

Парижские премьеры Анджея Вайды

Как-то так само собой образовалось, что на фестивале, посвященном интерпретациям Достоевского на сцене и на экране (см "PM" №4117), отдельно сложилась тема "Достоевский и Вайда", в свою очередь ставшая частью ретроспективы всех фильмов знаменитого польского режиссера. Таким образом фестиваль органично закончился двумя его премьерами — "Настасья" (1994) и "Страстная неделя" (1995), на которых присутствовал сам Вайда.

Достоевский, кажется, постоянный спутник польского режиссера и в театре, и в кино. Анджей Вайда неоднократно ставил в театре "Преступление и наказание" и "Бесов" (впоследствии ставших фильмами).

Спектакль "Настасья Филипповна" (по последней главе "Идиота") Вайда поставил впервые в краковском театре в 1977 году. «Мне всегда казалось, что последняя глава романа, когда Рогожин и князь Мышкин общаются у тела уже мертвой Настасьи, самая совершенная, — говорит Вайда. — Это и стало сюжетом моего спектакля, который мы играли в Польше и во многих странах на протяжении нескольких лет. И вот на одном из представлений на сцену поднимается зрительница со словами "Я — Настасья".

Меня это совершенно потрясло, и я почувствовал необходимость, чтобы Настасья тем или иным образом появилась на сцене. Но я совершенно не знал, как это реализовать пока на спектакле театра "Кабуки" (ставившего также европейские пьесы) я не увидел Тамазабуро Бандо в "Даме с камелиями". С того момента я понял — этот японский актер и есть "моя Настасья".

"Настасья" — так и назван спектакль, поставленный Вайдой с Тамазабуро в роли Настасьи Филипповны и Мышкина, сначала в Токио в 1989 году, потом в Осаке в 1993-м, чтобы затем стать фильмом.

Вайда максимально приближает свой фильм к спектаклю, по возможности избегая чисто кинематографических приемов. Сущность романов Достоевского видится ему прежде всего в слове, в диалоге: "Героям Достоевского необходимо вначале услышать, что они говорят, чтобы понять, о чем они думают".

Кинематограф, однако, в отличие от театра, "изображением", и в этом, по мнению Вайды, основная сложность реализации Достоевского в кино.

Действие "Настасьи" происходит в замкнутом, закрытом пространстве — в зале роскошного особняка, подсвеченном ирреальным, голубоватым светом. Пространство размыкается только дважды: в первых кадрах, представляющих православную церковь и Настасью Филипповну в белом подвенечном платье, прямо от алтаря убегающую к Рогожину, и в последних, когда князь Мышкин, словно в отблесках уходящего сознания, снова видит эту женщину.



Анджей Вайда.

Тосиуки Нагасима играет Рогожина с размахом, с надрывом. В нем как бы воплощается мужская сила, мужская красота.

То, что Тамазабуро всю жизнь играл женщин, делает его князя изначально отличным от Рогожина. Во всем его облике есть некая хрупкость, изящество, почти эфемерность.

Князь Мышкин — Тамазабуро кажется полным выражением духовного начала жизни в противовес материальному, рогожинскому. И тем интереснее их диалог на постоянно присутствующем фоне Настасьи — видимой и невидимой. Нужно было увидеть превращение Мышкина в Настасью, совершающееся прямо на наших глазах, чтобы понять потрясение, которое вызвал у Вайды японский актер. Причем единственные внешние атрибуты, позволяющие перевоплощение, это очки князя и шаль Настасьи, остальное — в уникальной технике, секретом которой владеет Тамазабуро.

Тамазабуро, в отличие от фильма Куросавы, сравнение с которым как бы напрашивается само собой, играет в Настасье Филипповне не страдание, не муку души. В его героине, кажется, сосредоточено таинственное мерцание женственности, той "вечной женственности", о которой мечтали русские символисты.

"Когда европейские актеры "переодеваются" в женщину, их исполнение чаще всего карикатурно, во всяком случае в нем отсутствует духовное наполнение. Тамазабуро не имитирует женщину, он как бы воплощает идеальную женщину, такой, как она видится в мужском воображении.

Но, — добавляет Вайда, — такое совершенное исполнение для европейского актера просто невозможно, потому что оно требует приобщения этой технике в течение всей жизни: Тамазабуро играл свои первые женские роли с пяти лет".

