

485264 + 06 Ф  
мфв и (пол.)  
М-69



БОЛЕСЛАВ МИХАЛЕК  
**ЗАМЕТКИ О ПОЛЬСКОМ  
КИНО**

СТАНИСЛАВ ЯНИЦКИЙ  
**СЕМЬ ИНТЕРВЬЮ:**  
СТАВИНСКИЙ  
КАВАЛЕРОВИЧ  
МУНК  
ВАЙДА  
ВУИЦИК  
ВИННИЦКАЯ  
ЦИБУЛЬСКИЙ

*БОЛЕСЛАВ МИХАЛЕК*

# *ЗАМЕТКИ О ПОЛЬСКОМ КИНО*

*СТАНИСЛАВ ЯНИЦКИЙ*

*ПОЛЬСКИЕ КИНЕМАТОГРАФИСТЫ О СЕБЕ*

BOLESŁAW MICHAŁEK

## **SZKICE O FILMIE POLSKIM**

STANISŁAW JANICKI

**POLSCY TWÓRCY FILMOWI O SOBIE**

STAWIŃSKI  
KAWALEROWICZ  
MUNK  
WAJDA  
WÓJCIK  
WINNICKA  
CYBULSKI



WARSZAWA

485264 ✓

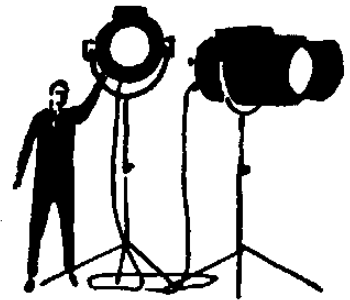
БОЛЕСЛАВ МИХАЛЕК

# ЗАМЕТКИ О ПОЛЬСКОМ КИНО

СТАНИСЛАВ ЯНИЦКИЙ

ПОЛЬСКИЕ КИНЕМАТОГРАФИСТЫ О СЕБЕ

СТАВИНСКИЙ  
КАВАЛЕРОВИЧ  
МУНК  
ВАЙДА  
ВУЙЦИК  
ВИННИЦКАЯ  
ЦИБУЛЬСКИЙ



Днепропетровська  
об. центральна  
БІБЛІОТЕКА

ПЕРЕВОД С ПОЛЬСКОГО

В. ГОЛОВСКОГО

ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ

И. ВАЙСФЕЛЬДА

С выходом этой книги советский читатель познакомится с Болеславом Михалек — известным польским критиком и исследователем, автором многих работ о мастерах польского и зарубежного фильма.

Прежде чем стать знатоком кино, Михалек был солдатом, участником антифашистского Сопротивления. В книге он пишет о картине «Канал» не только как искусствовед и исследователь — он сам был командиром одной из небольших групп, которая для выполнения боевого задания, в минуту крайней опасности, продвигалась по подземным сточным каналам Варшавы.

Высшее образование Михалек получил после войны в Брюсселе, там он занимался изучением зарубежного искусства, широко представленного в его работах.

Первая книга Михалека «Искусство факта» вышла в 1958 году. Во введении автор излагает свои взгляды на природу документального фильма. Основное содержание книги составляют творческие портреты двух не похожих друг на друга мастеров документального фильма — американца Роберта Флаэрти (его проникнутые поэзией немые фильмы «Нанук» и «Моана» о природе севера и юга в свое время демонстрировались на наших экранах) и голландца Йориса Ивенса, замечательного революционного художника, большого друга Советского Союза, немало сделавшего для развития кинематографии молодых независимых государств — Кубы, Мали и других.

Через год появилась вторая книга Михалека «Три портрета». В этом исследовании автор излагает свое представление о творческом пути французских режиссеров Жана Виго, Марселя Карне и итальянского режиссера Федерико Феллини. Как и предыдущая работа Михалека, книга «Три портрета» представляет собой не просто свод импрессионистических наблюдений, но и изложение взглядов автора на сущность кино.

## 5

«Заметки о польском кино», как это видно из заголовка и предисловия автора, никак не претендуют на полноту характеристики исторического процесса. Это — отклики, полемика, впечатления, размышления. И все же каждая из четырех глав книги посвящена одной основной теме, объединяющей острой проблеме.

В первой главе Болеслав Михалек находит оригинальный угол зрения на фильмы. Он задается вопросом: что найдет ценного, интересного для себя зритель двухтысячного года в тех фильмах, которые поставлены в Польше после войны?

Точка зрения этого предполагаемого ценителя, отделенного от нас, в сущности, очень небольшим сроком, какими-нибудь четырьмя десятилетиями, не является исчерпывающей и тем более обязательной для Болеслава Михалека. Точка зрения автора и точка зрения предполагаемого зрителя двухтысячного года могут и не совпадать, полемизировать друг с другом. Просто неожиданный, необычный подход к материалу позволяет автору острее очертить тот круг социальных, психологических и эстетических вопросов, которые содержатся в творчестве мастеров народной Польши, отделить случайное, временное от познавательно ценного, устойчивого, позволяет изложить взгляды на сущность кинематографической образности.

Вторая глава, которую автор, полемически используя распространенный термин, назвал «Польской драмой», посвящена картинам о последней войне, об оккупации Польши, о Варшавском восстании. Здесь Михалек касается широкого круга вопросов польской истории, сущности героики в жизни и в киноискусстве.

Третья глава уводит нас в совершенно иную область кинематографической жизни — развлекательного фильма. Отталкиваясь от практических моментов организации проката, кинопроизводства, кинорепертуара, автор обращается к истории комедии в капиталистических странах, к находкам и открытиям мастеров, критикует псевдоэстетические критерии, которые диктуются продюсерами кинорежиссерам, и в заключение останавливается на развитии комедийного жанра в Польше.

6

Четвертая глава, пожалуй, больше всего отвечает характеру, названию книги. Это действительно заметки о польских фильмах последнего времени, частично публиковавшиеся в польской периодической печати и специально подготовленные автором для настоящего издания.

\* \* \*

В итоге из книги мы многое узнаем и о тех польских фильмах, которые были дублированы и прошли по советским экранам, и о тех, которые демонстрировались у нас во время международных кинофестивалей, и о тех, которых советский зритель не видел<sup>1</sup>.

Болеслав Михалек не ставит читателя в положение неравноправного собеседника. Достигается это и средствами литературной стилистики и главным образом самим строем мысли, манерой изложения, той доверительной интонацией собеседника, которая позволяет с первого же шага установить контакт с читателем.

Михалеку чрезвычайно дорого все, чем живут мастера киноискусства народной Польши. Он гордится их успехами. Но вполне законное чувство гордости не мешает Михалеку нелицеприятно критиковать то фальшивое, искусственное, лженоваторское или крикливо-схематическое, что существует на экране и мешает развитию социалистического киноискусства.

7

Читатель без труда найдет на многих и многих страницах «Заметок о польском кино» щедро рассыпанные замечания и обобщения, в которых выражено недовольство автора содержанием или художественными особенностями того или иного кинопроизведения. Этот дух недовольства тем, что заслуживает недовольства, — бесспорное свидетельство глубокой заинтересованности Михалека в судьбах современного польского кинематографа.

Болеслав Михалек относится к тем исследователям, которые гармонически сочетают способность к оценке отдельного фильма и потребность в широком эстетическом осмыслении художественной практики. Ему чужды ограниченность и теоретика-книжника и кинорецензента-эмпирика, который ничего не может увидеть за рамками данной картины, конкретного факта кинематографической жизни.

---

<sup>1</sup> *Необходимый справочный материал об этом можно получить в публикуемой в конце книги фильмографии.*

Маленькое отступление: кроме «Заметок» Михалека настоящее издание включает также интервью, опубликованные Станиславом Яницким в книжке «Польские кинематографисты о себе». Михалек, работая над своей книгой, не предполагал возможности такого соседства, равно как и мастера, которые дали интервью, предназначенные для отдельного издания, не допускали мысли о подобном соприкосновении с исследованием теоретика и критика. Однако это объединение мне показалось вполне оправданным.

В самом деле, рассказы о своем творческом опыте режиссёров Вайды, Кавалеровича, Мунка, актеров Винницкой, Цибульского, оператора Вуйцика, сценариста, писателя и режиссера Ставинского служат ценным дополнением к тому, что мы узнали из книги Михалека. Разумеется, самый жанр интервью имеет слабые стороны. Он допускает возможность суждений весьма субъективных, иногда случайных, иногда, быть может, окрашенных известной долей кокетства. Но вместе с тем в непосредственной форме высказываний, как это видно из публикуемых материалов, мы ощущаем и темперамент художника, и особую остроту и четкость формулировок, и полемический запал — все то, что передает атмосферу работы над фильмом, индивидуальность художника.

8

Итак, книга прочитана, она дала известную сумму знаний и — что не менее важно — вызвала потребность поразмышлять о проблемах, поднятых автором. На некоторых из них хотелось бы остановиться.

Болеслав Михалек всесторонне, очень внимательно, рассматривает положительные и отрицательные стороны польских картин, появившихся на экране после того исторического рубежа, который обозначается XX съездом КПСС.

Это время отмечено подъемом и в развитии польского кино, который является результатом широкой, последовательной критики догматических, вульгаризаторских ошибок предшествующих лет.

Однако часть польских кинематографистов ошибочно поняла сущность происшедших перемен. В печати и на собраниях не раз подымался вопрос о ревизии основных принципов искусства социалистической страны — таких, как идейность, жизнеутверждающее начало, органическая связь с народом. В полемическом запале кое-кто пытался отделить творчество художников от всей духовной и практически-организационной жизни партии коммунистов. Логика этих ревизионистских заблуждений вызвала примирительное отношение к буржуазным теориям, в частности фрейдистского толка, и несостоятельные оценки истории польского кино. Так, картины до 1956 года рассматривались в таких статьях и выступлениях только под знаком минус, а картины после 1956 года, включая и проникнутые безнадежностью, оценивались весьма положительно.

За последнее время многое изменилось в польской критике. Еще в 1958 году, когда в Москву приезжала делегация польских кинокритиков во главе с Болеславом Михалек, в ходе наших бесед, споров были укреплены общие позиции в борьбе против буржуазной кинопропаганды. Но это не означает, что все сложности преодолены. Характерно, что состоянию польской кинокритики, ее недавнему прошлому, ее нерешенным проблемам уделяется большое внимание в польской печати.

9



Журнал «Воспитание» («Выхование») посвятил помер (№ 12 за 1963 год) идеологическим, воспитательным проблемам киноискусства и роли критики, Участники дискуссии с тревогой писали об отрицательных тенденциях в некоторых работах — например, об оценках польских фильмов прежде всего «меркой Бергмана», «новой волны», о делении зрителей на избранных и «средних», о некритическом отношении к экзистенциализму и т. д.

Публикуемая работа отражает переломное время в истории польского кино и критики. Основное содержание книги дает самостоятельное освещение материала, освобождает польскую кинокритику и теорию от ряда наслоений как догматического, так и ревизионистского характера.

В частности, Михалеку чуждо окрашивание в мрачные цвета всех картин до 1956 года и в розовый — последующих. Он стремится к всестороннему анализу конкретных явлений. Каждое движение вперед, находку, достижение автор бережно анализирует, говорит об их объективной ценности, о следствиях, которые были ими порождены. Он не закрывает глаза ни на схематичность художественных решений, ни на нигилизм, проявленный авторами в ряде кинопроизведений.

Очень хорошо сказано у Болеслава Михалека о пессимистических фильмах, как об «истерическом отрицании, породившем новый штамп, подобно тому, который господствовал в период «схематизма», но только с противоположным знаком» (стр. 43).

Он верно пишет о панике, охватившей часть авторов после 1956 года, об их шарахании в противоположную сторону, о формализме, о «фальшивых эффектах» в ряде фильмов того периода. Эти размышления о претенциозной хлесткости иных картин связываются с его же меткими суждениями о том, какими путями на экране может быть выражена ложь. Ее не всегда легко обнаружить — за внешним правдоподобием может скрываться фальшь.

**10**

Уже на первых страницах книги мы читаем:

«Ложь в кино редко основана на искажении физической картины мира, она таится в искажении его внутренней структуры... Это особый, общественно очень опасный вид лжи, лжи наиболее убедительной, потому что она опирается на элементы правды» (стр. 29).

Болеслав Михалек находит жесткие, едкие и справедливые слова о новом схематизме, возникшем как реакция на прежний схематизм.

Говоря об одной из картин, автор отмечает:

«...Тот факт, что двое молодых людей не могут найти места, чтобы переспать, интерпретируется... как вина общественного строя. Вывод столь же нелепый, как и тот, что парень обретает любовь девушки только потому, что в деревне создан сельскохозяйственный кооператив» (стр. 45).

Настроения, характеризуемые Михалеком как истерическая реакция, стремление в противоположность украшателству прежних лет говорить только о плохом, настроение бесперспективности, нигилизма проникли в ряд произведений того времени, даже весьма талантливых. Фильмы такого рода получили в польской и зарубежной критике наименование «черной серии».

Болеслав Михалек убедительно вскрывает механизм создания произведений негативного толка и, основательно аргументируя, показывает их односторонность, ущербность.

Он погружает нас в сложный мир поисков, находок, которые позволили польским кинематографистам, отказываясь от односторонности, преодолевая растерянность, находить верные решения, отвечающие идеалам социалистического общества и социалистического искусства. Автор освещает те стороны вопроса, которые меньше других известны советскому читателю — скажем на примере такой необычной, талантливой и спорной картины, как «Героика» Ставинского и Мунка, или выдающегося произведения польского кино «Пепел и алмаз».

**11**

Как известно, «Героика» рассказывает о страшном мире духовного порабощения, которому подверглись польские офицеры в гитлеровском лагере для военнопленных офицеров. На первый взгляд она могла показаться безысходной картиной, направленной против героизма, против сопротивления врагу. Но это только на первый и весьма поверхностный взгляд. В действительности все обстоит гораздо сложнее.

Болеслав Михалек отмечает, что «идеал героического скромного труженика» проходит через все творчество Мунка.

В самом деле, нет ничего более противоречащего настроениям режиссера Мунка, чем настроения антигероизма, неверия в борьбу. С не оставляющей сомнения категоричностью говорил об этом сам Мунк в своем интервью Яницкому:

«Против проявления героизма может выступать только подлец. Те, кто утверждает, что я стою на антигероической позиции, клеветают на меня. И никогда и нигде не высказывал циничного отношения к героизму. В «Героике» ни разу не сказано плохо о героях, и, даже если их поступки иррациональны, показаны они всегда с симпатией. Концепция «Героики» — превращение иррационального героизма в героизм разумный, целенаправленный».

Болеслав Михалек показывает, в чем заключается идеологическая и творческая доминанта картины «Героика». Он проводит сравнение с пьесой «Мореплаватель» Ежи Шанявского. Это история капитана. Исчезнув, он стал легендарным героем, хотя этого не заслужил. Он сам является на торжественное открытие памятника себе, но не хочет разоблачать миф.

По этому поводу в книге мы читаем:

«Шанявский, тщательно описав механизм легенды, говорит в заключение: — Все же некоторые иллюзии необходимы обществу».

**12**

В одной из новелл картины «Героика» рассказывается о другой легенде, о заключенном, которого считали героем, сбежавшим из концентрационного лагеря. В действительности он никуда не бежал, а находился глубоко законспирированный на чердаке. Но чтобы не разрушать легенды, он гибнет, не обнаруживая себя.

Нужно иметь в виду, как это верно подчеркивает Болеслав Михалек, что в «Героике» изображается лагерь необычного типа, это лагерь для офицеров, попавших в плен еще в 1939 году, офицеров, воспитанных в условиях пилсудчины, не являющихся героями ни для Мунка и Ставинского, ни для зрителей их картин, современных строителей социалистической Польши, ни для всех нас. Это люди, духовно опустошенные. «В «Героике», — читаем мы в книге, — автор подводит нас к противоположному выводу: только таким обанкротившимся людям и нужен миф».



Таким образом, Мунк раскрывает истоки крушения мифа, но не для того, чтобы высказать пессимистический взгляд на жизнь, а для того, чтобы передать своеобразие аристократического слоя старой польской армии, столкнувшейся с гитлеризмом в 1939 году и не выдержавшей ни военного, ни духовного испытания в этой борьбе.

Выдающиеся мастера польского кино разрушали мифы, достойные разрушения, или, как пишет Болеслав Михалеk: «... очищали сознание людей от многовековых психологических пережитков, «мистификаций» для того, чтобы способствовать созданию нового в самой действительности и в искусстве».

Их поиски были отмечены ошибками, метаниями. Отпугнутые социологическими схемами некоторых картин, созданных вскоре после окончания войны, стремясь избежать дидактизма, поучительности, мастера кино иногда впадали в другую крайность. Они отделяли героев от социальной среды, отказывались от оценки исторических явлений. Кинематографическая форма была подчеркнута усложненной. Художники, исследовавшие истоки трагических поражений, не были еще психологически подготовлены к такому же сосредоточенному, страстному, увлеченному исследованию новых черт современника, его жизни, быта, морали.

**13**

О слабостях, исторической ограниченности выдающихся польских фильмов, в том числе и о «Героике», было написано уже немало. Заслуга Михалека в том, что он тонко проанализировал ход мысли авторов фильма, показал разоблачительный пафос произведения, направленного против мистификаций, против ложной трактовки героики, типичной для реакционной исторической науки.

Не только страницы, посвященные «Героике», но и книга Михалека в целом отражает сложный процесс духовного обновления после 1956 года, который характерен был в той же мере для польских критиков, исследователей или писателей, как и для режиссеров, сценаристов или актеров.

Важность этого процесса и наша искренняя заинтересованность в его углублении требуют критики тех положений автора, с которыми нельзя согласиться.

Б. Михалеk принадлежит к исследователям, для которых признание действительности как первоисточника художественного творчества является очевидным, бесспорным. Среди польских коллег Михалека есть сторонники некоего разъединения кино и действительности. За фильмом они оставляют лишь возможность фиксировать некие знаки, которые могут и не связываться в сознании зрителя с жизнью. Михалеk выступает против этой формы субъективизма. Он последовательно выдвигает и другое вызывающее наше полное согласие положение:

«Люди имеют право требовать, чтобы художник занял определенную позицию, объяснял явления, открывал «правильные перспективы» (стр. 40).

**14**

Михалеk убедительно доказывает свою мысль, скажем, в анализе фильма «Канал» (стр. 87—88). Но автор не распространяет ее на... документальное кино!

Он пишет, что в самой природе этого искусства «лежит чистое наблюдение, детализация» (стр. 40). Михалеk глубоко неправ.

Наблюдение, стремление к достоверности лежат в основе и художественного фильма, но это не противоречит требованиям определенности, страстной

заинтересованности автора в защите своих воззрений, общественных идеалов. «Освободить» от этого документальное кино, отличающееся особой остротой изображения общественных явлений, публицистической направленностью, просто немислимо. Приведу последние и самоочевидные примеры — польские документальные фильмы, которые автору этих строк довелось посмотреть в Варшаве в 1963 году: «Замбров», «Родник», «Дневник эсэсовца Шмидта». Их основа — документы, кинонаблюдения, антифашистская направленность.

