

Андрей Вайда снова побывал в Москве. Имя этого кинорежиссера знакомо очень многим. Одно время его фильмы были необычайно популярны у нас в стране — это было время, когда их показывали. За прошедшие годы Вайда снял новые фильмы. Разные фильмы. Время сделало очередной виток, и мы получили возможность их увидеть, в том числе и скандально знаменитый «Человек из железа», получивший главный приз на Каннском фестивале в 1981 году.

Официально Андрей Вайда считается очень крупным режиссером. Критика многих стран смотрит ему в рот, зрители восторженно аплодируют. Вайда сделал тридцать четыре фильма, множество телефестивалей и пьес в театре. Он знаменит разносторонней славой, но вполне спокоен. Как и всякий неординарный человек, он пишет книги. Активно, как и всякий поляк, участвует в политической жизни своей страны. С удовольствием, как и всякий настоящий поляк (но не всякий художник), обсуждает политические проблемы.

Не всем нравятся его фильмы, но всякий согласится, что Андрей Вайда — человек умный и интересный.

— Пан Вайда, вам не кажется, что за последние годы вы превратились в некий символ?

— Мы все знаем, что в политике символы играют немаловажную роль. И я, независимо от того, какие сделал фильмы, превратился в некоторого рода символ польской политической оппозиции. Я в общем-то не возражаю, правда, я не хочу быть символом, но не имею ничего против того, чтобы быть в оппозиции. Я считаю, что иначе просто невозможно создание здоровой ситуации. Речь идет не только о политике, об экономике, но и о кинематографии.

— Что вы понимаете под здоровой ситуацией?

— Мы хотим, чтобы польская общественность, польский зритель имели возможность видеть разные фильмы. И видеть их тогда, когда они сделаны, потому что, я считаю, даже уже год спустя фильм становится уже не тем. У жизни свои законы, она идет вперед, а фильм — это все равно что газета. Он должен быть показан в тот день, когда работа над ним завершена. Замечательно, что мы до сих пор вспоминаем о нескольких десятках фильмов, которые были сделаны давно. Но, в общем-то, это все сантименты, эти фильмы смотрят те, кого интересует кино. А фильмы сегодняшние смотрят люди, которые рассчитывают увидеть отражение своей жизни. Кроме того, они рассчитывают увидеть в них свое будущее, и я думаю, что стоит говорить прежде всего об этом — насколько кино способно предсказывать будущее.

— В 1981 году журнал «Искусство кино» напечатал редакционную статью под названием «Андрей Вайда: что дальше?». В ней предавали анафеме ваш фильм «Человек из железа» и развернутую вокруг него «пропагандистскую шумиху» в западной прессе. Вы читали статью?

— Да. И встречу, которая у меня состоялась в редакции этого журнала во время моего пребывания в Москве, я рассматриваю, как ответ на этот вопрос: «Что дальше?».

— Странно, что именно к этому фильму — «Человек из железа» — как нельзя больше подходит ваше определение: «Фильм — это газета». Странно, потому что «Золотая пальмовая ветвь» — это приз за художественный фильм. А «Человек из железа» — это ступок гражданского протеста, неистовая жажда свободы на пределе работы нервов.

— Режиссер просто не имеет права превращать режиссерское искусство в работу своих нервов. Когда волнуешься, теряешь голову, не отдаешь себе отчета в том, что ты говоришь, поддаешься иллюзиям. Но ведь я всего-навсего представитель зрительский, и когда я делаю фильм, то они стоят за моей спиной и я должен думать, будут ли заполнены места в кинозалах. Мне нужно сохранять трезвость. Поэтому одна из глав моей книги называется: «Трезвый или пьяный?» — можно ли поставить что-либо в пьяном виде.

— И как же?

— Мне кажется, нет. Если режиссер возбужден, озлоблен, находится под влиянием алкоголя, то он невольно теряет контакт с тем, кто находится у него за спиной. Прекрасно было бы, будучи пьяным, поставить фильм. Но тогда и каждый зритель должен был бы вместе с билетом в кино получить бутылку. Иначе мы окажемся не на равных. Зрители приходят трезвые, смотрят весьма хладнокровно, и они должны понять, что мы хотим рассказать. Лучше всего, конечно, было бы вовсе не волноваться. Но ведь процесс создания фильма отражается и на пленке. Я считаю, что те фильмы, которые снимаются слишком долго, автоматически становятся слишком скучными, потому что параллельно изображению, которое мы хотим иметь, на пленке как бы запечатлеваются и наша усталость, и уныние. Фильм же, сделанный энергично, передает энергию зрителю. Скажу откровенно, если уж перед нами и стоит какая бы то ни было задача, скажем, идеологическая, то она заключается в том, чтобы ритм наших фильмов был более быстрым. Замедленный ритм фильмов сталинской эпохи соответствовал, по моему, намерениям самого вождя. В замедленности отражалась и сама та эпоха. И если мы считаем, что мы стоим на пороге новой эпохи, то и ритмы нам нужны новые. Зритель должен выйти из кино взволнованным, он должен отправиться домой с мыслью, что нужно что-то сделать, предпринять.

