

Мы очень долго ждали возвращения Анджея Вайды. Порою казалось, что чрезмерная ангажированность выдающегося кинорежиссера в политику, во-первых, навсегда отлучит его от зрителей и, во-вторых, подавит в мастере желание решать проблемы общечеловеческие. Но вот он приехал в Петербург, привез свои фильмы — и дюжины лет официальной разлуки как не бывало.

В каждой из шести картин, составивших программу ретроспективы «Поэтика Анджея Вайды», стиль знаменитого режиссера узнавался чуть ли не с первых кадров. Время немалое сомкнулось в пространстве программы от «Летны» 1959 года до «Корчака» 1990 года, а сам показ превратился едва ли не в главное культурное событие года. Во всяком случае такого возбужденно-радостного и просветленного выражения на лицах людей, разущихся в кинотеатр, давно не приходилось видеть. Что же до опасений по поводу излишней политизированности творчества, то сам Вайда, не смущаясь, указал любопытствующим на те свои фильмы, в которых его больше всего интересовала именно эта сфера человеческой деятельности. Один из них — «Дантон» (1982) — киноленты могли видеть и раньше.

Именно драма о временах Великой французской революции оказалась самой эмоциональной и гармоничной из всех картин Анджея Вайды, увиденных в сентябрьском показе. Тот польский подтекст, который вложил в нее режиссер, снимая во Франции, сегодня нам вряд ли возможно постичь в полном объеме. Зато как злободневно и мощно звучит в «Дантоне» тема морали, находящейся на службе у политики. История о том, как Робеспьер (В. Пшоняк) отправил под нож гильотины своего друга и соратника Дантона (Ж. Депардьё), трактуется Вайдой как столкновение двух незаурядных личностей. Суть их конфликта в том, что один (Робеспьер) оказался более непримирим и циничен, нежели другой (Дантон), склонный к популистским лозунгам и не лишенный типично французской романтической жилки, позволяющей ему надеяться на благородство своего политического оппонента. История саркастично расхохоталась в лицо обоим: через три месяца после казни Дантона и его сторонников их судьбу разделил Робеспьер «со товарищи». Недаром режиссер Одарел Войцеха Пшоняка

# Анджей Вайда, последний романтик

*Сцена - Санкт-Петербург - 1992-10сентябрь*

мертвящей маской мумии. Для Вайды оказались важнее нюансы психологического поведения, нежели уточняющие детали и конкретности французского быта конца XVIII века.

Как выяснилось из ретроспективы, Анджей Вайда очень часто любит оглядываться назад, в прошлое, в поисках ответа на те вопросы, которые его волнуют сегодня. Даже в таком современном фильме, как «Дирижер» (1979) с незабываемым Джоном Гилгудом в роли всемирно известного маэстро, герои постоянно вспоминают довоенную прошлую жизнь, которую разделили в кровавом прологе второй мировой войны немецкие танки. Анджею Вайде безумно жаль ту Польшу, которая была гордой и независимой страной, впервые после многих лет бесправия ощутившей себя государством. Парадокс творческого пути режиссера в том, что не будь у Польши такой драматической судьбы во время войны и после нее, то вряд ли без боли и страдания за нее и за своих соотечественников родился бы талант режиссера Вайды, его страсть, отчаяние и надежда, взорвавшиеся экспрессией «Канала», «Пелла и алмазы».

Кинознаком той ушедшей эпохи стали в фильмах Вайды польские уланы. И если в ранней «Латне» режиссер посвящает их романтическому порыву (они во время войны атаковали в конном строю немецкие танки) целый фильм, то в более поздней «Хронике любовных случаев» (1985) он их появлением «окольцовывает» сюжет в прологе и эпилоге. Проявится польская шляхетная удаля и в нарочито красочной «Свадьбе» (1973) — организации колоритной пьесы Станислава Выспяньского, где фольклор, быт и система индустриальной подмудья под себя отдельные человеческие судьбы. «Романтизм в квадрате»

(режиссера и текста первоисточника) обернулся назидательностью, усложненной национальной символикой и, как ни странно, политизацией происходящего в кадре. Многозначительность первого титра — «Краков, 1900» уже подталкивает восприятие «Свадьбы» в обобщающем направлении, когда выразительность деталей становится чрезмерной, вроде зрелища отрубленных голов или конного шляхтича, мечущегося между двумя пограничными столбами с надписями: «Российская империя» и «Австро-Венгрия».