Как видим, Михалек, в противоречие со всем духом своей книги, выдвинул шаткий, ошибочный тезис. К сожалению, в некоторой мере он распространил его и на художественное кино. В связи с фильмом «Героика» автор пишет о существовании таких явлений жизни, которые якобы не поддаются научному истолкованию, и о «мощной волне» литературы, порожденной этой философией непознаваемости, невозможности истолковать факты, события, истории и современности (стр. 108). Как относиться к этой действительно находящейся на виду «волне» упадочных произведений литературы и кино, источник которых — неверие художника в человека, изоляция героя от общественной жизни, пессимизм как своеобразное «верование» и эстетическая позиция?

Нельзя ставить знак равенства, как это делают экзистенциалисты, между героизмом и малодушием, между верностью революционному долгу и общественной пассивностью, между честностью и бесчестием на том «основании», что нравственные критерии будто бы условны, относительно, недоказуемы. Болеслав Михалек, как это видно из его книги и всей деятельности, вместе с нами является противником этой антигуманистической «концепции». Вот почему критика отдельных ошибочных формулировок автора — это вместе с тем защита его книги от непоследовательности и компромиссов.

15

Хотелось бы более подробно поговорить в связи с этим о фильме выдающихся мастеров сценариста Ставинского и режиссера Мунка «Человек на рельсах». Этот фильм в яркой форме отразил настроения, которые характерны для так называемой «черной серии».

Как известно, эта картина состоит из трех кинорассказов о смерти машиниста. Один рассказ принадлежит мнительному человеку, во всем видящему проявление враждебности, происки врага, в частности и в гибели машиниста. Второй рассказ принадлежит схематику, неспособному проникнуть во внутренний мир человека и понять его сложности. И наконец, дана версия, объясняющая действительные истоки изображаемой трагедии.

В чем же заключается истинная трактовка?

Оказывается, как это вытекает из картины и как об этом пишет Болеслав Михалек, в ненужности героя, в его ощущении, что его жизнь не является необходимой. Но разве можно признать это воплощением истинности?!

В книге Михалека есть один интересный разбор фильма «Загубленные чувства», посвященного строительству Новой Гуты — металлургического комбината и города. Автор точно показывает ошибки режиссера: в картине рассказано только о трудном, плохом, неудачном, несовершенном, но упускается из виду процесс создания и его конечный результат, который каждый человек может видеть, — новый город, современный завод и новые, социалистические отношения в этом городе.

16

Болеслав Михалек весьма определенно говорит о той предвзятости,

результатом которой явилось очерченное представление о строительстве социалистического города, и самым серьезным образом обращает внимание на необходимость всесторонней оценки отдельного факта во взаимосвязи с другими подобными или противоположными фактами, в процессе развития, борьбы, преодоления трудностей и победы нового. Этот принцип анализа Болеслава Михалека мы вправе применить и к художественному фильму «Человек на рельсах».

Неоспоримо, что Ставинский и Мунк в этой картине с присущей им яркой талантливостью искренне стремились разобраться в больших вопросах времени. Но также неоспоримо и то, что они не разрешили задачи. Разумеется, не в том грубо вульгарном смысле, какой вытекал из требований критиков-схематиков, видевших спасение от негативности в арифметических пропорциях «отрицательных» и «положительных» кадров фильма, а в более глубоком.

В фильме «Человек на рельсах» рассмотрены три и все три негативные версии о жизни и смерти машиниста. Но негативностью не могла исчерпываться оценка изображаемого в картине момента в жизни человека. В картине не нашлось ни сюжетного решения, ни самой незначительной детали, ни одного интонационного акцента, который бы оставил в душе зрителя хоть какую-нибудь тень надежды.

Теперь, через многие годы после появления картины «Человек на рельсах», видно, что это пройденный этап, и если этот фильм и служит документом времени, то главным образом как характеристика той реакции на схематизм первых послевоенных картин, которая была столь же непосредственной, сколь и односторонней, впоследствии преодоленной в польском киноискусстве.

Если бы при анализе «Человека на рельсах» Михалеком применен тот же плодотворный метод, какой был использован им при разборе фильма о Новой Гуте (разумеется, с поправкой на своеобразие «Человека на рельсах»), он, возможно, дал бы иную общую оценку этому произведению киноискусства.

17

И еще одна проблема, о которой заставляет нас, его читателей, задуматься Болеслав Михалеком, — новейшие разновидности снобизма в киноискусстве.

Болеслав Михалеком анализирует эволюцию комедии в капиталистических странах и причины ее вырождения. Так называемый развлекательный фильм его интересует в той же мере, в какой и проблемный фильм, — и тот и другой должны отражать действительность, духовный мир современника и способствовать более глубоким контактам между зрителем и экраном.

Болеслав Михалеком нигде не употребляет слово «народность», но именно о народности он говорит тогда, когда призывает польских кинематографистов к более широкому познанию жизни, к проникновению в сущность запросов зрителя.

В случаях, когда исследователь сталкивается с конкретными проявлениями претенциозности, фальши, формализма в искусстве, он их отмечает, и отмечает тонко и точно.

Несогласие с автором возникает в тот момент, когда он приводит обобщающие формулировки. Нельзя, например, согласиться с таким тезисом:

«Зритель хочет, как правило, поудобнее устроиться в кресле и отдаться волшебной силе экрана, а лучшие фильмы требуют активности, сопереживания, домысливания» (стр. 189).

Эта оценка неправомерна в отношении зрителя не только социалистических, но и капиталистических стран.

Разве не в буржуазных странах почти сорокалетие тому назад вызвал «активность» и «сопереживание» наш фильм «Броненосец «Потемкин»! Как известно, были и такие «сопереживания» с фильмом Эйзенштейна, как волнение на одном из военных кораблей капиталистической страны или антифашистская демонстрация в Берлине, описанная Фейхтвангером в «Успехе».

**18**

Бойцы республиканской Испании после просмотра «Мы из Кронштадта» шли уничтожать фашистские танки так, как русский пехотинец из этого фильма. Тут уже не тот зритель, который склонен лишь «пудобнее устроиться в кресле»! Немало примеров, опровергающих тезис автора, дают и наши дни, живое внимание зрителей разных стран к таким вовсе не «развлекательным» картинам, как «Баллада о солдате», «Пепел и алмаз» или «Ночи Кабирии».

Тезис о «пассивности» зрительских аудиторий, быть может, и не заслуживал бы такого внимания, если бы автор не строил на нем свои далеко идущие выводы о путях преодоления этой мнимой закономерности развития кино. Свои выводы он связывает с так называемым развлекательным кинематографом.

Мы разделяем гордость Михалека, когда он отмечает, что наиболее принципиальные работы мастеров польского социалистического киноискусства нашли путь к зрителю своей страны и далеко за ее рубежами и что условия польского кинопроизводства «мешают рождению гладких, «ремесленных» развлекательных фильмов» (стр. 194). Но не все оценки в книге так же ясны.

Какому Михалеку мы отдаем предпочтение? Тому ли, кто не видит «абсурдного» в выдвигании «на первый план» фильмов бездумных, призванных заставить зрителя «забыться» (стр. 195), или тому, кто определенно заявляет: «Время механического, абстрактного развлекательного кино прошло» (стр. 145), «...структура нашей кинематографии не оставляет места для псевдохудожественной развлекательной продукции» (стр. 195)?

Естественно, мы отдаем предпочтение последним формулировкам — единственно верной позиции бескомпромиссного осуждения «развлекательного фильма», последовательной защите принципов жизненности, нравственной чистоты, художественной правды во всех жанрах, в том числе и призванных развеселить зрителя.

**19**

Далеко от истины утверждение, будто появление новаторского фильма непременно приводит к разрыву со зрительской аудиторией, как это, по мнению автора книги «Заметки о польском кино», произошло с Орсоном Уэллесом, когда он поставил свою картину «Гражданин Кейн». Прошло очень немного времени, когда «Гражданин Кейн» при всей неожиданности композиционного построения, принципов художественного решения социальной темы, получил широкое общественное признание как большой вклад американского режиссера в развитие кино.

И вообще возведение в принцип некой фатальной неизбежности разрыва новаторского фильма с аудиторией противоречит действительным фактам развития искусства. Конфликт с «уравновешенностью» и «здравомыслием» мещанина — это вовсе не конфликт со всей аудиторией, а проявление естественного процесса борьбы нового со старым в искусстве и в самой реальной действительности.



Иногда роман, пьеса или фильм не сразу получают широкое распространение, не сразу находят путь к сердцу читателя или зрителя. Сценическая история пьесы Чехова «Чайка» началась с провала в постановке петербургского театра, вслед за которым пришел громадный успех в Московском Художественном театре и историческое признание поколениями зрителей. Стихи Маяковского вызывали бурные дискуссии, и необычность стилистики языка великого поэта встречала не один протест и возражения. Но это не означает разрыва Чехова или Маяковского с читателем и зрителем, неизбежной предопределенности разрыва художника и массы.

Ни один честный художник не может стремиться к тому, чтобы его не поняли. Это было бы дико. Его естественное желание — быть понятым, вызвать в сердцах читателей и зрителей живой интерес, слиться с ними и жить одной жизнью.

Поэтому я думаю, что неправ Болеслав Михалец, когда он включает в исследование случайные афоризмы в духе приведенного выше, и глубоко прав Болеслав Михалец, когда едко, метко пишет о разного рода снобистских мистификациях и ухищрениях, которые ослабляют позиции художника, а иногда и унижают его достоинство.

**20**

В этой полемике против проявления сверхсовременного снобизма Болеслав Михалец единодушен с мастерами польского кино, высказываниям которых суждено было оказаться под «одной крышей» с книгой «Заметки о польском кино».

Прочтите строки из интервью Ежи Ставинского, где он говорит о своем творчестве и о тех наслоениях, которые мешают подлинному искусству:

«Поиски открывают возможности для мистификаторов... появляются люди, спекулирующие на новаторстве. Им нечего сказать, но, пользуясь, например, «эстетикой антифильма», они демонстрируют нам пустые и претенциозные произведения. Герои этих фильмов мечутся по экрану, якобы что-то переживая, но все это лишь видимость. Такое «новаторство» легко разоблачить, несмотря на восторги некоторой части критиков.

Созвучные мысли высказывает и Кавалерович:

«Сегодня много говорят об интеллектуальных, мыслящих фильмах. Большинство из них, однако, представляется мне надутыми с большим трудом шариками, которые не могут взлететь... Художник, боясь обвинения в старомодности, любой ценой хочет делать глубокомысленные фильмы. Говорят об... интеллектуальности, но забывают, что искусство, кроме всего прочего, должно быть прекрасным».

Кавалерович сетует на «хаотичность, композиционную вялость» многих польских фильмов.

Подобные высказывания я могу привести и из книги Болеслава Михалека, и это естественно, ибо там, где идет борьба за человечность, за правду, за подлинность, за жизненность, за смелые художественные открытия, не остается места ни снобизму его крохотными и скоропроходящими штампами, ни вульгарно-социологическому примитивизму.

**21**

Борьба с этими наслоениями, в которой важную роль играет и книга Болеслава Михалека, — это борьба за дальнейшее развитие польского фильма, за его более органическую связь с жизненными задачами, осуществляемыми



польским народом и его авангардом — польскими коммунистами, за укрепление творческого единства польского и советского кино.

Болеслав Михалек — наш друг, ученый, критик, полемист — заставил нас с интересом прочитать его книгу, познакомиться с тем, что мы знали мало или совсем не знали, поспорить с ним, поразмышлять о современном польском кино, о современном киноискусстве. Будем ему за это признательны.

*И. Вайсфельд*

**БОЛЕСЛАВ МИХАЛЕК**

**ЗАМЕТКИ  
О ПОЛЬСКОМ  
КИНО**

23

**ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ**

Отдавая эту книгу в руки советского читателя, я испытываю некоторое волнение. Заметки, собранные в моей книге, писались буквально по горячим следам событий, по мере развития нашего киноискусства.

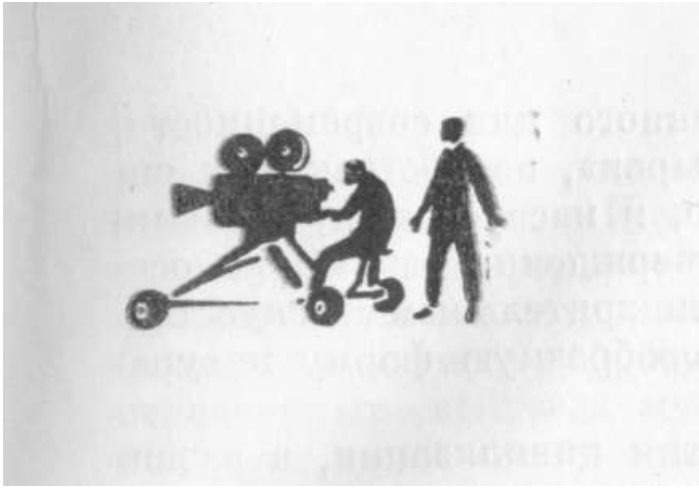
Поэтому их следует расценивать лишь как одно из выступлений в дискуссии, а не как совершенно объективную картину польского кино. К тому же дискуссия, разгоревшаяся вокруг наших фильмов, носила страстный, бурный характер, в ней часто раздавались резкие, иногда даже явно несправедливые суждения и оценки. Говорят, что польской кинокритике свойственна истеричность, что она то впадает в безудержный восторг, то раздражается гневными тирадами, не пытаясь сохранить благородную умеренность. Критики наши, да и польские зрители тоже относятся к своему кинематографу, как нетерпеливый, переменчивый, ревнивый, трудный в совместной жизни возлюбленный, а не как уравновешенный, всегда справедливый и немного безразличный супруг. Это правда. Я не знаю только, можно ли эту страстность, остроту реакции считать нашей слабостью; зато я совершенно уверен в том, что холод, равнодушие, спокойный объективизм были бы в этом случае гораздо более серьезной ошибкой. Вот почему я волнуюсь, отдавая мою книгу в руки советского читателя: какие-то элементы нетерпеливости, пристрастности наших дискуссий неизбежно проникли и в нее.

Мне бы хотелось, чтобы советские читатели приняли во внимание эту особенность «Заметок о польском кино» и не искали в них проверенных, раз и навсегда установленных оценок, каких-то утвержденных решений об успехах и неудачах наших фильмов. Я был бы очень рад, если бы моя книга лишь подтвердила жизнеспособность, полнокровность польского киноискусства.

*4 марта 1963 г.*

*Болеслав Михалек*

24



## **С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ 2000 ГОДА**

### **«Комплекс мумии»**

Что расскажут польские фильмы нашим внукам, которые будут жить, скажем, в 2000 году, о сегодняшней жизни страны? Узнают ли они из них о том, как выглядела Польша — ее города и села, о том, как мы вели себя, как одевались? Что огорчало нас? Что радовало?

Может быть, такие вопросы бессмысленны? Ведь киноискусство не летопись, задача которой заключается в том, чтобы оставить будущим поколениям доказательство нашего существования. Во всяком случае, не в этом главная цель кинематографа. Его идейные, нравственные, бытовые функции обращены именно в сегодняшний день; даже более того — к зрителям, смотрящим фильм в том же году, когда он снят. Известно, что кинокартина, вышедшая на экраны с опозданием хотя бы на несколько лет, устаревает. Поэтому можно было бы признать, что изображение нашей цивилизации для тех, кто будет жить через пятьдесят или сто лет, далеко не главная задача киноискусства, а может быть, и вовсе нелепая.

Существуют, однако, некоторые причины, заставляющие нас с этой особой точки зрения взглянуть на польское киноискусство последних лет. Конечно, наша оценка не будет полной, но мне такой взгляд кажется необходимым, прежде чем мы приступим к детальному исследованию явления, называемого польским киноискусством. Это будет как бы первый зондаж — частичный и недостаточный, но стремящийся показать корни явлений: зондаж, который поможет нам открыть не столько достоинства самих фильмов, сколько ценность материала, положенного в их основу.

По сути дела, идейная и познавательная функция кино не сводится к показу на экране «физически» верной картины действительности — это несомненно; но она (эта функция) тесно связана с «физическим образом», вытекает из него или, во всяком случае, может вытекать. Я не представляю себе фильма, по-настоящему ценного для современности, который был бы создан из «синтетического сырья», из абстрактных ситуаций, лишенных связей с действительностью, и населен выдуманными людьми. В этом, возможно, дискуссионном утверждении заключена особая разница между киноискусством и другими зрительными искусствами. Значит ли это, что кино обречено на

Происхождение кино и его роль в развитии цивилизации, в развитии других видов искусств как будто подтверждают это положение. В своей работе, названной «Онтология фотографического изображения»<sup>1</sup>, Андре Базен очень убедительно писал об этом: «У истоков живописи и скульптуры лежал «комплекс мумии». Египетская религия, целиком обращенная против смерти, обуславливала возможность загробного существования материальной сохранностью тела. Тем самым удовлетворялась главная потребность человеческой психики: защита от времени (...) Но пирамиды и лабиринты коридоров не давали достаточной гарантии сохранения погребенного. Нужно было всеми возможными способами предохранить его от любых случайностей. Поэтому в гробницу насыпали зерно, которым должен был питаться умерший, и клали терракотовые статуэтки, своеобразные искусственные мумии, чтобы они заменили тело, когда оно начнет разрушаться. Таким образом, уже у религиозных начал пластических искусств выявляется основная функция искусства: сохранить жизнь при помощи ее подобия»<sup>2</sup>. Эта мысль проходит через всю историю нашей цивилизации. В дальнейшем открытие перспективы дало возможность показать полную, пространственную, трехмерную иллюзию жизни такой, какой мы познаем ее в непосредственном восприятии.

Затем появился другой, очень существенный фактор, определивший развитие пластических искусств и независимый от принципа подобия. «Со временем, — пишет Базен, — живопись обладала уже двумя качествами: одним — чисто эстетического характера, выражающим духовную действительность, когда модель представлена с помощью символических форм, и другим — вытекающим из чисто психологической потребности замены окружающего нас мира его двойником». Эта двойственность, подчас несущая в себе конфликт, характерна для всего средневекового искусства, искусства Ренессанса и даже частично для барокко. Средневековое искусство меньше всего пострадало от этого конфликта: оно было одновременно и духовным и реалистическим, оно не знало драматических возможностей техники создания иллюзии при помощи перспективы. Но со временем реалистическая и духовная функции искусства разделились. Наконец, в XIX веке конфликт приобрел особую остроту. Шопенгауэр, пожалуй, первый заметил, что пластические искусства тяготеют к музыке. Английский эстетик Герберт Рид безошибочно комментирует фразу немецкого философа: «Шопенгауэр думал об отвлеченных свойствах музыки; в музыке, и только в музыке художник получает возможность непосредственно обращаться к публике, не прибегая к тем выразительным средствам, которые используются также и для других целей»<sup>3</sup>. Теперь конфликт был уже очевиден. Фиксировать ли существующий мир или творить мир новый, воображаемый?