Неважно, чем заканчивается ситуация на экране — удачей или неудачей, главное — привнести в движение умы. Когда организм побеждает болезнь? Когда у больного высокая температура. Очень интересно, что врачи вообще не стараются сбить температуру, наоборот, при многих болезнях они стремятся ее поднять, ибо они знают, что это единственный способ защиты. Я считаю, что единственный путь, по которому может пойти наш кинематограф, — стремиться поднять температуру общества. Поэтому режиссер должен нервничать, должен кричать, должен заставлять других вокруг себя работать. Но при этом он должен понимать, что не он кричит, а зрители за его спиной. Он выступает от их имени.

— Вы упомянули о своей книге «Кино — мое призвание». Как правило, книги режиссеров — это, в общем, учебники. Учебники для других режиссеров, которые хороши тем, что не учат, а рассказывают — о жизни и опыте мастера.

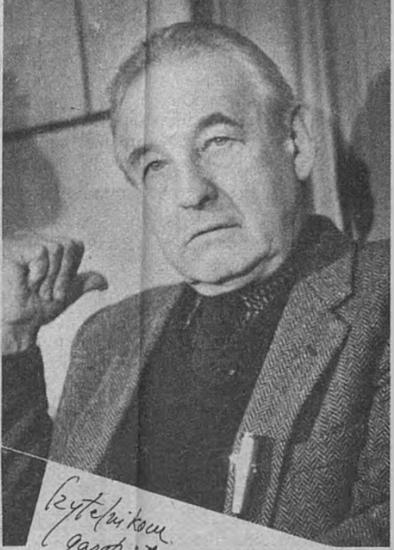
— Да, моя книга обращена к молодым

чтобы они могли сказать то, что они хотят сказать. И мне кажется, что до тех пор, пока об этом не будет отчетливо сказано, то будет очень трудно перейти от одной кинематографии, той, в которой в течение долгих лет воспитывался и я, к совершенно новой.

— В вашей военно-кинематографической иерархии вы не упомянули сценаристов. Ваши фильмы сняты по чужим сценариям, хотя сейчас в мире многие крупные режиссеры сами для себя пишут.

— Жан Ренуар когда-то сказал очень правильную вещь: мы со сценаристом волючим одну и ту же телегу, но я тяну сильнее. Но бывают фильмы, в которых сценарист тащит сильнее. Ну а, скажем, есть фильмы такого человека, как Дзаваттини, без которого просто не существовало бы итальянский неореализм. Было очень много режиссеров, которые делали замечательные фильмы до тех пор, пока они сами писали для них сценарии, но бывает так, что и актеры начинают играть решающую роль

ПОЛЯК. И ЕЩЕ РАЗ ПОЛЯК!



*Był to kawa
gadyńskiejski Kawaśowlec
Andrzej Wajda
8.XI.1988
Warszawa*

Кинорежиссер Андрей ВАЙДА: «Фильм — это газета».

режиссерам и к другим, кто делает кино. Существует много книг, которые учат кинотехнике, есть много книг, которые говорят об эстетике фильма. Мне казалось, что нужна книга, небольшая, по мере возможности, которая бы рассказывала о том, кто такой режиссер по отношению к людям, которые делают кино вместе с ним. Я полагаю, что многие способные режиссеры и многие фильмы погибают из-за того, что режиссер не может найти общего языка с теми людьми, с которыми он работает. В основном это относится к молодым, а поскольку я в свое время пережил это, то решил об этом написать. Особенно эта опасность существует и заметна у нас, в странах социализма. В иерархии ценностей режиссер в социалистической стране, даже самый молодой, стартует, так сказать, полковником. Уже полковником. А актер, который у него играет, не дотягивает даже до капитана. После второго фильма режиссер становится бригадным генералом, а самый крупный актер может стать всего лишь майором. Такого сложившееся положение вещей. Конечно, все это чисто условно, но мы все являемся наследниками некоей такой системы. Дело в том, что у нас в Польше после войны кинематографию создали люди, которые вместе с первой армией Войска Польского пришли из Советского Союза. Моим учителем, у которого я был ассистентом, был Александр Форт, который состоял в звании полковника. Относился он ко всем соответственно. Не плохо, но в соответствии с иерархией. Но ведь война закончилась, и все стало по-другому. А режиссеры продолжают вести себя так, словно они все еще в погоне. Поэтому они, в общем-то, теряются и от одной крайности переходят к другой. То им кажется, что они могут все, то вдруг они приходят в отчаяние, и у них все валится из рук. Происходит это потому, что не существует нормального рынка ценностей. Я скажу печальную вещь, но, увы, это правда: рынок этот может опираться только на деньги. Это ужасно, но это так. Все остальное будет только манипуляцией. Актер, которого хочет увидеть зритель и за которого он заплатит деньги, будет стоить больше, чем другой актер, а режиссер, добивающийся успехов, будет стоить дороже, нежели безуспешный.

