности "Солидарности". Никто другой не заслуживает такого права, как Анджей Вайда, честно взглянуть на то, что было и к чему это привело. И вынести отнюдь не приговор, а всего лишь извлечь урок: из прошлого — для настоящего, дав попутно возможность кому-то раскаяться — за себя или за других, не столь уж важно. Ведь этот художник обладает даром возвращать людям совесть.

● Кадры из фильмов: "Летна", "Канал", "Пепел и алмаз", "Поколение"