В этой ситуации изобретение фотографической камеры, а затем и живой фотографии Люмьеров оказало, как это ни парадоксально, огромное влияние на

---

<sup>1</sup> Онтология — область философии, занимающаяся общими проблемами теории бытия, характером и структурой действительности.

<sup>2</sup> Andre Bazin, «Qu'est-ce que le Cinema», Paris, 1958, t. I: *Ontologie de l'image photographique*.

<sup>3</sup> Herbert Read, *The Meaning of Art*, London, 1956.

эволюцию пластических искусств. Творческий принцип изображения мира берет верх над принципом точной фиксации этого мира. Зачем, в самом деле, рассуждают иные художники, заботиться о спасении своей модели от забвения (выполняя тем самым свою основную, как казалось прежде, задачу), если фотография, а впоследствии кино сделают это гораздо более точно и верно. Да и в реалистической живописи стремление к фотографической верности оригиналу стало относительно менее важно.

Я привожу здесь эти общеизвестные положения для того, чтобы яснее осознать задачу, которая выпала на долю фотографии, а затем и кинематографа — изобретения еще более совершенного, запечатляющего жизнь в движении. В конечном счете именно кинематограф решил дилемму между психологической потребностью фиксации и эстетической потребностью творческой интерпретации. Вот почему нельзя вырывать кино из этого контекста, опираясь лишь на поверхностное сравнение с другими искусствами. А эта ошибочная тенденция издавна характерна для критики и теории кино. Кинематограф — хотим мы этого или не хотим — регистрирует действительность, фиксирует внешний облик мира. Но значит ли это, что в киноискусстве нет места для творческой интерпретации этой действительности художником? Конечно, не значит. Однако творческая интерпретация должна оставаться в пределах, поддающихся физическим критериям проверки. В свете социологической, психологической и художественной эволюции нашей цивилизации другая роль для киноискусства невозможна.

А что же «комплекс мумии»? Именно кино и должно его удовлетворить.

27

## **Мечты и действительность**

Можно задать себе вопрос: решало ли кино за свою короткую шестидесятилетнюю историю те задачи, которые перед ним стояли? Действительно ли оно прежде всего фиксировало физически точную картину мира и только потом, на этой основе, художник выражал свое собственное отношение к миру? Или же киноискусство отказалось от своей основной функции?

Те, кто ценят в киноискусстве главным образом его документальную функцию, считают, что мировой кинематограф ничего или почти ничего не рассказывает о современном мире; что он может продемонстрировать нам лишь сомнительное свидетельство вкусов своей эпохи, а для потомков это будет груда ненужной, засвеченной пленки. По мнению этих людей, так называемая «эстетика ателье», при помощи которой на протяжении десятков лет создавалась иллюзия жизни, представляла окружающую нас жизнь лишенной всяких познавательных и художественных ценностей. Не слишком ли это суровое суждение?

Существует одновременно и другая точка зрения. Приверженцы ее считают кинематограф средством для изображения несуществующего, фантастического мира, средством организации грез рядовых людей, лишенных богатой фантазии. Воздействие кино часто сравнивается в этом случае с действием наркотиков. «В странах, где курение опиума не распространено, — писал Жан Жироду, — должно было возникнуть нечто способное вызвать переходное состояние между отдыхом и оцепенением...». Эту роль взял на себя кинематограф. Его технические возможности: трюки, способность быстрой переброски действия, свободного



перехода из одной эпохи в другую, специфическая, дурманящая атмосфера темного зала — безусловно способствуют такому пониманию роли кино в нашей жизни.

В нем и вправду есть что-то от коллективной организации грез. Очень ярко, значительно ярче, чем сегодня, это ощущалось в немом кино, с его полумистической атмосферой, сильной актерской экспрессией и условностью, близкой к пантомиме. Но вместе с появлением звука изменился характер зрелища. Сила экспрессии, естественно, понизилась, кинематограф приблизился к физической действительности, зрелище, понимаемое как «курение опиума», перестало существовать.

Ибо, по существу, всю свою шестидесятилетнюю историю — и это вряд ли можно отрицать — кино находилось рядом с действительностью, рядом с повседневной жизнью людей. Это утверждение относится в одинаковой мере ко всем жанрам, в особенности же к тем, которые численно составляют главную силу кино: к мелодраме и комедиям. То отдаляясь от современной действительности, то приближаясь к ней, как правило, деформируя ее, кино все же всегда остается в сфере реализма, поднимает те или иные жизненные вопросы. И это подтверждает естественную, прочную связь между жизнью и кинематографом.

## 28

Это может показаться невероятным. Как же так? Западное кино, например, уже многие десятилетия считается продуктом «фабрики снов», которая дает заведомо фальшивый образ действительности, и вдруг оказывается, что оно тесно с нею связано? В этом, однако, заключен один из интереснейших парадоксов современной массовой культуры. Давайте разберемся в нем с самого начала.

Склонность кинематографа к обману общеизвестна, она не раз становилась предметом вдумчивых исследований. Технический аппарат, которым располагает кино, открывает значительные возможности для лжи: даже в такой, казалось бы, близкой к правде области, какой считается документальное кино. Здесь стоит привести известный пример из американского монтажного фильма «Битва за Россию», который входил в серию, посвященную второй мировой войне и носившую общее название «Почему мы воюем»<sup>1</sup>. И вот в этой ленте, сделанной по материалам советских художественных и хроникальных фильмов (очень скудным) и трофейным немецким материалам (многочисленным и разнообразным), в одной из сцен показывается наступление немцев на Москву. Автоколонны, а вслед за ними цепи пехотинцев передвигаются с левой стороны экрана к правой. Потом, когда по ходу картины надо было показать отступление немцев от Москвы, а нужных материалов не оказалось, американцы повторили те же кадры, перевернув ленту на левую сторону. Теперь те же самые автоколонны и та же самая пехота стали передвигаться с правой стороны экрана к левой. Этот незначительный факт очень важен для проблемы «правды» в кино. С необыкновенной легкостью кинематограф может показать как правду, так и ее противоположность. И что самое главное — в «магической» атмосфере темного

---

<sup>1</sup> Серия пропагандистских военных фильмов (1942—1944) «Почему мы воюем» («Why we fight») была выпущена в Америке под художественным руководством Франка Капры. Картину «Битва за Россию» смонтировал реж. Анатолий Литвак. (Здесь и далее примечания переводчика.)

зала сила воздействия правды и лжи будет одинаково велика. Не удивительно поэтому, что критик, осознавший такое положение, воскликнул: «Кино — это вопрос не эстетики, а прежде всего морали!»

Кинематограф обладает всеми данными для того, чтобы говорить о жизни правду. И все же он всегда, за редкими исключениями, остается в границах элементарного правдоподобия, физической достоверности. Ложь в кино редко основана на искажении физической картины мира, она таится в искажении его внутренней структуры, в его порочной логике, логике необычайных, неправдоподобных, но все-таки возможных событий. Это особый, общественно очень опасный вид лжи, лжи наиболее убедительной, потому что она опирается на элементы правды. Здесь мы снова встречаемся с особым рода парадоксом шестидесятилетней истории киноискусства.

**29**

Следовательно, это мечта, но мечта «обработанная», мечта мелкого буржуа, человека сугубо трезвого, который точно подсчитывает шансы и питает отвращение ко всему «невозможному». «Я мечтаю только свыше тысячи долларов, — говорится в известном анекдоте о мечтателе, — ниже этой суммы мечты нерентабельны». Так вот, кино как раз и занимается организацией грез ниже тысячи долларов, подключая элементы фантастики скорее к сфере логики событий, чем к области неправдоподобных ситуаций. И в этих границах, продиктованных вкусами мещанской публики, а следовательно, не слишком отдаляясь от действительности, развивается уже шестьдесят лет западный кинематограф.

Это развитие шло, конечно, волнообразно. Киноискусство то приближалось к действительности, то отдалялось от нее; иногда, хотя такие случаи очень редки, порывало с ней всякую связь. Естественно возникает вопрос: каков механизм этого движения?

Здесь мы имеем дело с известным социологическим явлением, знаменательным для всей эволюции изобразительных искусств. В зависимости от состояния общественного сознания мы замечаем приближение или отдаление искусства от реальной жизни. Если на переломе XVI и XVII веков в Голландии появилась великая реалистическая живопись, обращенная во всех своих разновидностях — будь то жанровая живопись, портрет или натюрморт — к повседневной жизни, то это случилось только потому, что молодая Голландия переживала первый оптимистический период развития своей государственности, связанной с внезапным улучшением благосостояния народа, что явилось в свою очередь результатом необычайного размаха заморской торговли. И, конечно, именно эта действительность удовлетворяла потребителей искусства, ее изображение голландцы хотели видеть у себя дома. Но в момент политических волнений и последующих экономических кризисов, связанных с утратой Голландией своего ведущего места в международной торговле, такое искусство оказалось непригодным. Калеке не нужен его реалистический портрет, он требует приукрашивания, идеализации или даже фантастики.

**30**

В истории кинематографа последних десятилетий были моменты, когда он совершенно и принципиально отворачивался от действительности. Но это происходило в особых исторических условиях. Немецкое экспрессионистское кино 20-х годов, появившееся на развалинах послевоенной Германии, достаточно убедительное тому доказательство. Немецкая публика оказалась

перед лицом колоссального, невиданного в истории новой Германии кризиса, всеобщего обнищания, катастрофической девальвации; тяжким грузом легли на ее плечи воспоминания о гигантских и напрасных жертвах войны. Действительность в этих условиях не могла не стать предметом отрицания. На этой почве возникло «калигарическое»<sup>1</sup> видение мира; безумный, истерический ужас перед миром, в котором побеждает мистическое Зло. В какой-то мере сходное явление можно было наблюдать во французском киноискусстве в годы оккупации. Эта действительность отрицалась. Французское кино не могло и не хотело отражать ее. И тогда произошло нечто поразительное для французского кино, отличавшегося склонностью к известной форме реализма: оно пережило свой великий период фантастики: от вполне серьезных «Вечерних посетителей» (1942) Карне до забавной, полной очарования «Фантастической ночи» (1942) Л'Эрбье.

Но это крайние случаи, единственные в своем роде, возникшие в результате необычайно острых кризисов. В обычных же условиях кино с большей или меньшей проницательностью отображает повседневные жизненные процессы. Но и в этом случае действует тот же самый механизм, та же самая реакция общественного сознания. В трудных кризисных бесперспективных ситуациях киноискусство — оставаясь, впрочем, в границах правдоподобия — отдалается от правды. На переломе 20-х и 30-х годов, в период острого экономического кризиса всего капиталистического мира, любимыми героями фильмов стали миллионеры, в особенности те из них, которые неожиданно получали огромное наследство после смерти совершенно забытого ими дяди или женились на бедной девушке, оказавшейся впоследствии владелицей золотых россыпей. Настоящим наваждением в фильмах тех лет стала тема выигрыша в лотерее, выигрыша, который внезапно приносит герою счастье и ставит его перед лицом новых удивительно приятных забот. Все это происходит в условиях обычной жизни, и здесь нет ни малейшей фальши. Фальшь заключается только в особой логике этих неожиданных наследств, браков и выигрышей, логике, вырастающей из будничной трудной действительности, которая не дарит своих героев подобными сюрпризами.

И, наоборот, в периоды экономической и психологической стабилизации публика не боится увидеть на экране свой портрет; она даже гордится им. Она принимает и утверждает действительность и даже, как это ни парадоксально, готова простить художникам морщины и следы безобразия на этом портрете. Утомленная спокойным безмятежным существованием, публика дает художникам возможность находить в скучной жизни драматизм, настоящие конфликты. И только от творческих работников, от их таланта и смелости зависит, сумеют ли они использовать этот шанс или вместе со своим обществом погрязнут в конформизме, приняв как должное без оговорок окружающую их действительность.

**31**

Итак, широко понимаемая познавательная функция современного кино довольно сомнительна. Один фильм, как правило, не дает полного представления о жизни изображаемого общества, не показывает конфликтов, лежащих в основе эволюции этого общества. Таким образом, познавательная

---

<sup>1</sup> Имеется в виду фильм реж. Роберта Вине «Кабинет доктора Калигари» (1920).

функция кино в широком понимании этого слова может вызывать сомнения. Но в более узком смысле познавательная функция кино, то есть представление физического образа действительности, облика, обычаев, поведения людей, несомненна.

Остается только еще дать ответ на следующий вопрос: имеет ли эта узко понимаемая функция регистрации действительности что-либо общее с широко понимаемой функцией объяснения действительности, выявления и показа ее основных конфликтов? Другими словами, существует ли связь между регистрацией «маленькой» действительности и открытием ее полного образа?

На мой взгляд, существует. Может быть, не единственный, но простейший путь к выявлению всей полноты жизни сведет именно к такой связи. Если только кино сохраняет элементарную честность по отношению к действительности, то это, хотя и недостаточная, но совершенно необходимая предпосылка для показа всей правды.

Поэтому, если уж говорить о современных польских фильмах и о том, как и в какой мере показали они нашу действительность, я думаю, следует выяснить, что послужило материалом для этих картин. И именно поэтому с самого начала этой главы я задал несущественный на первый взгляд вопрос: как будет выглядеть Польша в наших фильмах с точки зрения 2000 года?

В отношении нашей социалистической кинематографии вопрос приобретает особую важность. Мы говорили о том, что реакция сознания зрителей в западных странах — от желания смотреть в лицо действительности в периоды стабилизации до бегства от нее и обостренного интереса к миру грез в периоды кризисов — незамедлительно отражается на доходах кинопромышленности, а с этим ни одно кинопроизводство не может не считаться. Коммерческая машина западных кинематографий беспощадна. Усилия, направленные к тому, чтобы вопреки ей нести с экрана всю полноту правды о жизни, в значительной мере обречены на провал. Но у нас коммерческий фактор не существует; во всяком случае, не существует в такой степени, чтобы определять характер национального искусства. Социалистическое киноискусство находится в исключительно выгодном положении, позволяющем говорить правду.

Вот почему так важно найти в фильмах последних нескольких лет правдивое изображение нашей современности, проследить удачу и поражения художников, взявшихся за это трудное дело, а также попытаться ответить на вопрос: какие причины приводили к искажению часто в самом зародыше картины польской действительности в произведениях киноискусства?

**32**

### **Действительность и условности**

Итак, в польских фильмах последних лет мы будем искать характерный пейзаж нашей страны, человеческие типы, игру актеров, открывающую правду о поведении современников, ситуации, типичные для нашей жизни, — словом, все то, что может стать документом для 2000 года, все то, что рассеяно во множестве фильмов, а в конечном итоге дает эквивалент действительности. Размышления наши будут касаться прежде всего драматургической первоосновы и ее режиссерского воплощения.

И здесь мы сразу сталкиваемся с главной трудностью. Основной враг жизненной правды — схематизм изображения ее на экране. Вначале эта схема формируется самой действительностью, но постепенно она превращается в



строго соблюдаемое правило и все более и более отдаляется от жизненной правды. Стоит процитировать, что говорит об этом Ренуар, которого без преувеличения можно назвать отцом реалистического режиссерского направления в западноевропейском киноискусстве.

«Некая кинематографическая школа, скажем, Голливуд, у самых своих истоков открыла американскую действительность, поражая этим открытием зрителей в 1918—1920 годах. Вплоть до 1925 года образ Америки даже в самых плохих фильмах был очень верным. Люди, смотревшие в те времена американские фильмы, познавали отнюдь не искаженную картину действительности. Актеры воспроизводили жесты, поведение окружающих их людей и передавали их со всей возможной непосредственностью. Приведу другой пример: еще до американского кино французский Театр Бульваров показывал определенные позы: это были так называемые естественные позы, открытые Антуаном, который ввел их в противовес романтическому театру. Но со временем эти реалистические позы стали такими же неестественными, как прежде — романтические. Когда я снимал «Мадам Бовари» (1934), мне пришлось столкнуться с оперным режиссером и труппой певцов, которые пели и играли так, как пели и играли в театре до революционных преобразований Антуана, до веризма, до реализма. В «Мадам Бовари» есть небольшая сцена «Лючия ди Ламермур», которая исполняется в традициях старого театра. Актеры обращаются к публике, не смотрят друг на друга; герой, говоря Лючии о своей любви, обращается не к ней, а к публике; на колени он становится перед ней в три четверти оборота. Зрители недоумевали и говорили: «Боже мой, как же плохо раньше играли, как неестественно!» Антуан сделал шаг вперед, он предложил актерам, разговаривая, обращаться друг к другу. Точно так же костюмы и декорации его театра воспроизводили окружающую действительность.

Но это копирование жизни спустя двадцать лет также стало штампом. Когда я начинал работу в кино, мы целиком были во власти этой условности.

### 33

...Таким образом, американский стиль естественной игры, о котором шла речь вначале, постепенно становился фальшивым. Он был классифицирован, обработан и разложен по полочкам. Человек, который садится на подлокотник кресла, вместо того чтобы сесть в кресло, — это очень хорошо, если все совершается просто, без размышлений. Но с той минуты, когда он должен сесть на подлокотник, все становится условностью, столь же фальшивой, как шпага Д'Артаньяна. То же самое случилось, по-видимому, с итальянским неореализмом, который поставляет теперь фильмы такие же фальшивые, какой была игра Франчески Бертини <sup>1</sup>. В сущности, «фильм» — это нечто вроде туманности, которая постоянно изменяется, изменяется, изменяется... И только наше сознание способно преобразовать ее в ту или иную сторону. Тот, кто пассивно принимает эту туманность, подчиняется ей — делает так потому, что это самый легкий путь. Задача заключается в том, чтобы каждый из создателей фильма — оператор, художник, столяр, декоратор, актер — открывал всегда все заново. Только в этом случае фильм остается в памяти зрителей живым

---

<sup>1</sup> Франческа Бертини (род. 1896 г.) — первая «дива» итальянского кино, снималась с 1912 по 1921 г.



произведением искусства...»<sup>1</sup>.

По сути дела, киноискусство, как никакая другая художественная дисциплина, постоянно испытывает необычайно сильное воздействие эстетических норм. В значительной части текущей продукции творческая индивидуальность художника вытеснена стандартными темами «сегодняшнего дня», стандартной драматургией и приемами создания образов, а также стандартными вкусами потребителя. В таком положении не находится, пожалуй, ни один вид творчества. Но даже в тех немногочисленных фильмах, в которых творческий фактор выражен более отчетливо, даже там мы ощущаем не менее сильное воздействие эстетических норм, хотя и несколько иного характера.

Впрочем, польский кинематограф начала 50-х годов со всей очевидностью продемонстрировал разрушительный характер воздействия нормативной эстетики. К подробному анализу механизма этого воздействия мне еще придется вернуться.