— Но ведь все-таки искусство — это не деньги.

— Я полагаю, что искусство и подлинный артистизм в тех людях, которые либо этому не поддаются вообще, либо каким-то образом могут совместить эти две разные вещи. В такой ситуации же никаких недоразумений не возникает. И не нужно никому давать военные звания, существовать свободный рынок, на котором одни зарабатывают больше, а другие меньше. А некоторые и вовсе не хотят зарабатывать деньги. Они — художники, и они считают, что они художники, и гораздо ценнее то,

в успехе фильма. Режиссер должен все это понимать. Он должен знать, что он только тогда является автором, когда он телегу тащит сильнее. А в соцстранах он тянет телегу, потому что у него погони, а не потому, что такового его внутренняя потребность. А на самом деле тянут за него. Он же только притворяется и изображает усилия.

— Вы когда-то собирались ставить фильм по сценарию Валентина Ежова. А сейчас вы не хотели бы сделать совместный фильм с нашей страной? Могла бы получиться очень интересная картина — по сочетанию общественных настроений обеих стран. Вы ведь много поставили совместных картин.

— Ну прежде всего должен сказать, что не все мои зарубежные эксперименты закончились таким успехом, которого мне хотелось бы. Но иначе и быть не могло. Они могут быть успешными лишь для человека, который принял решение работать исключительно за границей. А я никогда перед собой такой цели не ставил. Я работаю за границей либо потому, что там есть интересующие меня акты, либо потому, что там я могу обратиться к таким темам, к каким я не могу обратиться у себя дома. Ну и потому также, что это дает мне некую финансовую независимость. Но при этом я всегда помню, что «Пепел и алмаз», который я сделал, будучи никому не известным режиссером, этот скромный фильм принес мне больше признания, чем любой фильм, сделанный за границей в последующие годы.

Однако существует одна тема, которая меня очень давно интересует, о которой мы говорили в течение многих лет, но заняться ею было долго невозможно. Есть замечательное произведение русской литературы, в котором создан образ польской женщины, быть может, лучший из всех женских образов, созданных когда-либо. И тема фильма чрезвычайно привлекательна. Мне кажется, что если бы такой фильм был снят, то он мог бы сыграть весьма положительную роль в наших взаимоотношениях. Но тут важно, конечно, чтобы он еще получился хорошим! Я имею в виду рассказ Толстого «За что?». И, если бы возможность постановки появилась, я был бы счастлив.

— А как вы относитесь к понятию «социалистический реализм»? У нас сейчас идет довольно горячие споры вокруг этого термина.

— Понятие такое существует, существуют и фильмы, которые являются иллюстрацией этого понятия. Но в самой формулировке заложено противоречие. Что такое реализм? Я смотрю на что-то и это потом описываю в своих картинах, фильмах, книгах. Существует реализм барокко и реализм готики, реализм импрессионистов и реализм классицизма. Творец же, работающий

в жанре «социалистического реализма», будто слеп на один глаз. Все помнят скандал, который устроил Сталин из-за петеков на потолке в фильме «Большая жизнь». А что, правда, что на потолке нет петеков? И какое все это имеет отношение к действительности? Но фильм может быть социалистическим, пожалуйста. В искусстве существуют целые великие эпохи, которые не являются реалистическими, например придворное искусство, которое определялось вкусами нескольких лиц. И никакой реализм не был нужен. Реализмом было удовлетворение потребностей. Власть перед своей смертью очень хотелось бы стать свидетелем победы собственной идеи. В саду Марии-Антуанетты было воспроизведение деревушки, где были и мельница, и ферма, и овечки паслись. Ведь правитель должен быть очень счастлив, когда он видит, что все идет хорошо. Тогда не существовало кино, и Мария-Антуанетта приходила смотреть: вот делают вино, вот прядут пряжу, вот пекут хлеб. Я полагаю, что Сталин смотрел «Кубанских казаков» с такими же чувствами. И если бы я был руководителем кинематографии, то я велел бы сделать фильм о том, как хорошо снимать кино. Как легко снимать кино! И чтобы все поверили в это... Вот отсюда и простекают все беды советской кинематографии. Если бы кино развивалось естественным путем, то оно было бы другим. Думаю, что в таком случае «Окраина» Барнета опередила бы эпоху больше, чем фильмы Эйзенштейна. Фильмы, подобные этому, смогли появиться только лишь в 50-х годах. А ведь его мало даже кто видел, этот фильм.