Понятна и ощутима боль Вайды за собственную родину, но некая умозрительность иных его образов и фантазий мешает настроиться на сопереживание. И в этом сказывается уже прагматический опыт культуры XX века, изживающей романтическую мечтательность и веру в чудо. Анджею Вайде никак не хочется быть пессимистом, и потому он, как может, оттягивает моменты столкновения своего творчества с реалиями дня сегодняшнего и его непонятной синкопирующей эстетикой. Когда же, как в «Корчаке», реальность концлагеря, в которой оказался го собственной воле писатель-педагог, становится невыносимо ужасной, то Анджей Вайда сохраняет мужество и трезвость взгляда. Двадцать лет назад, в «Пейзаже после битвы» (1970), в схожей ситуации героям Вайды еще удавалось сохранить свое достоинство. Похоже, что ныне у романтика-режиссера исчезают последние иллюзии в отношении спасительной и возвышенной силы искусства. В «Корчаке» единственный способ «сохранить лицо» — это отправиться в газовую камеру.

И еще одно наблюдение над программой убедило в том, что Анджей Вайда все-таки изменился и облик его стал чуть иным, чем тот, который существовал в культурном соз-

нании отечественных интеллигентов все эти годы вынужденной разлуки. Выяснилось, что из вайдовских картин как-то незаметно, начиная со «Свадьбы», стала исчезать лирика, а вслед за нею — и тема любви. И даже в тех картинах, где любовные отношения играли доминирующую роль («Барышни из Вилько», 1978), от режиссерского взгляда на эти вечные, как мир, отношения веяло холодом разума. В «Хронике любовных случаев» (по повести Тадеуша Конвицкого) Вайда попытался вернуться в мир ушедшей любви. Режиссер рискнул рассказать романтическую историю польских Ромео и Джульетты накануне трагического для всего мира сентября 1939 года. Снова — преддверие трагического катклизма, предчувствие беды, усиливающееся фигурой самого писателя, то и дело появляющегося в кадре в качестве вестника из будущего. Он, как и Вайда, знает, чем закончатся все переживания юных влюбленных. И когда, как шекспировские герои, они заснут на прекрасной, залитой солнцем поляне, то кажется, что перед нами разыгралась настоящая лирическая трагедия. Здесь-то и прорывается романтизм Вайды, «разбудившего» героев от вечного сна грохотом канонады второй мировой войны. И в этой диалектике финала «Хроники» реально ощутима та житейская мудрость художника, трезвость его взгляда на мир, которые вряд ли добавляют его творениям эмоции и экспрессии, но от которой веет вполне обоснованным спокойствием олимпийца киноискусства.

Вернувшийся к нам Анджей Вайда «разбудил» тех зрителей, которые уже смирились с экспансией в наш культурный обиход вечно плачущих богатых или вульгарных «Рабьинь секса». И пусть романтический взгляд на мир Анджея Вайды утратил прежнюю гармоничную цельность (за эти годы изменился мир, изменился Вайда, изменились мы сами), но его фильмы вряд ли кого оставили равнодушными. Тем самым подтвердилась репутация Вайды как одного из духовных наставников целого поколения мыслящих и чувствующих людей, которые живут там, где когда-то был Советский Союз. И вновь, как много лет назад, его картины будоражат ум, совесть, чувства. Анджей Вайда вернулся. Думаю, что уже навсегда.

Сергей ИЛЬЧЕНКО