Несмотря на то, что даже в наиболее догматических высказываниях того времени отвергались всякие подозрения в нормативном характере эстетики, эта нормативность, конечно, существовала во всяком случае, в киноискусстве. Здесь повторилась эволюция, о которой говорил Жан Ренуар.

### 34

Советское кино, и в особенности то его направление, которое сложилось в 30-е годы, бесспорно по-новому показало социалистическую действительность. Это была своеобразная форма гражданского эпоса, берущая начало из разных и очень индивидуальных художественных методов: с одной стороны, из фильмов, полных движения, событий, таких, как «Чапаев» братьев Васильевых, с другой стороны, из таких, как трилогия о Максиме Козинцева и Трауберга, фильмов, дающих яркое изображение среды, наконец, из фильмов типа «Великого гражданина» Эрмлера, подчеркивающих психологическую сторону. Названные мною работы — все три бесспорно выдающиеся — как будто очень далеки друг от друга, но я думаю, что у них есть и много общего: именно они образовали фундамент утвердившейся впоследствии эстетической системы.

Эти фильмы знаменовали в свое время смелое вторжение в новые, не исследованные кинематографом области человеческой жизни. Новая, невиданная до тех пор действительность, новая система общественных отношений стимулировали возникновение неизвестных ранее конфликтов и ситуаций (например, конфликт между старой, сформировавшейся в иных общественных условиях психологией и новой, социалистической действительностью, выдвигающей перед человеком новые задачи), которые и были показаны в этих фильмах с необычайной пронизательностью и достоверностью. Традиционный конфликт из сферы потребления был заменен здесь конфликтом из сферы производства. Эти картины — и целый ряд производных от них — дали начало некоторым, очень характерным типам, лишенным международных псевдоуниверсальных штампов, типам с сильно выраженной национальной окраской и одновременно пролетарским по крови и кости, показанным убедительно и умело. Советское киноискусство 30-х годов, выросшее на почве русской художественной традиции, показало всему миру интересный бытовой и жанровый образ советского рабоче-крестьянского

---

<sup>1</sup> *Jacques Rivette et Francois Truffaut, Nouvel entretien avec Jean Renoir. — «Cahiers du Cinema», 1957, № 78.*

общества, причем степень правдивости этого образа была иногда прямо-таки поразительной. В 30-е годы советское реалистическое киноискусство открыло новый мир, сложный, полнокровный, насыщенный психологической и бытовой правдой и драматическими конфликтами.

### **Попытки преодоления условности**

Со временем, однако, образная система этих фильмов стала нормативной. А строгое соблюдение этих норм в известной мере затормозило к 1950 году развитие польского киноискусства. Но и у нас, так же как в Советском Союзе, сильным талантам удавалось преодолеть догматические нормы, невзирая на всю их суровость, и поэтому от тех лет осталось несколько кинопроизведений, сохранивших и по сей день ценность очевидца, свидетельствующего о жизни общества в первые послевоенные годы.

**35**

В качестве примера я хотел бы назвать трех польских режиссеров, работы которых с этой точки зрения представляют и сейчас бесспорную ценность: это Ежи Кавалерович, Ян Рыбковский и Александр Форд.

Ежи Кавалерович больше, чем кто бы то ни было из режиссеров, интересуется окружающим миром, ощущает язык природы, великолепно умеет подобрать актерский типаж и работать с актерами над созданием правдивого образа. Обладая пластической культурой и острой наблюдательностью, этот режиссер как бы синтезирует действительность в художественно убедительных образах и конфликтах. Уже в его первом фильме «Община» (1952), сделанном совместно с Казимежем Сумерским, несмотря на схематизм сценария, чувствовалась подлинная жизнь польской деревни, достоверность многих человеческих типов. По этой же причине двухсерийное полотно Кавалеровича «Целлюлоза»<sup>1</sup> и «Под фригийской звездой» (1954) не потеряло своей ценности. В нем ощущается известное влияние советского гражданского эпоса, его общественного звучания. Но Кавалерович избежал повторений: его кинематографическое видение оригинально, а созданный им образ действительности своеобразен и нов. Изобразив межвоенный Влоцлавек (построенный в кинопавильоне — об этом не следует забывать), раскрыв характеры героев — сурового Щенсного и Мадзи (лирическая и необычайно правдивая роль Винницкой), показав взаимоотношения между ней и героем, наконец, точно подобрав всех второстепенных персонажей, Кавалерович сумел воссоздать вполне достоверный образ Польши 30-х годов. И для зрителя 2000 года «Целлюлоза» останется, на мой взгляд, документом большого значения.

Ян Рыбковский в те годы выступил с двумя фильмами. И хотя в свое время они были признаны неудачными, с позиции нашего анализа они представляют определенный интерес. Это «Первые дни» (1952), экранизация романа Богдана Гамеры «Например, Плева», и «Автобус отправляется в 6.20» (1954) по сценарию Вильгельмины Скульской. В «Первых днях» Рыбковскому удалось в образе мастера Плевы, роль которого исполнял Ян Цецерский, рассказать правду о человеке старшего поколения, приспособляющегося к новым временам. В этой картине, несмотря на трудную для воплощения «производственную тему», благодаря талантливой игре Яна Цецерского мы увидели очень достоверный,

---

<sup>1</sup> В нашем прокате «Дороги жизни».

правдивый образ человека на переломе двух эпох. Во втором фильме Рыбковский сумел передать атмосферу маленького городка со всеми свойственными ему приметам: каруселью на рыночной площади, парикмахерской и послеобеденной скукой...

**36**

Об Александре Форде я вспоминаю лишь мимоходом. Его исключительный талант всегда приводит его к стилизации, к красивой пластической композиции в изобразительном решении фильма, а в плоскости содержания — к романтическому видению мира. Это ведет к своеобразной деформации действительности в работах Форда, а потому мы не можем воспользоваться ими для подтверждения наших рассуждений. Все же в фильме «Пятеро с улицы Барской» (1954), как очень верно подметил К. Т. Теплиц в своей работе о проблемах молодежи в польском киноискусстве, «действие происходит на варшавской улице 1947 года, и хотя улица эта не совсем еще реальна..., фильм старается передать обычные повседневные условия, в которых живут сотни тысяч молодых людей»<sup>1</sup>. Действительно, Форд создал правдивую, а по сравнению с другими фильмами того периода исключительно правдивую картину жизни.

Наступила середина 50-х годов — обновление творческой атмосферы, банкротство нормативной эстетики и важные сдвиги в польском киноискусстве. Как же теперь будет отражаться польская действительность? Увидим ли мы в новых фильмах правдивый образ страны? Какие внутренние механизмы начнут теперь действовать?

### **«Взрыв» на студии документальных фильмов**

Примерно в том же 1955 году в варшавской студии документальных фильмов произошло нечто вроде взрыва. Там было снято несколько небольших документальных лент, посвященных социальной тематике. Фильмы эти, в той или иной степени художественно зрелые, несли в себе нечто такое, что изменило наши представления об общественной роли и возможностях киноискусства. «Я убежден, — писал замечательный теоретик и режиссер-документалист Поль Рота, — что документальное кино представляет самый важный шаг вперед в развитии всего киноискусства вплоть до сегодняшнего дня»<sup>2</sup>. Такой шаг и был сделан тогда в Польше, причем его принципиальное значение заключается в качественно новом изображении действительности.

В польском документальном кино с 1945 года происходили интересные явления. Даже в самые плохие годы можно отметить отдельные удачи: фильмы, поднимающие значительные общественные вопросы, зрелые в художественном отношении, с прекрасной, экспрессивной фотографией, интересной концепцией звука. И все-таки чего-то им не доставало.

**37**

Более полувека назад, когда появился на экранах первый кинорепортаж, Болеслав Матушевский, энтузиаст документального кино, воскликнул: «Кино, может быть, и не показывает историю во всей ее полноте, но то, что мы видим на

---

<sup>1</sup> К. Т. Теплиц, *Священная молодежь*. — «Dialog», 1960, № 2.

<sup>2</sup> P a u l R o t h a, *Sinclair Road and Richard Griffiths*. — «Documentary Film», London, 1952.

экране, — несомненно и абсолютно правдиво»<sup>1</sup>. Не всегда, не всегда...

В фильме Людвика Перского «Варшава» (1953), одном из интереснейших произведений того периода, не мог не запомниться удивительно красиво скомпонованный кадр Замковой площади с колонной Сигизмунда. Если бы, однако, камера повернулась на два градуса вправо, мы увидели бы на экране руины Королевского замка, а чуть влево — развалины между Пивной и Свентоянской улицами. Но нет, камера не передвинулась. В этом месте она натолкнулась на сопротивление — и так было почти во всех наших документальных картинах. Предпринимались огромные усилия, чтобы на минимальном материале показать все самое лучшее, самое убедительное. В тот момент, когда камера готова была схватить нерегламентированный кусок жизни, она «автоматически» выключалась.

В 1956 году на Студии документальных фильмов было сломлено это сопротивление, не дававшее документалистам выполнять их важнейшую задачу: всесторонне и неограниченно регистрировать действительность. Два фильма среди этих новых явились непосредственной репликой на эстетику «выключающей камеры»: «Варшава, 56» Боссака и Бжозовского и «Любельская Старувка» Косинского и Дмоховского. В первой части «Варшавы, 56» перед нами возникают знакомые кадры из «Варшавы» Перского. А затем неожиданно все меняется. Мы видим полуразрушенный дом на Польной, откуда виднеется в отдалении силуэт Дворца культуры и науки. Высоко, высоко на лестничной клетке без перил ползает на четвереньках маленький ребенок. За ним тащится веревка; веревка, по-видимому, отвязалась от кровати, к которой мать его обычно привязывает. Ребенок то приближается к пропасти, то отползает от нее. Вот веревка зацепилась за что-то. Ребенок падает почти у самого края лестничной клетки. Плачет. Потом мы осматриваем незанятые административные здания на Кручей улице, наконец финальные титры. Все это время из репродуктора несется в зал отчаянный плач ребенка.

Появились и другие работы. Назову прежде всего «Параграф ноль» Влодзимежа Боровика и «Люди с пустого пространства» Карабаша и Шлесицкого. Первый из них, используя в некоторых сценах технику скрытой камеры, запечатлел для нас единственный в своем роде образ варшавской улицы, неизвестной прежде кинематографу: мы перенеслись в среду варшавской проституции, убожество и мерзость которой превосходят все, что когда-либо сказал на эту тему мировой художественный кинематограф, который, как известно, почти всегда подходит к этой проблеме с легким кокетством. В жестях, интонациях задержанных проституток, снятых из укрытия, ощущается потрясающая правда. Такого же рода открытие сделали и авторы «Людей с пустого пространства», фильма о скучающей, полухулиганской варшавской молодежи; причем особенно сильное впечатление производят неинсценированные фрагменты, которыми начинается картина.

**38**

Среди картин варшавской студии того периода следует отметить еще несколько, хотя и охваченных разоблачительной страстью, но обладающих меньшими достоинствами подлинности, чем те, о которых речь шла выше. В этих работах чувствуется искусственная заданность композиции, излишняя экспрессивность и драматизация, близкая традиционному художественному

---

<sup>1</sup> Болеслав Матушевский, *Новый источник истории, Варшава, 1955.*



кинематографу. В качестве примера могу назвать «Городок» Зярника, повествующий об угасающей жизни маленького провинциального городка в Келецком воеводстве, или «Каменистую землю» Боровика, фильм о работе сельского врача. Как это ни парадоксально, но слабость этих картин в их откровенной публицистичности, отрицающей все, что было в предыдущем периоде. Основная мысль «Городка» звучала следующим образом: провинциальные города в Польше медленно умирают, а не переживают период расцвета, как утверждали раньше. Конечно, ни в том, ни в другом не было правды. Но, ввязавшись в резкую полемику, авторы «Городка» не позаботились о том, чтобы правдиво изобразить выбранную среду. Многие кадры фильма искусственны (сняты как бы «под авторский тезис»), грубо инсценированы, а комментарий с нажимом выпячивает этот тезис.

Своеобразным завершением всей серии является картина Гоффмана и Скужевского «Кальвария Зебжидовская». Эта работа заслуживает более подробного разбора. Это репортаж о паломничестве прикарпатских горцев к месту религиозных зрелищ, приуроченных к церковному празднику отпущения грехов в Кальварии Зебжидовской. Ранняя весна, пасха, на земле еще лежит кое-где снег, и на фоне холодной суровой природы мы видим шествие людей, исступленно поющих церковные песнопения, с глазами, устремленными к цели своего паломничества. На их лицах упрямая, слепая решимость. Они не замечают ничего вокруг, не видят и направленных на них кинокамер, давая авторам возможность снять единственный в своем роде документ огромной публицистической и этнографической ценности. Идея фильма нашла свое острое выражение в заключительной надписи: пасха, 1957. Смотришь этот фильм, и тебя охватывает недоумение. В середине XX века мы с помощью кино попадаем в средневековье, становимся свидетелями картины нашей действительности, дышащей достоверностью в каждом кадре, в каждом метре пленки, действительности, о существовании которой мы даже не подозревали. Картина Гоффмана и Скужевского выполнила в данном случае главнейшую функцию документального кино: она запечатлела действительность *in crudo*<sup>1</sup>, открыла зрителям явления, мимо которых они равнодушно проходят каждый день, не замечая их.

### 39

Именно в силу своей правдивости, превосходного изобразительного решения фильм этот стал явлением противоречивым. Верующим фильм может показаться оскорбительным для их религиозных чувств, ибо в нем изображен жестокий средневековый спектакль, в котором участвуют современные христиане. С другой стороны, для неверующих может показаться неприемлемой сама мысль о том, что в эпоху прогресса научного мировоззрения и цивилизации общества есть еще в стране глухие углы, где примитивные верования выражаются с поистине звериной силой.

Здесь мы должны ответить на вопрос более общего характера, относящийся ко всей документальной «черной серии» и вообще к тем фильмам, которые воссоздают облик и поведение людей. Суть вопроса в том, может ли творческая дисциплина, такая, как документальное кино, ограничиться только верным изображением, регистрацией явлений на пленку, отказавшись от обобщений, от социологического и психологического анализа? Мне кажется, что во всех других

---

<sup>1</sup> — сырой, необработанный.

областях творчества — особенно в литературе и художественной кинематографии — такая описательность, такой своеобразный натурализм был бы неприемлем. Люди имеют право требовать, чтобы художник занял определенную позицию, объяснял явления, наконец, чтобы интеллектуальное богатство произведения открывало перед человеком правильные перспективы. Я рискну, однако, заявить, что этот принцип нельзя механически переносить на все другие виды искусства, и особую осторожность надо соблюдать по отношению к документальному кино. Я думаю, что в самой природе этого искусства лежит чистое наблюдение, детализация, некоторый натурализм, рождающийся из поисков достоверности, подлинности, которая только на первый взгляд может показаться поверхностной. И в этом смысле лучшие польские фильмы вместе с «Кальварией Зебжидовской», не давая больших обобщений, стали все же очень положительным явлением, а с точки зрения 2000 года — ценным документом эпохи.

40

### **Действительность и тень негативной схемы**

Молодые кинематографисты из Лодзинской киношколы сняли в 1957 году фильм «Конец ночи», отличающийся полудокументальным характером, что очень важно для наших рассуждений. При первом просмотре «Конец ночи» производит впечатление школьного этюда, но уж никак не художественного фильма, предназначенного для широкой публики. Это история группы лодзинских хулиганов, которые бродят по городу, не зная, чем бы заняться. Сюжет беден мыслями, драматургически несовершенен. Фильму не хватает главного: ни один образ не получает развития, не становится объектом драматических событий. Герои «Конец ночи» служат только иллюстрацией определенных общественных процессов (лишь в двух случаях авторы попытались развить образы, показав главных героев — Филиппа и Малого в домашней обстановке). Фабула или скорее псевдофабула этого фильма нужна авторам как предлог, как репортажная рамка, чтобы сделать свои наблюдения над жизнью, чтобы показать — пусть даже с внешней стороны — проблему хулиганства. Скажем откровенно: «Конец ночи» — это репортаж, в который не слишком удачно привнесены элементы художественного фильма. Я не очень, правда, уверен, отдавали ли себе авторы отчет в том, что они собирались делать, в каком жанре воплощать свой замысел, каким материалом пользоваться. По-видимому, нет. Тут и там в документальную ткань картины резким диссонансом врываются формальные поиски эффектных штучек. Вот, например, эпизод, рассказывающий о болезненном страхе отца Филиппа перед холодом, страхе, появившемся после пребывания его в концлагере. Точно так же «эффективный» прием двух объяснений одного и того же события оказался здесь по ошибке, ибо он ничего нового не добавляет, кроме незначительного факта отсутствия одного из героев, что в конечном счете совершенно безразлично зрителям. И все же эта стилистическая мешанина, недостаточный профессионализм не могут заслонить достоинства фильма. Он родился, можно сказать, в полевых условиях; денег было отпущено очень мало. Съемочная группа вышла на натуру, использовала молодых актеров, которые не предъявляли больших требований.

И как раз это, несмотря на слабый, примитивный сценарий, сделало «Конец ночи» примечательным явлением. Зритель увидел в фильме правду, острую наблюдательность, искренний и непосредственный взгляд на мир, лишенный

туманной завесы, о которой говорил Ренуар. Все здесь звучит правдиво, дышит подлинной жизнью: одежда молодых хулиганов, их манера разговаривать друг с другом, замечательно точно схваченные жесты, мимика; образ Лодзи с жалким обшарпанным кинотеатром и куда-то бредущими по слабо освещенной улице людьми; магазины с ассортиментом водки, уксуса и горчицы. Там, где авторы поглощены жизненными наблюдениями, нет и в помине поисков фальшивых эффектов. И постепенно эта подлинность передается зрителю.

41

Впрочем, не только студенты Лодзинской киношколы работали в этом направлении. Мне представляется, что одним из ведущих режиссеров, активно участвующих в процессе документализации современности, является Ежи Зажицкий. Уже его «Пир Валтасара» (1954), несмотря на всевозможные упрощения сюжета и наивность многих постановочных решений, отличался документалистским подходом к материалу (хотя в целом автор не справился с поставленной задачей). Сценарий рассказывал о том, как человек, очень далекий от польской действительности, постепенно познавая страну, изменяет свое отношение к Польше, к ее людям. Думаю, что в этой картине, в ее приключенческом сюжете Зажицкий заключил, однако, определенную сумму наблюдений и дал неподдельный образ Польши. Следующая работа режиссера — «Земля» (1957), по сценарию Дануты Сцибор-Рыльской, была признана всеми — и критикой и зрителями — абсолютно неудачной. Трудно, однако, полностью согласиться с такой оценкой. Сценаристка смело обратилась к психологически очень сложной проблеме слепой, можно даже сказать, животной привязанности крестьянина к земле; эта проблема приобрела особую остроту и породила массу драматических конфликтов в период коллективизации. Но сценарий давал только голую, неразвернутую схему: конфликты грешили банальностью, характеры были лишены психологических мотивировок. Режиссер в основном не сумел преодолеть недостатков сценария. Все же Зажицкому и его оператору Вуйтовичу удалось некоторые эпизоды, очень важные с точки зрения сельской действительности. Если в сценарии центральный образ крестьянина был едва намечен, то в фильме в исполнении Януша Страхоцкого и прежде всего благодаря съемкам Вуйтовича образ этот стал выразительным: и по сей день я помню измученное лицо мужика, сгорбленного, словно чем-то угнетенного, человека, в котором дремлет, однако, первобытная сила. Есть в «Земле» ряд поразительных сцен, совершенно по-новому показывающих крестьянскую жизнь. Вспомним, например, финал картины: канун весны, герой в пасху выходит из дома, смотрит на свою землю и чувствует — зритель ощущает это почти физически, — чувствует острый запах земли, запах ее пробуждения.