— И все-таки я опять возвращаюсь к вашему тезису: «Фильм — это газета». Ведь даже ваш собственный опыт отчасти противоречит этому. Мы смотрели ретроспективу ваших фильмов, и ощущения многих были эстетического, нравственного порядка и очень редко — социального. Да и не так уж часто читают старые газеты. А ваши фильмы смотрят, смотрят с интересом.

— Все-таки несколько газет на протяжении одного года остается. Остается газета о начале первой мировой войны. Остается газета, извещающая о смерти Сталина (кстати, у меня такая есть). Это значит, что некоторые темы удачно ложатся на данную минуту — сиюминутно. Я употребил этот термин именно в этом смысле. Это не значит, что эти фильмы неудачны с художественной точки зрения. В этих фильмах сильнее желание высказать свою позицию социальную, нежели проявить себя как художника. Конечно, все зависит от того, кто делает фильм, но это вовсе не значит, что фильм постигнет художественная неудача. Мы видели много высокохудожественных фильмов, однако сердце в них не вложено. И где-то на полпути от экрана к зрителю они как бы гаснут. Я всю свою жизнь ощущал, что фильм — это творение минуты. И величайшее преступление — уже рожденное дитя не выпустить на свет. У меня невыполненных желаний не так уж и много. Но у меня много друзей, которые вовремя не создали своих фильмов и из-за этого вся жизнь их повернулась по-другому. Если бы фильм Скolimовского «Руки вверх» вышел бы на экраны тогда, когда он был сделан, он бы сделал первый шаг в новом направлении — театриализации кинодействия. И мы бы ответили на это своими фильмами, возможно, пошли бы дальше. Когда же мы его посмотрели спустя 10 лет, то оказалось, что это только художественное явление. Сердца наши остаются спокойными — это кинотека.

— Не в последнюю очередь сердца зрителей волнуются на просмотрах ваших фильмов от многократно проливающейся крови. Многие даже упрекают вас в том, что вы чуть ли не смакуете вид крови, льющейся из живого (в основном еще) тела.

— Нет, нет. Дело в том, что если я хочу что-то показать реально и преуспеть в этом, и достигая этого в фильме, то уже в следующем я должен это подчеркнуть, сделать ярче. Вспомните, когда 10—15 лет назад актеры произносили реплики, то диалог был литературным, гладким. А как он идет сейчас? Он рваный, неровный, неразборчивый, актеры как бы нехотя произносят слова. Это и есть путь к реализму. Остановить этот процесс трудно, я считаю, что кино будет идти в эту сторону.

— Но ведь кровь — все-таки особая субстанция, это не диалог.

— Сейчас вообще на экранах появляется все больше крови. Посмотрите, сколько ее льется на экранах телевизоров, причем не только в художественных фильмах, а и в тех видеоматериалах, которые мы получаем из-за границы. И в последнее время и из наших стран. А я полагаю такой путь необходимым.

— Это ваш собственный путь?

— Не столько мой, сколько всеобщий мирового кино.

— Вас называют и романтиком, и символизмом.

— Я считаю, что никакого противопоставления здесь нет. Символизм — это скорее эстетическое понятие. А романтик — это более широкое понятие. Можно быть романтиком в искусстве, а можно быть романтиком в политике. Я считаю, что продолжая романтическую точку зрения. И это прежде всего относится к той задаче, которую должен выполнять любой художник. Но при этом я пользуюсь символами, потому что они более ярко, более образно позволяют мне общаться с аудиторией.

— Есть и еще одно определение: сюрреализм. После просмотра вашего фильма «Пилат и другие», поставленного на телевидении ФРГ 17 лет назад, возникает ощущение, что вы верный ученик и прямой продолжатель дела Луи Бунюэля.

— Я начинал в кино, когда Бунюэль появился на экранах вновь после долгого молчания. Тогда же каждый своим фильмом делал шаг вперед Бергман. Впервые на европейских экранах появился Куросава. Чуть позже — Феллини. Кино объединило этих гигантов, и они все являются моими учителями. Да, я очень люблю Бунюэля, и он даже написал предисловие к книге моих интервью, которая так и не вышла. Но предисловие у меня осталось, и мне бывает приятно его перечитывать.