В диалогах Тамазабуро и Тосиуки проживается и проигрывается вся история Настасьи Филипповны — Рогожина и Мышкина в ее главных линиях, с самого начала. При этом финальная сцена, в ко-

торой князь узнает о смерти Настасьи Филипповны, проигрывается трижды. Первый раз мы видим Мышкина, остановившегося перед пологом, за которым мертвая Настасья, т.е. сцена дается как бы с точки зрения (в прямом смысле) Рогожина и как полная тайна. Во второй раз та же сцена видится с точки зрения князя Мышкина, как бы слегка приоткрывшая завесу тайны: Тамазабуро выходит из-за полога-занавеса с подвенечным платьем, с которым играет, как с ображаемой Настасьей. И только в третий раз полог раскроется, и мы увидим наконец мертвую Настасью, снятую камерой сверху, словно взглядом из вечности. Снятую так, как могла бы она запечатлеться на картине художников-прерафаэлитов: таинственная красавица в пене бело-серебристого подвенечного платья, рифмующегося с виноградной гроздью тех же серебристых тонов, брошенной у изголовья кровати.

Фильм Вайды — о таинстве красоты, о таинстве мастерства, выраженного гениальным японским актером, останется, как мне думается, одной из интереснейших интерпретаций Достоевского.

"Страстная неделя", фильм, сделанный совсем в другом регистре, возвращает нас от эмпирии чистой красоты к реальной жизни: действие фильма происходит во время Страстной недели 1943 года в Варшаве.

Взяв за основу повесть Ежи Анджеевского, написанную непосредственно во время описываемых событий, Вайда вновь возвращается к теме "евреи и поляки" во время войны: в центре фильма неудавшаяся попытка Яна, благородного героя, духовного аристократа, спрятать и спасти от немцев сбежавшую из варшавского гетто его старую приятельницу Ирену.

Все персонажи фильма представляют, по сути символически, прежде всего все возможные типы поведения людей в подобной экстремальной ситуации. Именно эта символическая обусловленность всех персонажей лишает картину подлинного трагизма, свойственного обычно работам польского режиссера. Даже восстание в варшавском гетто предстает как своего рода "условный фон", на котором разыгрывается вполне будничное действие.

Однако поразителен сам факт, то постоянство, с которым Вайда вновь и вновь обращается к этой теме (замысел фильма возник еще в 1968 году, но тогда, по понятным причинам, это был "сюжет-табу"). Потом, как шутит режиссер, табу стал он сам. И только в прошлом году, почти через 30 лет, ему удалось снять этот фильм.

На вопрос, почему он вновь обратился к этой теме, после "Самсона", "Корчака" и пр., Вайда ответил: "Наверно, потому, что наша совесть не может быть чистой, мы, поляки, все время должны помнить, что все это происходило на наших глазах, и нас всегда могут спросить: почему вы ничего не сделали, чтобы спасти евреев? С точки зрения логики, это было практически невозможно: в момент восстания на восемь поляков в Варшаве приходилось четыре еврея. Как, скажите мне, они могли их спрятать? Но этический, моральный аспект все равно остается. В сущности, мой фильм показывает скорее ситуацию, в которой оказались поляки. Меня прежде всего интересовала их психология, и через эти разные человеческие типы, среди которых были и герои, и подлецы, мой фильм ставит вопрос перед каждым из нас: а как бы вы повели себя в этой ситуации, что бы сделали вы?"

То, что фильм Вайды прикоснулся к горячей точке польского сознания, лишний раз подтвердила очень эмоциональная дискуссия, разгоревшаяся среди зрителей, в основном поляков, после просмотра фильма. В частности, Вайду упрекали в том, что он, показывая страдания евреев во время войны, недостаточно показал страдания самих поляков во время гитлеровской оккупации.

Мне кажется этот упрек необоснованным, потому что по сути подлинной героиней "Страстной недели" становится не Ирена, а жена Яна, польская мадонна, воплощающая в себе, по мысли Вайды, христианский идеал любви к ближнему. Не случайно фильм и назван "Страстная неделя".

ЕКАТЕРИНА
БОГОПОЛЬСКАЯ

Париж