Наконец, третий фильм Зажицкого — «Загубленные чувства» (1957) — требует более внимательного разбора. В картине рассказывается о трудной жизни женщины, брошенной мужем, которая не может из-за тяжелой работы заниматься воспитанием своего ребенка.

Это странное, непропорциональное произведение, разнородное по исходному материалу, лишенное гармоничности даже в самых минимальных ее требованиях. Но я все же утверждаю, что «Загубленные чувства» — один из интереснейших польских фильмов последних лет. Все изъяны неудачной драматургической конструкции полностью компенсируются атмосферой искренности, правды, доходящей иногда до жестокости. Бесцветные, неоштукатуренные массивы новых домов, перекопанные вдоль и поперек улицы,



трамвай, разбрызгивающий во все стороны грязь, люди в ватниках, идущие под утро на работу, как будто придавленные какой-то тяжестью, — все это дышит необычайной правдой. И не только это. В фильме много ненужных, на первый взгляд стоящих вне главного действия эпизодов; мы слышим возбужденные фразы, которыми перебрасываются люди, видим нетерпеливые жесты в магазине, в трамвае...

**42**

Интересна и психологическая сторона фильма; в особенности любопытна в этом плане фигура Адама, хорошего парня, который под влиянием мелких, но докучливых трудностей становится чем-то вроде врага общества. Создатели фильма впервые в Польше попытались показать здесь механизм одичания человека, живущего в цивилизованном обществе. Сцена, в которой Адам наблюдает безмятежную игру ребятишек в детском саду, а потом хватает мяч и с какой-то животной злобой бросает его, как гранату, в самый центр развеселившейся группы детей, с огромной психологической, социологической и художественной силой раскрывает состояние человеческой души.

Искренность и правда начальных эпизодов картины постепенно исчезают. После длинной, занимающей почти половину картины экспозиции, сюжет неожиданно меняет направление, устремляется в другую среду, к другим конфликтам, и картина кончается лихой сценой езды на бешено мчащемся трамвае и общей катастрофой. Удачно очерченный в начале фильма молодой герой и его окружение отходят в сторону. Внимание авторов сосредоточивается на поверхностном описании приключений группы хулиганов, к которым Адам неожиданно прибился. Такие повороты и несообразности встречаются не только в сценарии. Режиссеру не удалось решить весь фильм в едином ключе. Общий тон сурового, почти документального реализма то и дело нарушается слезливо символическими сценами (например, сон женщины в отсутствие Адама или появляющийся призрак матери над умирающим сыном и т. д.). Морализирование сменяется безвкусными многозначительными «штучками», граничащими с сюрреализмом (вспомним сцену на вокзале, где появляется человек с трубой). Наконец, фильм очень неровный актерски. Великолепен Анджей Юрчак, исполняющий роль Адама, остальные актеры подобраны плохо, играют поверхностно. Таким образом, режиссер оказался непоследовательным в реализации своих замыслов и небрежным в постановке.

Обращает на себя внимание еще один момент, очень характерный для изображения польской действительности в фильмах тех лет. Я имею в виду элементы истерического отрицания, породившие новый штамп, подобный тому, который господствовал в период «схематизма», но только с противоположным знаком. В чем же здесь дело?

**43**

Схематическая мелодрама, характерная для польского кинематографа начала 50-х годов, строилась главным образом на том, что личная драма человека решалась при воздействии и в тесной связи с политическими или общественно-политическими обстоятельствами. Вместе с их благополучным, как правило, завершением столь же благополучно кончалась история любви, ненависти и т. д. Так, например, в ряде фильмов о сельской жизни факт создания после первоначальных трудностей сельскохозяйственного производственного кооператива, то есть положительный политический факт, решал проблему трудной любви дочери кулака и активиста кооператива. Законы этой



своеобразной поэтики требовали, чтобы обе развязки — личная и общественная — объединялись в заключительной сцене, и мы становились свидетелями праздника, посвященного созданию кооператива или преодолению временных трудностей, а герои где-нибудь в стороне переживали радостные минуты примирения.

В фильмах, появившихся после 1956 года, эта схема оказалась вывернутой наизнанку, но самое главное заключается в том, что изображение польской действительности не стало правдивее. Драма ребенка в «Загубленных чувствах», по законам упрощенной схемы «наоборот», есть результат политической ситуации (разложившийся политический деятель бросает жену, которая сама должна заботиться о воспитании ребенка); более того, авторы подчеркивают, что мать не может справиться с этой задачей, так как она много и тяжело работает, а получает слишком мало. Кто же виноват? С одной стороны, отвечают авторы фильма, политические деятели, с другой — огромные трудности стройки Новой Гуты. Такой вывод подчеркивается к тому же сценой в бешено мчащемся трамвае; этот образ можно расшифровать как своеобразную метафору Польши, несущейся вперед без рулевого, прямо в объятия катастрофы.

Таким образом, авторы явно поддались панике. Упрощенному образу прошлого они противопоставили столь же упрощенную схему с противоположным знаком. В результате и в том и в другом случае это привело к ограничению правды в произведении киноискусства. Жизнь опровергла этот поспешный вывод. Новая Гута, пережив период грязи, нужды, тяжелого труда, превратилась в прекрасный город с замечательным театром, парками, социальными учреждениями, в город, где живут тысячи неплохо зарабатывающих людей (значительно лучше, чем в других промышленных центрах Польши). И если бы создатели фильма остались в границах элементарного уважения к правде, не старались ее деформировать «черной схемой», может быть, они уже в 1956 году увидели бы в своем творческом воображении сегодняшнюю Новую Гуту.

Я намеренно более подробно рассказал о картине Жажицкого «Загубленные чувства», ибо здесь, как мне представляется, мы напали на след одного из важнейших явлений общественно-художественного порядка, которое задержало создание нашим кинематографом образа правдивой польской действительности.

**44**

Диапазон этого явления был в те годы достаточно широк и в значительной мере характерен для всей тогдашней польской кинопродукции. По существу, уже в документальной «черной серии» таились истерически негативные публицистские акценты, деформирующие образ действительности. Вспомним упоминавшийся уже фильм «Городок» Зярника. Та же истерическая реакция характеризует и художественную картину польско-западногерманского производства «Восьмой день недели» режиссера Александра Форда, которую, кстати, зарубежная критика расшифровала просто и единодушно: она нашла в нем схематический негативный взгляд на действительность. В самом деле, тот факт, что двое молодых людей не могут найти места, чтобы переспать, интерпретируется в этом фильме, как вина общественного строя. Вывод столь же нелепый, как и тот, что парень обретает любовь девушки только потому, что в деревне создан сельскохозяйственный кооператив.

## Попытка интеллектуализации

Одновременно в тот же период появляется необыкновенно интересное произведение, которое совершенно по-новому пытается раскрыть существо современной польской действительности. Это «Человек на рельсах» (1957) Ставинского и Мунка. Фильмы, о которых шла речь выше, подмечали явления, лежащие на поверхности, и не пытались их анализировать (а в результате действия «черной схемы» эти фильмы все более и более отдалялись от правды). Мунк и Ставинский стремились раскрыть польскую действительность через определенный интеллектуальный процесс, через сопоставление идей, причем жизненные наблюдения авторов были не менее важными.

Дело машиниста Ожеховского и его загадочная смерть постепенно вырисовываются из нескольких версий одного и того же трагического случая на железной дороге. Версии эти иногда сталкиваются, и тогда мы видим знакомый уже нам эпизод глазами другого человека. Таким образом, наши сведения об этом событии все время дополняются, приобретают новые краски, выразительность, достоверность. Такой способ повествования напоминает процесс наложения типографской краски на бумагу: сначала печатается основа, затем поочередно накладываются отдельные краски, пока наконец рисунок не заиграет всей своей цветовой гаммой. Мы имеем возможность присутствовать при этой операции, наблюдать за очередными фазами от первоначальной схемы до получения окончательного результата.

45

Первым рассказывает об Ожеховском начальник паровозного депо, активист, поддерживающий все «новое», противник «старого»; это человек, отличающийся излишней бдительностью, поэтому он легко проникается подозрениями во враждебности, вредительстве, саботаже. Такова схема сюжета, соответствующего атмосфере тех лет и его тогдашним литературным вариантам. Ожеховский, по мнению начальника депо, «пережиток капитализма», а посему за ним надо присматривать, по отношению к нему следует всегда сохранять бдительность и т. д. Первая часть рассказана с применением классических реквизитов того периода и той литературы, жестов, слов, очень характерных и точно найденных авторами. Впрочем, некоторые режиссерские намеки и великолепная, очень человечная и сдержанная игра Казимежа Опалинского заставляют нас усомниться в справедливости рассказа начальника депо. Зритель чувствует какое-то смутное беспокойство: а правда ли то, что ему говорят с экрана?

Затем следует вторая версия, зетемповца <sup>1</sup> Запоры. Здесь моральная оценка глубже, логичнее. Перед нами Ожеховский — человек «старой закалки», трудный, может быть, даже для кого-то неудобный, но, по сути дела, честный. Запора не подозревает Ожеховского в саботаже, вредительстве и прочих смертных грехах. Для него это «потерянный человек», специалист старой формации, которого необходимо привлечь к общему делу. Но и здесь режиссер так расставляет акценты, что у зрителя рождается определенный скептицизм в отношении правдивости этого рассказа, хотя мы чувствуем, что он гораздо ближе к правде, психологически аргументированнее, чем первый. Наконец, третья версия, наиболее лаконичная. Может быть, даже слишком лаконичная и

---

<sup>1</sup> ZMP — Союз польской молодежи.

недоговоренная; она формулируется просто: герой был честен и невиновен, он переживал трагедию своей «ненужности». Его смерть была проявлением чувства долга, которое он, несмотря ни на что, сохранил, хотя окружающие сделали его положение невыносимо тяжелым.

Итак, перед нами очень смелая и последовательная попытка вторгнуться в лабиринт сложных проблем 1950 года (именно в это время происходит действие фильма) с позиций художника-реалиста. Не только общая композиция фильма направлена на поиски и объяснение действительности, но и его детали: изображение станции, актерский типаж, характерные жесты, взгляды, слова. В особенности надо отметить игру Опалинского, сдержанную, экономную, далекую от всякой слезливости, которая, по сложившейся схеме, должна характеризовать старых, пришибленных жизнью людей. Этот образ интересен и в бытовом плане. Опалинскому удалось передать множество подробностей поведения Ожеховского, типичных для довоенного железнодорожника-аристократа, машиниста, стоящего на вершине иерархии: его достоинство, своеобразную элегантность (он, например, надевает белые перчатки, прежде чем забраться на паровоз). Но за всем этим скрывается тяжелая, полная лишений и боли жизнь человека.

46

\* \* \*

Теперь мы можем сделать первый, предварительный вывод. В рассмотренных нами фильмах, а «Человек на рельсах» — исключение, чувствуется желание художников показать правдивую картину нашей жизни. Близость этого направления с документализмом не случайна, ибо у истоков его лежали те же принципы достоверности, наглядности, которыми руководствовались режиссеры Варшавской студии документальных фильмов.

В той общественной и творческой обстановке такая реакция была естественна. После периода реалистического идеализма, бодрячески-оптимистических произведений художники отвергли схематизм. Они открыли новые, неизвестные ранее уголки Польши, нарисовали более верный портрет человека середины 50-х годов, увидели свежими глазами городской и сельский пейзаж.

Но в какой-то момент своего бунта кинематографисты попали в ловушку. Они хотели соскрести с фильмов толстый слой покрывавшего их «оптимистического» лака. Но едва только из-под розового лака начала показываться правда, как самые нетерпеливые стали подчас чисто автоматически покрывать ее новым слоем лака, на этот раз черным. И то, что с таким трудом прорвалось на поверхность, снова оказалось искажено. Выбранная нами исследовательская позиция, вынуждает нас сказать о том, что эти попытки польских кинематографистов окончились поражением. Но если в конечном итоге киноискусство все же приоткрыло для нас какую-то часть правды о стране, не должны ли мы быть довольны уже этим?

### **Действительность и тень эстетизма**

Таким образом, бунт против поверхностно-оптимистического содержания фильмов предыдущего периода стимулировал поиски нового, настоящего образа Польши, а вслед за тем привел к определенному преувеличиванию негативных сторон этого образа. Я упоминал о штампах в решении финальных сцен ряда



кинокартин, но эти штампы были во всем, вплоть до мелочей. Правда, делались некоторые оговорки, хотя довольно туманные, что следует оставлять место для индивидуальности художника, для разнообразия жанров, для различных «стилей». Практика, однако, показала, что мы имели дело с нормативной эстетикой, которая (исключая таких крупных художников, как Кавалерович или Форд) зачеркивала творческие индивидуальности, стремясь к созданию всеобъемлющего рецепта на «правильный» фильм.

47

«Человек на рельсах»



48

Приемы изображения героя были довольно точно определены. Это должен был быть человек сильный, честный, умный, причем умный не в интеллектуальном смысле этого слова, а народной, полуинстинктивной



мудростью, полученной главным образом в результате опыта общественной работы. Герой имел право на незначительные недостатки и некоторые мелкие индивидуальные черточки (например, растрепанная шевелюра), тогда как главные составные части, определяющие поступки и характер героя, были заданы заранее. Точно так же и конфликт, в котором участвовал герой, ни для кого не был тайной. Мы становились свидетелями спора между старым и новым, причем герой, конечно, выступал как рьяный поборник нового, тогда как его противник наделялся самыми отвратительными качествами. Стоит ли добавлять, что развязка — согласно, правда, логике истории — показывала победу «нового», персонифицированного в образе сильного, передового героя. Действие развертывалось в точно очерченных границах: в среде промышленных рабочих или крестьян. Интеллигенция, с одной стороны, и люмпен-пролетариат, с другой, могли участвовать в основном действии лишь как второстепенные персонажа, присоединяясь к той или иной группе героев. Только здесь и можно было найти элемент неожиданности: когда на экране впервые появлялся старый инженер или вор, зрителям давалась возможность погадать: к кому они присоединятся по ходу событий. Совершенно очевидно, что заранее определялись пропорции хорошего и плохого, радостного и грустного, конечно, с явным перевесом в пользу хорошего и радостного. С точки зрения логики развития социалистического общества это, вероятно, правильно, но распространенная на каждую художественную деталь только еще рождающегося произведения нормативная эстетика превратилась в прокрустово ложе, мешавшее выражению хоть сколько-нибудь сложной мысли. А кинематографический язык, который как будто бы оставался свободным, можно сравнить с равнодействующей всех требований, предъявляемых к содержанию; он превратился в железный свод правил, от которых не разрешалось отступать.

Теперь мы вплотную подошли к другому направлению бунта кинематографистов. Если одни хотели любой ценой покончить с ложным изображением действительности, то другие стремились разорвать путы, связывавшие выразительные возможности кино. Следовательно, здесь бунт носил эстетский характер. Были поставлены под сомнение все принципы, направлявшие искусство предшествующего периода, даже самые бесспорные. От полного отсутствия стиля, от принципа «единого стиля» бросились в другую крайность — к поискам «собственного» стиля, зачастую «собственного» любой ценой. Поиски велись исключительно в области стиля, а идейная сторона совершенно игнорировалась.

И то и другое направление искажало действительность. Но если «бунтари-реалисты» замазывали ее черной краской, то «бунтари-эстеты» поставили дымовую завесу индивидуальных стилистических поисков, теряя контакт с реальностью. Симптоматично при этом, что второе крыла бунта возглавляли молодые кинематографисты, для которых идейная правда была менее дорога, чем стилистическая.

**49**

Рассмотрим наиболее типичные примеры этой тенденции: творчества режиссеров Станислава Ленартовича и Войцеха Хаса.

Первым манифестом эстетствующих бунтарей был фильм Ленартовича «Зимние сумерки» (1957), вызвавший бурные споры и небывалое замешательство в среде наших кинематографистов и в польской критике. Это был спор прежде всего о ясности и доступности произведения искусства, о

классическом порядке и авангардистском хаосе. Фильм Ленартовича в атмосфере грустной созерцательности показывал повседневную жизнь маленького польского городка, людей с их трудностями, переживаниями, несбывшимися надеждами.

Совершенно очевидно, что Ленартович принадлежит к тем режиссерам, которые неохотно пользуются традиционными кинематографическими формами. В «Зимних сумерках» художник искал богатство выразительных средств в зрительном ряде фильма, в выразительных кадрах и эпизодах, довольно необычных по ситуациям и композициям. Одновременно, отказавшись в значительной мере от диалогов, он перенес центр тяжести на изобразительное решение, которое и должно было передать все идейное содержание картины. Ленартович уже в своей первой работе проявил себя как художник большой изобретательности. Ситуации, знакомые нам из повседневной жизни, чрезвычайно редки в его фильме. Каждая сцена создавала у зрителей такое впечатление, будто за ней скрывается какое-то другое, более глубокое значение, далеко выходящее за пределы ее буквального содержания. Режиссер добивался этого необычной расстановкой актеров, ракурсной съемкой их жестов, движений, богатством аксессуаров, подбором специального фона, сложной игрой вторых и третьих планов. Поэтому фильм приобрел несомненную эмоциональную насыщенность, и не только фильм в целом, но и отдельные его эпизоды.

И получилось так, что «Зимние сумерки», фильм, очень интересный по изобразительному решению, в идейном отношении оказался необыкновенно бедным. Формальная сложность отдельных сцен скрывала не богатство содержания, а самоцельное пластическое видение Ленартовича. Можно было бы назвать это формализмом, причем слово «формализм» я употребляю в данном случае отнюдь не в отрицательном смысле. Ибо Ленартович отталкивается не от содержания, для которого он ищет наилучшую, единственно возможную форму выражения, а от определенной формальной структуры, к которой он подбирает содержание. Ленартович потерпел поражение прежде всего потому, что он не вышел за рамки этой формальной структуры. Он, по существу, перестал владеть собственными формальными приемами. Поэтому картина и в формальном отношении оказалась разболтанной, экзальтированной, невыносимо позерской и крикливой — скорее демонстрация режиссерских находок, нежели цельное художественное произведение.