— А Бергман? Его влияние тоже изыскивают у вас.

— Я всегда завидовал ему, потому что ему никогда не приходилось делать политические фильмы. Он имеет возможность сконцентрироваться на самом себе. Бергман снимает фильмы о женщинах, как это принято во всех цивилизованных странах. Он снял фильм о мужчине и женщине, а я — о солдате и девушке.

— А как вы относитесь к киноавангарду, к методу неслепетированной действительности Клюге и к тому, что происходит в Oberhausen?

— Я никогда не был в Oberhausen, но догадываюсь, что там может происходить. Вообще к поискам нового в кино я отношусь хорошо, но у меня нет времени, мне кажется, что сейчас нужно социальное, политическое кино — мы живем в такое время. Да и у нынешних авангардистов уже нет той отчаянной смелости, которая была в фильмах Бунюэля 20-х годов. Они не вдохновляют.

— Вас считают «сверхполяком». По моему, действительно, вы в значительно большей степени поляк, польский режиссер, польский художник, чем, скажем, другой ваш очень знаменитый соотечественник. Кшиштоф Занусси. Как считаете вы сами?

— Странный вопрос. Полагаю, что каждый из нас поляк до такой степени, до которой он может быть. Я рад, что мы у себя в Польше можем демонстрировать то, что считаем нужным: что есть наше в соответствии с нашими желаниями. У нас есть такая возможность. Скажем, в моих фильмах появлялись молодые солдаты, потом появлялись молодые рабочие, но вот я увидел фильм Занусси «Структура кристалла» и очень обрадовался, потому что понял, что в Польше есть еще и молодые ученые.

— Вы католик?

— Да. Но исповедаться мне было бы трудно, это очень личное дело, и говорить об этом трудно. Думаю, что другие могли бы сказать об этом лучше: Занусси, скажем. И надо было бы делать целый доклад на тему о том, что такое церковь в Польше, каковы ее возможности, ее влияние и ее присутствие среди нас...

— Где вы сейчас живете: в Польше или за ее пределами? У нас ходили и ходят упорные слухи, что Вайда, мол, эмигрировал.

— Я всегда жил в Польше и никогда за границу. Пытались создать образ Вайды, живущего за границей, но исключительно для того, чтобы скомпрометировать меня. За последнее время я сделал всего два фильма за границей, причем я давно хотел их сделать, и сделал бы их вне зависимости от того, какой была бы ситуация в моей стране. Один из них — «Дантон», но это вовсе не французский фильм, потому что автором сценария является польская писательница, часть актеров, художники — поляки. И наконец, там представлена наша точка зрения на Великую французскую революцию, которая сильно отличается от точки зрения французов.

— Судя по этому фильму, вы считаете, что переход к демократии путем народной революции — идея чисто романтическая.

— Адресатом этого фильма были для меня прежде всего французские зрители. Я хотел сказать французам то, чего они не могли бы услышать от своих собственных режиссеров. Французская революция во Франции имеет свою легенду, и в представлении французов сильно идеализирована. Трудно этому удивляться: свобода личности, парламентская система, внимание к индивидууму и все прочие достижения демократии должны быть и обязаны Великой французской революции. Но у нее есть еще и другой облик — тот, который очень хорошо известен и понятен нам. То есть переход от того периода революции, когда она представляет из себя колоссальный подъем всего народа, к тому моменту, когда на революционной арене остаются только ее руководители, которые начинают сводить счеты между собой. Они борются за то, в каком направлении должна идти революция, и делают это так, как будто народ уже никакого отношения к решению этого вопроса не имеет. И поскольку революция французов была праматерью всех революций, то очень важно проследить, как это происходило тогда и как потом реформировалось. И я не ошибся — французы посчитали картину провокацией. Также отнеслась и критика. К будущему году когда исполняется 200 лет Великой французской революции, во Франции запланированы и торжества, и фильмы, но я не видел никого из французов, кто мог бы снять такой фильм, какой сделал я.

— Вы не привезли в Москву свой последний фильм «Бесни». Почему?

— Ну... Мне хотелось бы сначала показать его в некоем узком кругу и потом выслушать мнения. Ну и потом надо ведь что-то оставить и на следующий раз. А привез все, что хотел сейчас показать вам.

— Коронный вопрос искусственного зрителя: какой свой фильм вы считаете лучшим?

— Коронный ответ: тот, который начинаю снимать.

Иван ПОДШИВАЛОВ.
Фото автора.