**50**

И все же, если присмотреться получше, фильм обладал одним достоинством, на которое почему-то не обратили внимания; для нас же оно имеет очень существенное значение. В нем, несмотря на усложненную форму, зрители увидели какой-то новый, совсем неизвестный и очень оригинальный образ Польши. Критика, возмущенная трюкачеством (или восхищенная эффектностью) кинематографического языка Ленартовича, этого не заметила. А между тем после просмотра «Зимних сумерек» в памяти остается впечатляющий, полнокровный по атмосфере образ маленького польского городка, застойная жизнь его обитателей, их стремления и разочарования. Для нас же, повторяю, этот момент исключительно важен.

Недавно сам Ленартович высказался по этому поводу и подтвердил, что именно таково было его намерение в «Зимних сумерках», как, впрочем, и во всех остальных его фильмах. «Зимние сумерки» страдали некоторой гипертрофией формы, — сказал режиссер в интервью, опубликованном в журнале «Film», —

поэтому картина была трудна в восприятии и подверглась нападкам. Самое главное для меня то, что... я в своих фильмах всегда изображаю так называемых простых людей, что я последовательно продолжаю плебейское направление, которое я считаю неисчерпаемым источником для современного кинематографа». И далее: «Я рос и воспитывался не в большом городе. Я узнал жизнь деревни и маленьких городков, то есть того, что у нас называется «провинцией». Я знаю тех людей, понимаю их, они близки мне, и потому именно их я делаю героями своих фильмов». И, наконец, еще одно, последнее: «Меня интересует бытовая сторона жизни (это моя болезнь), и я отказываюсь от сказочек, от сюжета в его традиционном понимании, я могу сказать о герое гораздо больше, показать его богаче»<sup>1</sup>.

Казалось бы, что Ленартович, во всяком случае, судя по его намерениям и высказываниям, должен был стать ключевой фигурой для наших поисков правды на экране. Как же он осуществил свои принципы в последующих работах?

После «Зимних сумерек» молодой режиссер снял «Встречи» (1957), фильм, состоящий из трех новелл (Макушинского, Ивашкевича и Дыгата), связанных четвертой новеллой (по мотивам рассказа Марека Хласко). Все три, а вернее четыре, новеллы рассказывают о любви; это должна была быть своеобразная дискуссия о любви, о ее трех различных по накалу чувств проявлениях. Правда, в цитированном уже интервью Ленартович объяснил причины, заставившие его взяться за этот фильм:

51

«Когда меня после «Зимних сумерек» отлучили от чести и веры, выдвигая одновременно обвинение в том, что я не смогу рассказать простейшую историю, я решил развеять эти опасения картиной «Встречи». Так как фильм пользовался успехом у публики и благожелательно был встречен критикой, я считаю вопрос исчерпанным. Впрочем, мне самому казалось, что проблема моральной распушенности молодежи стала исключительно тревожной...». Неужели этот фильм появился только для того, чтобы убедить критику в том, что Ленартович, стоит ему захотеть, сумеет пользоваться классическими формулами драматургии? Давайте не поверим утверждениям обиженного режиссера и попробуем разобраться всерьез.

Мы снова встретим здесь своеобразные «стилистические упражнения», попытки усложнения извечной темы. Это немного напоминает тех пианистов, которые для развлечения играют какую-нибудь простую музыкальную тему в стиле Баха, Бетховена, Моцарта, Стравинского и т. д.

Каждая из этих новелл стремилась показать любовь в ином моральном и психологическом аспекте. В первом эпизоде, по Макушинскому, шутливым тоном рассказывается простенькая сентиментальная история. Второй, по рассказу Ивашкевича, отличается сильными эротическими акцентами. Это столкновение двух моральных позиций: любви — романтического единения душ, и любви — полового акта. Наконец, третий эпизод, по Дыгату, — это история любви типа «*coup de foudre*»<sup>2</sup>, просто и хорошо показанной.

Первый эпизод — шутливая студенческая любовь — массой визуальной орнаменталистики немного напоминал «Зимние сумерки». Сцены снова

---

<sup>1</sup> *Беседа с режиссером Станиславом Ленартовичем. — «Film», 1960, № 5.*

<sup>2</sup> — любовь с первого взгляда.



разбухают. Богатство форм внушает мысль об идейном богатстве. Мы ищем его в фильме и не находим. Ленартович решил показать условность, относительность, двусмысленность всей этой истории. Другими словами: каждая фраза, каждое движение должны были, по замыслу автора, означать две вещи: пафос и насмешку над пафосом. Скромное, непритязательное произведение Макушинского приобрело благодаря такой режиссерской трактовке небывалые горизонты.

Второй эпизод требовал от режиссера умения подсмотреть и изобразить на экране две позиции: моральную чистоту и цинизм, а также два настроения: романтическое и эротическое. Янек давно уже мечтает о девушке, живущей в том же доме. Неожиданно появляются двое незнакомцев. Прежде чем Янек решается наконец овладеть Фаустиной, та проводит ночь в объятиях одного из наглых пришельцев. Эротическая часть этой новеллы была схвачена Ленартовичем точно, можно даже сказать, великолепно. Барбара Модельская и прежде всего Венчислав Глинский и Эмиль Каревич превосходно выявили весь подтекст длинного разговора о людях, их стремлениях, любви.

52



Несмотря на то, что об этом не было сказано ни одного слова, зритель понимает: между Янеком и Вацлавом идет спор о Фаустине, спор все более резкий, заканчивающийся стремительной кульминацией: Фаустина оказывается в объятиях шофера. Несомненна заслуга режиссера в том, что вся эротическая линия новеллы, хотя и недоговоренная, оставленная в подтексте, показана в фильме совершенно отчетливо и понятно для зрителей. Романтическая же линия хозяина дома Янека (его роль играл Казимеж Ожеховский), которая должна была контрастировать с циничной эротикой пришельцев, прозвучала исключительно фальшиво. Задуманный конфликт не удался.

Третья новелла как будто ни на что не претендует, но с точки зрения



раскрытия индивидуальности режиссера она, пожалуй, наиболее интересна. Здесь нет никаких сложностей. Это история летчика, приземлившегося во время войны на незнакомом аэродроме; там он встречается с девушкой-радиом и разговаривает с ней в течение двадцати минут.

**53**

Рассказ ведется легко, прозрачно и заканчивается точно найденной развязкой. После стилистической путаницы первого эпизода и сгущенной атмосферы второго эта новелла звучит спокойно, дает возможность зрителю отдохнуть.

Следующая работа Ленартовича — фильм «Пилюли для Аурелии» (1958) — находится, собственно, вне границ той темы, которой посвящена эта глава: фильм рассказывает о партизанской борьбе в период оккупации, о чем речь пойдет во второй главе книги. Мы обязательно вернемся там к этой интересной картине. И все же с точки зрения 2000 года эта работа представляет определенную ценность. Ленартович и сюда принес свою любовь к необычным «фактурам», но одновременно из своего «удивляющего» периода он вынес сочность образов и зрительное богатство формы. В пейзажах, видах польской деревеньки и города периода оккупации ему удалось показать насыщенную правдой картину нашей действительности. Скажу больше: из всех фильмов Ленартовича, включая и «Увидимся в воскресенье», наиболее пронизательный, наиболее убедительный образ Польши был дан в «Пилюлях для Аурелии». И вовсе не приключенческий сюжет (перевоз оружия из Кельц в Краков) заслонил в конечном счете этот образ, отодвинул его на второй план. Здесь еще раз сказались отрицательные результаты стремления художника искать свою индивидуальность в стилистической экстравагантности, а не в идейном содержании произведения. Вспомним, например, эпизод, происходящий в каком-то неизвестном месте (замок феодала?), где сумасшедший художник (актер Людвиг Бенуа) за водку рисует огромные патриотические фрески. Неясный тон этого куска (ужас? ирония?), чересчур шаржированная игра Мильского и Бенуа, а также довольно наивные поиски постановочных эффектов дают здесь поистине фантастическую врезку в реалистически рассказанную историю. К тому же эта врезка совершенно лишена связи с описываемой средой и с сюжетом фильма. Подобным же образом был решен и эпизод перестрелки в костеле, где снова эффектность ситуации (человек, падающий в кропильницу, паника среди монашек, снятая с верхней точки) доминирует над всеми идейными предпосылками этого куска.

Наконец, последний фильм Ленартовича «Увидимся в воскресенье» (1960) чрезвычайно важен для наших рассуждений. Ибо на этот раз авторское намерение отразить определенный отрезок действительности проявилось с самого начала, уже в сценарии, построенном по принципу «обозрения». Два героя фильма — два солдата с увольнительными в карманах — должны были стать для зрителя проводниками по Вроцлаву, интересному городу, который очень редко становится героем книги или фильма.

Это «обзорное» намерение должно было сразу же привести к пересмотру традиционной драматургической конструкции со всей ее логикой и постепенным нарастанием напряженности действия.

**54**

В этом фильме появляется множество побочных сюжетных ходов, целый ряд людей, на которых мы смотрим глазами двух солдат; завязываются какие-то взаимоотношения, конфликты, но не они в конечном итоге интересуют автора.

Ленартович все время меняет предмет своих интересов, ищет новых людей, новые ситуации; его привлекает внешний рисунок образов, поведение людей, их манера держаться, говорить и очень мало занимает сама историчка, рассказанная небрежно, словно бы нехотя. Нет в этом фильме и следа драматургической дисциплины: завязки, кульминации, вообще какой бы то ни было организованной автором фабулы. Сюжет — если здесь можно о нем говорить — развивается беспечно, от эпизода к эпизоду, герои изображены внешне, неполно, иногда только одним штрихом, одной деталью.

Стремление порвать со старой нормативной эстетикой в драматургии, что можно было заметить уже в «Зимних сумерках», толкало Ленартовича на новые и новые эксперименты. Сам режиссер говорит об этом так: «Кинематограф тащится сегодня в хвосте всех других искусств, не выходя из условных рамок романа XIX века. Я считаю, что следует распрощаться с традиционной, приевшейся схемой. Мне в высшей степени неприятно снимать фильмы по раз и навсегда установленным, проверенным, а потому надежным методам»<sup>1</sup>. Режиссер сделал смелый шаг и в данном случае, как мне кажется, достаточно мотивированный темой.

История современного киноискусства знает случаи, когда авторы полностью отказывались от обязательных прежде драматургических образцов. Орсон Уэллес одним из первых попытался в «Гражданине Кейне» (1941) выразить очень сложную психологическую правду, сталкивая друг с другом в разных временных плоскостях несколько субъективных рассказов о жизненном пути своего героя. Фильм Уэллеса в первый момент шокировал зрителей; его не поняла ни публика, ни даже критика, ибо этот фильм был ближе к современному американскому роману, прежде всего к Фолкнеру, нежели к тому, что зрители привыкли тогда видеть в кинотеатрах. Потребовалось много лет для того, чтобы новая, на первый взгляд, запутанная и неясная драматургия «Кейна» получила права гражданства и даже вызвала многочисленные подражания.

Точно так же и неореализм в своих высших достижениях отошел от традиционной драматургии, основанной на точном развитии интриги, сосредоточенной вокруг одного или нескольких героев. Здесь это произошло под влиянием богатой разнообразными характерами жизни, от желания всесторонне и глубоко показать жизнь; а узкие рамки старой драматургии не давали такой возможности. В связи с неореализмом появилась особая эстетика открытых эпизодов, увиденных непосредственно в жизни, без использования штампованных драматургических и повествовательных приемов.

**55**

Такая цепочка открытых эпизодов давала в результате исключительно интересный и богатый жизненными наблюдениями образ. Тогда начали говорить — и это определение кажется мне очень точным — об «открытой конструкции» итальянских фильмов («Умберто Д.», «Похитители велосипедов»).

Наконец, самым последним и самым знаменательным для развития киноязыка примером разрыва с традиционной драматургической конструкцией был фильм «Хиросима, моя любовь» (1959) Алена Рене. Это как бы один большой монолог, отличающийся, правда, от того, что мы знаем по театру и кино; здесь монолог скорее воспроизводит поток сознания, капризного, алогичного, упорно возвращающегося к одному и тому же мотиву. Из этих

---

<sup>1</sup> «Беседа с Ленартовичем». — «Film», 1960, № 5.

непоследовательных, взаимопроникающих сцену событий и воспоминаний Рене построил новую логику «внутреннего» видения, заменив ею традиционную логику «действия». Это позволяет Рене открывать иногда только на мгновение образ современного мира в неожиданной перспективе и положение человека, который хочет и должен найти свое место в нем.

Но в каждом из этих названных мною поворотных моментов в истории кинематографа пересмотр традиционных форм киноязыка наталкивался на сопротивление публики.

Я уже говорил о «Кейне». Произведения неореализма, спустя много лет после их появления, находились в самом конце списка кассовых фильмов — после всех традиционных и банальных мелодрам и комедий.

Ведь, по существу, человек, который постоянно посещает кино, идет туда с вполне определенной целью. Он хочет увидеть какую-либо историю, которая легко сможет занять его внимание; и чем дольше длится зрелище, тем занимательнее должна становиться эта история, чтобы внимание зрителя не ослабевало. У него есть любимый тип героя, с которым ему всегда приятно хотя бы отчасти отождествляться, переживать вместе с ним события фильма. Такой зритель привык к определенной форме диалогов на экране: некоторые слова — слишком изысканные — непонятны ему, другие — слишком простые — кажутся глупыми. Приемы актерской игры должны быть сдержанными, они должны ясно, но без излишней акцентировки выражать смысл происходящего действия и переживаний героев. Словом, зритель — все равно, отдает он себе в этом отчет или нет, — находится внутри системы кинематографических штампов. Фильм для него не просто физическое явление: светящаяся целлулоидная лента и мелькающее на экране изображение. Это еще определенный — и ограниченный! — образ мира, оживающий в темноте. Иногда зритель чувствует себя обманутым. Не в том случае, если он попал на плохой фильм: тогда он просто иронически улыбается, понимая причину неудачи (или история была скучной, глупой, или актеры играли плохо, и т. д.).

**56**

А вот если ему покажут фильм, содержание и внутренняя организация которого не совпадают с привычными для него нормами и оказываются вне сферы принятой и инстинктивно усвоенной «эстетики», — вот тогда зритель по-настоящему возмущается. Такое зрелище перестает быть для него «фильмом», это нечто такое, чего он не искал в кинотеатре и что его раздражает. Мне хочется подчеркнуть, что, говоря о зрителях — здесь и в других главах книги, — я имею в виду прежде всего зрителей тех стран, где кинематограф — как производство, так и прокат — полностью подчинен принципам коммерции, и о той части публики, которая свыкла со штампами этой коммерческой кинопродукции.

Среди всех принятых зрителем кинематографических условностей важнейшее место занимает драматургическая условность. Он привыкает к драматургическим схемам, они обеспечивают ему максимальное понимание произведения без затраты каких-либо усилий. Вот почему разрыв именно с этой условностью киноискусства, с драматургической схемой представляет для художника большой риск: ведь зритель может не понять фильм, рассердиться и отвергнуть произведение. А в кинематографе, больше чем в других искусствах, тех, которые не рассчитаны на массового «потребителя», — это очень серьезный аргумент. Но означает ли это, что киноискусство навечно обречено подчиняться железной драматургической дисциплине?

Вернемся, однако, к Ленартовичу. В фильме «Увидимся в воскресенье» он отказался от традиционных схем. Тогда, естественно, напрашивается вопрос: что же он предложил взамен? Ведь не подлежит сомнению, что Уэллес, Де Сика или Рене, отказавшись от привычной организации материала, заменили ее иной. Эти художники убрали рамку, дающую фильму начало и конец, верх и низ, единую точку зрения и логику. Они начали искать правду в самом образе, а не в его композиции, они сделали этот образ необычайно богатым, насыщенным жизненной правдой, новаторским. Росселлини, один из зачинателей неореализма, в своих последних работах то приближающийся, то отдаляющийся от него, снял фильм «Индия» (1958), полудокументальную картину о современной Индии, в которой не было и следа привычных атрибутов кинодрамы. Он снабдил фильм интересными комментариями и откровенно сказал, что отправной точкой для него послужила зафиксированная камерой этнографическая действительность. Только на этой канве, сделав все возможное, чтобы не повредить ее, он попытался обозначить отдельные лирические и драматические элементы.

Задача состоит в том, что художник, отбрасывая традиционную драматургическую конструкцию, обеспечивающую самому хилому сюжету крепкие композиционные рамки, должен заменить ее интереснейшим материалом своих наблюдений. Компенсировать силой, новизной, притягательностью этих наблюдений отсутствие напряженности действия, конфликтов, сложных перипетий, занимающих внимание зрителей.

57

Так было с неореалистическими фильмами. Так, к сожалению, не случилось с фильмом Ленартовича. И, вероятно, в этом, а не в самом факте отказа от привычной драматургической рамки, заключается причина его поражения.

Конечно, в некоторых ситуациях, в некоторых героях фильма можно найти достоверные, точные наблюдения (например, образы шофера и девушки и их взаимоотношения). Но здесь же совсем рядом бросаются в глаза инсценированные, выдуманные, очень «литературные» (не в лучшем смысле этого слова) сцены, иллюстрирующие известные психологические и общественные понятия. В этих кусках ощущается фальшь, во всяком случае, чувствуется присутствие режиссера и сценариста, сводящее на нет первоначальный замысел, и тут уж нечего искать достоверность наблюдений: замысел художника не облекается в плоть и кровь художественной ткани. Именно в этом, а не в композиционной аморфности, которая вызвала недовольство критики, я вижу слабость картины «Увидимся в воскресенье».

Фильм как бы повис в воздухе. Ленартович отказался от традиционной конструкции. Публика картину не приняла. А с другой стороны, производству не хватало достаточного заряда наблюдений и жизненной правды для того, чтобы оно обрело иную ценность, уравновесив тем самым отсутствие логического развития. Произошло то, о чем мы говорили раньше, разбирая, скажем, «Зимние сумерки» и другие фильмы Ленартовича. Художник со всей решительностью включился в борьбу с засильем обязательных стандартов киноязыка. В этой борьбе он был решителен в своем отрицании.

Что же касается *meritum*<sup>1</sup> вопроса, то есть попытки показать правду жизни, причем показать ее без фальши, без инсценировки — здесь режиссер проявил

---

<sup>1</sup> — *существа, сути дела.*



небрежность, незаинтересованность. И снова образ сегодняшней Польши, который мы так упорно ищем в нашем киноискусстве, закрыла тень чисто эстетических поисков.

### **Поиски стиля и связь с действительностью**

Творчество Войцеха Хаса, одного из самых талантливых художников молодого поколения, еще раз подтверждает правоту такой точки зрения. Сопоставление его первого фильма «Петля» (1958) с одноименной повестью Марека Хласко дает довольно яркое представление о творческом методе Хаса и о его видении мира.

**58**

Перенос на экран отдельные эпизоды повести Хласко, режиссер придал им интересную, яркую, своеобразную форму. Уже здесь Хас продемонстрировал зрелое профессиональное мастерство. Его концепция фильма, начиная с композиции отдельных кадров и кончая общим драматургическим замыслом, абсолютно понятна и реализована технически безошибочно. Он доказал также, что ему чужды банальные и избитые приемы кинорежиссуры. В каждом ракурсе, в каждой детали постановки, в каждом движении актера чувствуется стремление режиссера к оригинальности и свежести. Таким образом, Войцех Хас уже в самом начале своего творческого пути показал себя художником, с которым мы можем соглашаться или не соглашаться, но с которым мы обязаны считаться.

Сравнивая фильм с повестью, убеждаешься, что различие между ними очень велико. В этом нет ничего удивительного, так и должно быть при экранизации литературного произведения. Однако совершенно очевидно, что в данном случае изменения не явились результатом единственно замены литературных средств выражения кинематографическими. Постараемся проследить наиболее значительные изменения, ибо это даст нам возможность определить некоторые важные стилистические особенности режиссера, особенности, свойственные не только «Петле» и другим картинам Войцеха Хаса, но, как мне кажется, и еще целому ряду польских фильмов того периода. Тем более что правдивый показ действительности в нашем кино во многом зависел от этих стилистических особенностей.

Моральный смысл повести Хласко на первый взгляд не подвергся изменениям. Там, так же как и в фильме, в центре находится раскрытие психологического и социального механизма пьянства. Выводы, сделанные режиссером и писателем, почти идентичны. И все-таки какая-то принципиальная разница есть в этих двух вариантах трагедии героя произведения — Кубы.

Действие повести Хласко разворачивается в конкретном городе, в конкретных барах, среди конкретных людей. Сам герой как бы сливается с окружающим его миром, он часть бытового пейзажа Варшавы середины 50-х годов; бесшабашность и цинизм сочетаются в нем с интеллигентскими настроениями безнадежности. В фильме все это мягче, расплывчатее, все недосказанно, задумчиво, даже элегантно. С экрана смотрит на нас благовоспитанный молодой человек, живущий в кошмарном, враждебном ему городе. Процесс пьянства — его социологическая и психологическая мотивировка — был показан приглушенно, в полутонах, вместо резких тонов Хласко. Предметность окружающего мира отошла на второй план, чтобы не мешать созданию

монолитного, ужасно печального видения какого-то города в какой-то стране, где какие-то люди живут и движутся, как тени.

59



«Петля»

Удивительно здесь вот что: обычно при экранизации литературного произведения оно, как правило, теряет свою многозначность, психологические нюансы, становится грубее, резче, однозначнее.

А в «Петле» неожиданно получилось нечто противоположное. Попробуем выяснить причину этой метаморфозы. По-видимому, решающее значение имела здесь актерская интерпретация главной роли — Кубы Густавом Голубеком. Голубек — актер камерного плана, его игра отличается большим психологизмом, внутренней сосредоточенностью. Наверное, поэтому его Куба — спокойный, мягкий, мыслящий, даже интеллектуальный человек, а не циничный и несдержанный неврастеник, как в повести Хласко. Актер как бы лишил этот образ его великой страсти, сделал его более рационалистическим. Его интерпретация сама по себе очень интересна, особенно во всех камерных сценах, изображающих страдания, ожидания Кубы, его разговоры и т. д.; гораздо хуже удались ему шумные эпизоды пьянства на улице и в пивных.

60

Такая трактовка образа не случайна. Я даже думаю, что Войцех Хас именно ее и добивался, воплощая свой режиссерский замысел «Петли». Хас сглаживает, смягчает биологическую и бытовую характеристику своего героя, приглушает остроту и «резкость» видения действительности и создает на экране сонный город-призрак, всеми покинутый, грязный, страшный город, по которому сомнамбулически передвигается наш герой. Следует, впрочем, добавить, что этот безобразный город с его неуловимой, полумистической пустотой создан Хасом и оператором Мечиславом Ягодой исключительно последовательно.

Кроме того, Хас дополнительно вводит несколько очень характерных эпизодов, проливающих свет на принципы экранизации «Петли». Вот Куба, идя по улице, встречает знакомого, как мы можем догадаться, своего собутыльника. Разговор с ним идет на фоне похоронного бюро и суетящегося служащего этого бюро. Вначале мы не обращаем никакого внимания на фон, как вдруг служащий подходит к знакомому Кубы и спрашивает у него, который час. Тот несколько секунд молчит, сбитый с толку неожиданным вопросом, потом отвечает. Через минуту он умирает под колесами автобуса. В повести такой сцены нет. Там описан лишь безымянный человек, погибший в результате несчастного случая, одного из многих, вызванных пьянством. Меня не интересует здесь оценка данного эпизода, я хочу только еще раз подчеркнуть направление экранизации. Хас стремился придать Кубе и его окружению иное, чем в повести, более тревожное звучание. Мы понимаем, что каждый эпизод фильма, каждое движение должны, по замыслу режиссера, означать нечто большее, чем просто развитие сюжета. Разговор с гробовщиком показан как будто между прочим, как незначительная уличная встреча. А задуман этот разговор как своеобразное извещение о том, что приговор судьбы вынесен. «Который час?» — спрашивает служащий похоронного бюро. И когда он слышит ответ растерявшегося пьяницы, его улыбка как бы говорит нам: «Это час смерти». Трагедия, обусловленная у Марека Хласко психологическими (какова бы ни была их ценность), биологическими и социальными предпосылками, переходит в фильме в плоскость извечных вопросов жизни, смерти, судьбы, а действующие в картине люди — лишь безвольные марионетки, исполнители приказов потусторонних сил. Точно такое же толкование получили не только центральные образы, но и эпизодические: два телефониста, милиционер, кельнер.

Кинематографический язык Хаса особенно пригоден для изображения катастрофических событий, неотвратимых несчастий: он напоминает экспрессионизм. Причем сходство обусловлено не внешними атрибутами немецких экспрессионистских фильмов, а определенным видением действительности, стремлением всматриваться не столько в нее, сколько сквозь нее — на великую трагедию гибели бьющегося в истерике героя, трагедию, которая таится в каждом предмете, в каждом человеке, случайно встреченном на улице.

**61**

В той или иной степени это явление можно обнаружить и в «Носферату» Фридриха Мурнау, снятом в 1920 году, и в «Петле» Хаса, датированной 1958 годом. Но вот что удивительно. Зачем эту псевдоэкспрессионистскую трагедию нужно было переносить в повесть Хласко? Хотел ли этим режиссер придать ей остроту? Или, наоборот, приглушить ее звучание?

А может быть, Хаса интересовала чисто формальная задача? Я склонен думать именно так. Создается впечатление, что *meritum* «Петли» и действительность, которая в ней была показана, не интересовали режиссера. Куба дал ему только предлог для стилистических упражнений в экспрессионизме. Судьба героя, проблемы действительности безразличны Хасу, он решал в фильме задачу эстетического порядка, не больше.

После дебюта Войцех Хас сделал фильм по роману Станислава Дыгата «Прощания» (1958). В первой работе режиссер еще искал свой индивидуальный стиль в пыльных киноархивах. В «Прощаниях» он нашел более оригинальный, более самостоятельный путь стилистических экспериментов. Проза Дыгата



довольно далека от кино. Тон романа, позиция рассказчика, его ироническое отношение к самому себе важнее, интереснее, нежели событийная сторона «Прощаний». Размышления не вытекают здесь из логики поступков героев или их слов, они скрыты в неприметном жесте, выражении лица, иронической интонации и т. д. Лирическая ситуация (а лиризм — одна из важнейших особенностей прозы Дыгата, так же как и ирония) в какой-то момент начинает тяготить писателя, тогда он как бы берет все в кавычки, и лиризм превращается в объект насмешки. Есть в этом какое-то постоянное притворство, элемент игры: когда лиризм непрерывно сменяется иронией и обратно под предлогом перехода от притворства к действительности. В прозе Дыгата много игры ума, очарования, пренебрежения, изящества, притворной интеллектуальной беспомощности и едва замаскированной сентиментальности.

Хас, как мне кажется, снова поставил перед собой задачу перенести на экран не столько *meritum* романа, сколько необычайно тонкую структуру его языка: задача исключительно трудная, ибо Дыгат, как я уже говорил, писатель некинематографичный. Впрочем, Хас уже имел опыт такого рода экранизаций: это доказала «Петля».

Кто-то сказал, что «Прощания» Дыгата нужно читать вслух, «по-актерски», иначе книга теряет и смысл и очарование. Примерно так и поступил режиссер. Но каждую ситуацию, каждый диалог и даже композицию кадров он сделал искусственными, «притворными», многозначными. Одного только важного элемента не удалось ему сообщить фильму: иронического тона рассказчика. И, вероятно, поэтому то, что у Дыгата было легко, свободно, естественно, у Хаса стало холодным, декоративным, бездушным. Чувствуется, что режиссер поставил себе цель: обязательно быть небрежным, скептическим, не «взаправдашним». И здесь кроется причина неудачи фильма.

**62**

Ибо в конце концов умный монолог Дыгата превращается в цепочку фраз, слащавый тон которых совершенно не соответствует авторскому. И, что еще хуже, режиссер точно так же отнесся к тому, что в романе было правдиво, непритворно. Это прежде всего Лидка. Лидка Дыгата — образ очень живой, из крови и кости, иногда прекрасный, иногда вульгарный. Хас же делает из нее еще одну фигуру своего театра теней. Возможно, исполнение роли Лидки какой-нибудь великой актрисой типа Ингрид Бергман или Арлетти придало бы фильму иное звучание, наполнила бы его новым содержанием. Но и этой великой актрисе пришлось бы вместе с режиссером хотя бы на минуту, хотя бы в нескольких сценах отказаться от своей, впрочем не лишенной грации, позы, чтобы соприкоснуться с жестокой и непривлекательной действительностью.

Итак, «Прощания» снова были очень далеки от реальной действительности, причем на этот раз отсутствие контакта с нею лишило фильм элементарной силы воздействия на зрителя.

Наконец, «Общая комната» (1960), следующая работа Войцеха Хаса. В третий раз режиссер взялся за экранизацию литературного произведения и — повторилась та же история, что и в «Петле».

Здесь еще раз следует сказать о свойственном Хасу методе перенесения литературного произведения на экран. Роман Униловского <sup>1</sup>, так же как и повесть

---

<sup>1</sup> Известный польский писатель (1907—1937). Автор романов «Общая комната», «Двадцать лет жизни», сборника рассказов «Человек в окне».



Хласко, тесно связан с действительностью. В свое время — в 30-е годы — этот роман стал событием литературной жизни благодаря искреннему и резкому, даже грубому тону. Писатель стремился отойти от традиционного представления о богеме, показать жестокую правду о бытовом и социальном положении художника, о его замкнутом мире. «Общая комната» в свое время была скандальным «roman à clef»<sup>1</sup>, в котором сразу же узнавались прототипы его героев.

Совершенно очевидно, что все это стало теперь неактуально. Тогдашние скандалы артистического мира мало кого могут заинтересовать сегодня, спустя четверть века. Так же, как и рассказ о протесте одного взбунтовавшегося юнца. Общество, от имени которого он говорил и прежде всего к которому он обращал свой протест, перестало существовать. Следовательно, говорить о современности темы здесь не приходится, за исключением все еще модной в некоторых кругах позы скорбной отрешенности. В то же время как простое описание, как свидетельство минувшей эпохи фильм Хаса оказался слишком поверхностным. Ибо режиссер лишил роман всякой связи с реальной жизнью.

**63**

Он еще раз попытался организовать маленький автономный мир, лишенный всякой связи не только с современностью, но и с 30-ми годами. Можно только предположить, что, показывая замкнутую художественно-литературную среду с ее вечной склонностью к иронии, мистификации, истерии, режиссер хотел сравнить ее с непробиваемой стеной, отделяющей эту кастовую группу от остального общества.

Нужно отметить, правда, что особый экранный мир, создаваемый Хасом во всех своих фильмах, очень убедителен и последователен. Это означает нечто большее, нежели факт, что Хас знает свое ремесло и обладает так называемым зрелым режиссерским мастерством. Это было бы не так много. Хас — человек, умеющий не только что-то там подсмотреть, что-то изобразить на экране, он умеет сделать больше: вдохнуть жизнь в организованный им образ мира. Его искусство интересно, очень индивидуально, оно представляет несомненную ценность для польского кинематографа. Вот только документом нашего времени фильмы Хаса послужить не смогут, в лучшем случае они расскажут о художественном вкусе и внутренних переживаниях автора. Сегодня творчество Хаса еще можно признать ценным. С точки зрения 2000 года, пожалуй, нет.

### **Действительность и мелодрама**

В 1958—1960 годах одновременно с «эстетским» развивается и другое направление художественного кинематографа, истоки которого следует искать в документальных фильмах 1956 года. На экранах появилось несколько картин, из которых я выбираю лишь две наиболее характерные. Может быть, в них мы наконец найдем то, что ищем? Может быть, они покажут нам истинный облик страны?

Вот «Лунатики» (1960) — фильм режиссера Богдана Порембы, работавшего прежде в документальном кино. Перейдя в художественный кинематограф, он, по-видимому, хотел сохранить кое-что из опыта своей прежней работы. Сценарист этого фильма Эдвард Мантужевский, социолог по профессии,

---

<sup>1</sup> — роман с ключом.

совершенно не интересовался фабулой и ее развитием. Его задача — точный, добросовестный анализ социального явления. Объект анализа — группа варшавских парней: их скука, чувство отчужденности от общества, постоянное ожидание каких-то перемен.

Итак, замысел режиссера был многообещающим. Чувствовалось стремление Порембы к документалистскому отображению малоизвестной, в некотором смысле даже экзотической среды. Авторы задались целью показать наиболее типичных представителей этой среды, их конфликты, тоску, их элементарные психологические реакции, наконец, просто образ их жизни! С этой точки зрения начало фильма очень интересно. Хорошо подобран типаж, актеры играют свободно и, насколько можно судить, правдиво.

64

Эскалатор в доме Иона <sup>1</sup>, берег Вислы, аттракционы под мостом Понятовского — все это показано интересно, свежо, точно. Но, к сожалению, в дальнейшем становится очевидным, что авторы не справились с первоначально поставленной задачей.

Этому помешала, во-первых, традиционность, мелодраматичность сюжета. Фабула «Лунатиков» состоит в том, что парень, один из членов хулиганской группы, запорошил глаза прохожему, но по ошибке его приняли за спасителя этого человека, и теперь парень с беспокойством ждет той минуты, когда человек снова сможет видеть. Узнает он виновника или нет? Удастся ли парню встать на правильный путь, под воздействием этой случайности? Ситуация достаточно искусственная, неправдоподобная, а главное, скомпрометированная огромным множеством похожих мотивов, которыми изобилуют салонные мелодрамы (вспомним, например, фильмы со следующей ситуацией: мужчина, прозрев после болезни, не разочаровывается в красоте женщины, которая ухаживала за ним и влюбилась в него, и т. д.). Другой мотив фильма — облагораживающая сила любви. Возможно, что это отвечает жизненной правде, но в «Лунатиках» нет ни настоящей любви, ни ее облагораживающей силы; образы героев непривлекательны, их поступки лишены психологических мотивировок; словом, авторы так и остались в границах банальной мелодраматической схемы. А ведь сюжет развивался главным образом по линии этих двух тем. В результате документалистский зародыш фильма серьезно пострадал.

В дальнейшем, изображая быт хулиганской среды, авторы увлеклись ее живописностью, экзотикой, задались целью во что бы то ни стало эпатировать зрителя новизной, непохожестью этого мира. Искушение, правда, сильное и старое, как мир; его испытывали многие художники, рассказывающие о малоизвестных социальных группах. Необычность, своеобразие преувеличиваются, ставятся во главу угла, а в итоге получается поверхностное описание внешних проявлений этого нового. Роберт Флаэрти сказал как-то, что для него экзотика вовсе не означает поисков особых черт эскимосов и полинезийцев, которым он посвятил свои лучшие фильмы «Нанук» (1922) и «Моану» (1926). Наоборот, в этих «экзотических» обществах он стремился подчеркнуть то, что свойственно всем людям.

На первый взгляд далеким, а на самом деле родственным представителем

---

<sup>1</sup> Внутри одного из зданий варшавского Старого города (так называемый «Дом Иона») устроен общественный эскалатор, поднимающий людей из туннеля на трассе Восток—Запад.

той же тенденции, что и «Лунатики», был фильм Чеслава и Евы Петельских «База мертвых людей», который вызвал много споров в среде киноработников. Эта картина разделила нашу кинокритику на два лагеря. Отношение «Базы мертвых людей» к действительности особенно сложно.

**65**

Жестокий зимний пейзаж Бещадских гор, покинутые селения, враждебная природа — все это показано в фильме правдиво. В таких условиях живут и работают довольно своеобразные люди, герои картины. Внешне как будто все в порядке. Вот «Апостол», религиозный маньяк, — такие встречаются еще в глухих уголках Польши: другой — варшавянин, разбитной парень, третий — бывший партизан, четвертый — тоже бывший партизан с мужественным выражением лица, неудовлетворенный мирной жизнью, ищущий сильных ощущений. Так что актерский типаж, манера игры могут показаться правдивыми, точно найденными.

Но когда мы повнимательнее присмотримся к показанному на экране миру, к героям фильма, то обнаружим напластования, почти совершенно закрывающие жизненную правду. Вот отправная точка драмы: эти люди должны оставаться на транспортной базе, чтобы перевозить лес, должны играть со смертью на каждом шагу. Рассуждая логически, ни один из этих героев, вне зависимости от его биографии, увидев, в каких условиях работают здесь люди, не остался бы на базе ни одного дня. Он пошел бы в ближайший город и там без труда получил бы работу на лесопилке или в кооперативе. Герои фильма скроены по особой мерке. Это галерея «сильных», разочаровавшихся в жизни людей, настоящих «outlaw»<sup>1</sup>, которые здесь, среди суровой природы, ищут места, где они могли бы укрыться от общества.

Мне думается, что и люди эти и конфликты уходят корнями в популярную литературную и кинематографическую традицию — к французскому так называемому «горькому» реализму 30-х годов (остатки его можно заметить даже в «Плате за страх» Клузо, 1953). Излюбленная тема произведений этого направления — судьба «конченных людей», отмеченных печатью рока, ищущих забвения в полной опасностей жизни иностранного легиона. Здесь есть нечто общее и с американской литературой: немного Хемингуэя с его культом мужественности, гораздо больше Чендлера и Спиллейна<sup>2</sup>, книги которых послужили основой для американских «черных» фильмов, где несчастные и заклеянные люди тщетно пытаются уйти от своей судьбы.

Итак, еще раз, как и в «Лунатиках», первоначально острый и правдивый рисунок действительности был искажен привнесенными в фильм элементами традиционной мелодрамы. Правда, на этот раз так называемой «реалистической» мелодрамы, но, честное слово, отличие ее от салонной очень незначительно. Кульминация картины естественно вытекает из ее содержания.

**66**

Рок настигает всех «обреченных». Они гибнут — ненужно, бессмысленно: дураки верят в утро. Это было по-своему последовательное решение.

Но буквально на последних метрах пленки авторы решили внести оптимистическую нотку. Два героя фильма остаются на базе. В финале они

---

<sup>1</sup> Люди, объявленные вне закона.

<sup>2</sup> Чендлер и Спиллейн — американские писатели, специализирующиеся в жанре детективных романов.

прислушиваются к шуму моторов: это подъезжают новые машины, которые положат конец их мучениям. Можно ли такой финал, при всей его нелогичности, считать более близким к правде? Удалось ли авторам отойти от «черной схемы»? Боюсь, что нет. Ибо этот конец столь же схематичен, как и предыдущий, правда, он взят из других источников: образцом для него послужило многое в «общественной» литературе XIX и XX веков, начиная с «Бездомных людей»<sup>1</sup>.

### Самые ценные свидетели

Мне кажется, что для наших внуков наиболее ценным документом нашей эпохи, несмотря на некоторую неясность, колебания, неполноту, будет творчество двух польских режиссеров: Казимежа Куца и Ежи Кавалеровича.

Упоминание здесь имени Куца может показаться странным. Ведь его первый фильм «Крест за отвагу» (1959) состоит из трех новелл, причем действие двух новелл происходит во время войны. Более того, «Крест за отвагу» — дебютантское произведение: незрелое, местами профессионально беспомощное, чем-то напоминающее учебный этюд.

И все же картина эта представляется мне исключительно интересной. Она снята по умному, профессионально написанному сценарию Юзефа Гена. Все три новеллы превосходны, особенно вторая — о двух солдатах, которые хотели уничтожить собаку-убийцу из концлагеря; и хотя эти люди — закаленные на войне, суровые, много испытавшие, они не могут решиться убить собаку. Третья новелла — о вдове героя — не лишена очарования, но все-таки она бледнее двух других. Дело в том, что ее главную мысль: герой — тоже человек, и у него могла быть красивая жена, любящая пофлиртовать, — мы угадываем с самого начала. Наконец, первая новелла поразительна по замыслу: солдат-отпускник возвращается домой; этого момента он ждал несколько лет. В деревне его все считали дурачком, но на войне солдат многое узнал, и теперь он хочет блеснуть перед односельчанами подготовленной «речью» да разными умными словечками. Но он находит лишь развалины своей деревни да помешавшегося старика, который довольно туманно объясняет, что здесь была карательная экспедиция и все жители погибли.

67

Сценарий фильма отличается оригинальной темой, четким и плавным повествованием, ловкими кульминациями. Но все же не в этом его главная ценность. Заслуга Гена в том, что он сумел взглянуть на своих героев свежо, по-новому; более того, он сопоставил внешний облик человека, не знакомого нам, часто даже малосимпатичного, сурового, с его внутренней сущностью.

Итак, несомненный успех сценариста? Не только. Казимеж Куц, который начинал работу как ассистент Вайды по фильму «Канал», по своим интересам очень далек от него. У Куца нет (во всяком случае, не было в его первой работе) свойственного Вайде интереса к пластической стороне фильма. Эмоциональное воздействие картин Анджея Вайды объясняется прежде всего их стремительным и ярким изобразительным решением. Куца все это не особенно интересует. Можно сказать, что зрительный ряд в его фильмах организован немного небрежно, стилистически непоследовательно. В первой новелле, в сцене возвращения солдата в сожженную деревню, ощущается какая-то

---

<sup>1</sup> «Бездомные люди» — роман Стефана Жеромского (1864—1925).



неудовлетворенность из-за отсутствия цельной пластической композиции. Куц не стремится поразить зрителя драматизмом или ужасом сцен (а то, что он показал — качающаяся на ветру калитка несуществующего забора, — можно скорее назвать банальностью, чем точной и яркой находкой). Трудно не заметить, что режиссерский талант Куца наиболее полно раскрывается в совершенно иной плоскости.



«Крест за отвагу»

Редко, очень редко польское кино давало такую отличную и полную характеристику образа. Этот «Поскребыш» из первой новеллы, задавала, смесь деревенского увальня и военного-ловкача, — чудесно увиденная частичка Польши. В его жестах, преувеличенно решительных, в мимике, подчеркивающей недавно приобретенный опыт и умение вести себя, заключена большая жизненная правда. Еще лучше удалась образы двух унтер-офицеров из второй новеллы. В них нет ни грана штампа, никакой поверхностности; режиссер умеет наблюдать за людьми: за их разговорами, жестами, за грузноватой походкой капрала и т. д. Здесь особенно очевидной становится правота Ренуара, слова которого я цитировал вначале: условность, схематизм постоянно угрожают искусству, и необходимо бороться с ними, если художник хочет сказать правду. Ведь сколько уже было в польских фильмах унтер-офицеров! Почти одновременно с «Крестом за отвагу» на наших экранах появился фильм

Леонарда Бучковского «Орел» (1959), и тот же самый актер Бронислав Павлик (кстати сказать, актер больших возможностей) использовал здесь весь арсенал дешевого «наигрыша», давая традиционный образ польского унтера (когда-то, возможно, этот образ был верным, но с течением времени он перестал удовлетворять). И сколько же правды, в сравнении с «Орлом», у Куца!

Казимеж Куц показал в этих новеллах образец истинно реалистической режиссуры; он сумел открыть для нас частичку правдивого облика человека, поляка, портрет которого все еще остается невыразительным, затушеванным манерностью или схематизмом.

Впрочем, я думаю, что такой способ показа человека и его окружения связан не только с реалистическим талантом молодого режиссера, но и с проблемой более общего характера: с отношением художника к своим героям. Люди, изображенные в фильме, события, в которых они участвуют, показаны тепло, с откровенной симпатией. Это люди, которых режиссер не только увидел в жизни, создал на экране, но и полюбил. Потому-то Куц наделил их истинной человечностью. И кто знает, может быть, именно такая позиция художника играет решающую роль в создании правдивого произведения искусства. Мы говорили о неудачах эстетства и схематизма.

69

Причина неудач заключается, возможно, в том, что режиссеров тех фильмов интересовали проблемы чисто стилистические или же узкопублицистические, и им не хватало тепла, лиризма, симпатий к своим героям, чувств, которые лежат в основе всякого настоящего реалистического искусства. Вот почему от тех фильмов веяло холодом! Холодом, а отнюдь не симпатией. Кто знает, не обнаруживаем ли мы, наконец, в связи с этим скромным фильмом причину, которая помешала нашему киноискусству показать настоящее, правдивое лицо Польши и ее людей? Сможет ли, к примеру, живописец написать портрет ребенка, раскрыть все богатства его индивидуальности и чувств, выраженных на его лице, если этот художник вообще не любит или просто не замечает детей?

\* \* \*

Кроме Куца есть в Польше еще один кинематографист, обладающий всеми данными для того, чтобы оставить потомкам ценнейшие сведения о нашей действительности. Это Ежи Кавалерович, прирожденный реалист, человек большой пластической культуры, умеющий наблюдать жизнь. Правда, его концепция киноискусства значительно отличается от концепции Куца. Кавалерович не бесстрастный наблюдатель. Он умеет не только наблюдать действительность, но и проанализировать ее, увидеть как бы под микроскопом.

Я уже писал о богатстве и насыщенности бытового рисунка в двухсерийной эпопее о межвоенной Польше («Целлюлоза» и «Под фригийской звездой»). Этим фильмам не хватало, пожалуй, только организации материала, генеральной драматургической линии, которая, не разрушая сюжет, придала бы им более напряженное звучание. В 1955 году Кавалерович приступил к съемкам «Тени»<sup>1</sup>, фильма по внешним признакам чисто приключенческого, но обогащенного социальным и политическим содержанием. Вместо замедленного ритма и описательности «Целлюлозы» — динамизм, яркая драматичность, быстрое и свободное повествование «Тени». Сценарий, написанный по мотивам

---

<sup>1</sup> В нашем прокате — «Кто он?»



новеллы Александра Сцибора-Рыльского, несмотря на некоторую неясность сюжета, давал, как мне кажется, великолепные возможности. И Кавалерович снял фильм, который с точки зрения режиссерского мастерства до сих пор считается одним из самых зрелых произведений польского киноискусства. В этом фильме превосходное описание среды: варшавской улицы времен оккупации, деревушки (1945—1946), атмосферы фабричного городка — послужило материалом для создания остродраматического произведения. Вот характерный пример. Два солдата приближаются к покинутой деревне. Им страшно. Они не знают, что их ждет там.

70

Может быть, в деревне банда? Как отнесется к ним население? И есть ли там вообще люди? Затем режиссер дает великолепное, насыщенное выразительными деталями описание деревеньки. Но, в отличие от «Целлюлозы», здесь это описание необходимо для создания атмосферы ожидания, боязни, почти пароксизма страха, прорывающегося наружу в тот момент, когда из-за ограды неожиданно взметнулась курица, след пребывания человека. Художник отказался здесь от пассивного изображения действия, драматизировал его, не потеряв в то же время самого главного: умения наблюдать жизнь, ее красоту. «Тень» является для нас и, вероятно, останется для зрителей 2000 года одним из лучших документов нашего времени.

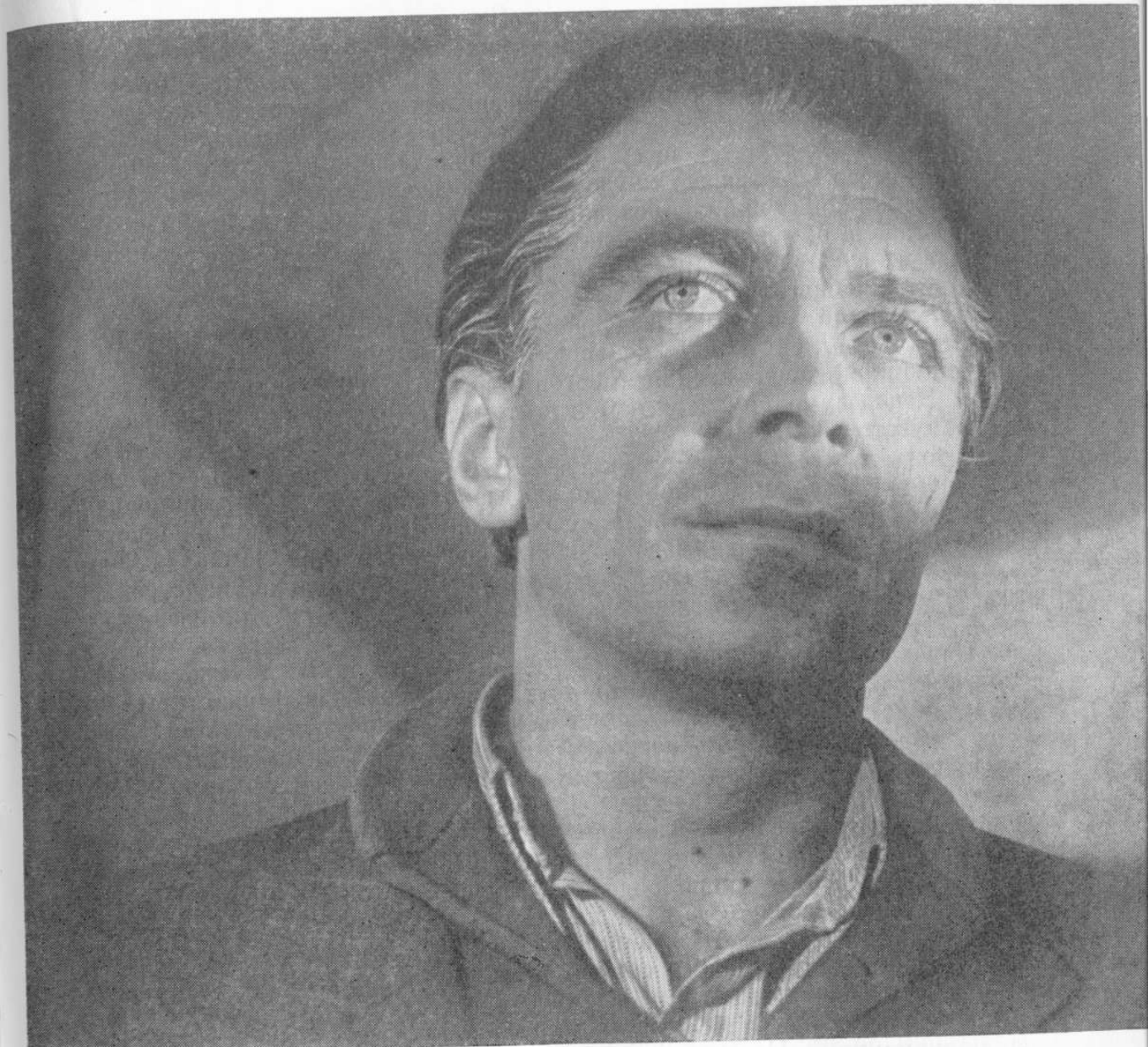
Следующий фильм Кавалеровича — «Настоящий конец великой войны» (1957)<sup>1</sup>, снятый по сценарию Ежи Завейского, — следует признать с сегодняшней точки зрения (не говоря уже о 2000 годе) недоразумением. Недоразумение заключается в том, что прирожденный реалист, тонко чувствующий среду, Кавалерович сознательно отказался здесь от всего того, что составляет его силу. Сам режиссер говорил об этом следующее: «Настоящий конец великой войны» — это драма, лишённая всякого фона, абстрагированная от окружения; мое внимание концентрировалось на трудной и серой жизни героев. Я хотел замкнуть драму в четырех стенах дома. Если я ввел сцены в парке, на стройке, то сделал это исключительно в поисках контрапункта для своей задачи...»<sup>2</sup>.

Изучая фильм, мы обнаруживаем в нем два отдельных стилистических пласта. Один из них — это детальное изображение квартиры героев; ему сопутствует монотонное, медлительное движение камеры. С другой стороны, чтобы показать эпилептические припадки Юлиуша, Кавалерович воспользовался другим методом: в момент болезненного кружения героя камера персонифицируется, она начинает вращаться вокруг своей оси, давая искаженный и необычайно сильный образ концлагеря, образ стилистически очень близкий к экспрессионизму, понимаемому как субъективное видение человека с больной психикой. Но избранное режиссером средство таило в себе слишком большую силу воздействия (чего, вероятно, авторы не ожидали), и в результате история больного начала подавлять камерную историю женщины, которой, по первоначальному замыслу, был посвящен этот фильм. Центральной фигурой картины стал больной муж. Таким образом, концепция фильма, задуманная Кавалеровичем и последовательно им воплощенная, обернулась

---

<sup>1</sup> В нашем прокате — «Этого нельзя забыть».

<sup>2</sup> Идейные и стилистические предпосылки фильма «Настоящий конец великой войны». Беседа с Ежи Кавалеровичем. — «Teatr i film», Warszawa, 1957, № 8.



«Этого нельзя забыть»

И вот что интересно: ограничив свою драму четырьмя стенами комнаты, построенной на киностудии, режиссер совершенно отказался от показа окружающего мира. Это было логично исходя из творческого замысла фильма, но шло вразрез с интересами Кавалеровича-художника, тонко чувствующего внешнюю среду, пейзаж, поведение людей, богатство и красоту второго и третьего плана. Для создания «Настоящего конца» нужны были другие качества: естественный лиризм и грусть, а не сила, доходящая иногда до жестокости, и не динамика, примененная здесь режиссером.

Остается только ответить на вопрос: почему Кавалерович подчинился этой «замкнутой» концепции, которая определила неудачу фильма? Его следующая



работа «Поезд» (1959), по сценарию Ежи Лютовского, дает достаточно ясный ответ.

Кавалерович — один из тех немногих польских кинематографистов (если не единственный), для которых проблема формы имеет первостепенное значение. Он всегда в поисках новых, наиболее точных и современных формальных решений. И в последние годы он добился в этом больших успехов: стал виртуозом режиссуры. Я говорю это не в порядке осуждения: просто режиссер выбрал такой путь самовыражения — своеобразный и очень трудный. Виртуозность вовсе не означает «разорванности» формы или, выражаясь критическим жаргоном, гипертрофии формы за счет содержания. Наоборот, художнику часто приходится самоограничиваться. В таком благородном смысле слова виртуозен фортепьянный концерт для левой руки Равеля, «Голос человека» Кокто (пьеса для одной актрисы) или серия «Руанских соборов» Моне. Виртуозность имеет место и в кино: например, «Двенадцать разгневанных мужчин» (1958) Люмета, фильм, действие которого происходит в одной комнате, а также некоторые картины Альфреда Хичкока, такие, как, «Окно во двор» (1954), где мы видим только то, что может увидеть через окно больной герой фильма. Впрочем, Хичкок, который довел свою виртуозность до предела, заявил недавно о своем желании сделать фильм, события которого целиком происходили бы в телефонной будке.

Нужно отчетливо понять одно: виртуозность не только не предопределяет ограниченность видения мира, страны, людей — всего того, о чем мы говорили, но часто может сообщить этому видению дополнительную силу. В самом деле, «Двенадцать разгневанных мужчин» гораздо интереснее и полнее именно с точки зрения показа американской действительности, нежели сотни голливудских картин, снятых на натуре. В четырех стенах комнаты режиссер сумел показать концентрированный образ всей Америки, начиная с внешнего вида, поведения, разговоров людей, кончая их убеждениями, иллюзиями и комплексами. Точно так же можно говорить об интенсивности изображения жизни в «Окне во двор», несмотря на парадоксальное ограничение нашего взгляда рамой окна, ограничение, применяемое столь последовательно, что, если герой этого фильма (а вместе с ним и зритель) хочет увидеть своего соседа, живущего в доме напротив, он должен воспользоваться биноклем.

**73**

Мне кажется, что в «Настоящем конце великой войны» Кавалерович слишком увлекся формальными задачами. Но его неудача объясняется не ограниченностью точки зрения, а тем, что в центре фильма режиссер поставил двух не слишком интересных героев, к тому же образы Юлиуша и его жены раскрыты в сценарии поверхностно и схематично. В «Поезде», сохранив то же самое ограничение, Кавалерович сосредоточил внимание на пассажирах одного или двух вагонов, дал им разностороннюю бытовую, психологическую, человеческую характеристику. Поэтому здесь его виртуозная техника попала на благодарную почву.

Этот фильм с огромным мастерством и истинной виртуозностью изображает то, что происходит в поезде в течение нескольких часов путешествия. Поразительны постановочные решения Кавалеровича в глубину, вдоль по оси коридора пульмановского вагона, непрерывное сочетание пейзажа, великолепно снятого с движения, со статикой камерных сцен, и одновременно сопоставление широкого пространства за окном с набитым людьми вагоном, повторяющийся,

как стук метронома, мотив открывающихся и закрывающихся дверей купе, логика встреч, взглядов — все это придает фильму выверенный, острый, равномерный ритм. Отмечу еще точность драматургических решений (что свойственно, правда, драматургии приключенческих фильмов). Растущее ощущение ожидания, беспокойства, затем отличная кульминация в сцене погони, наконец, сцена возвращения пассажиров к освещенному поезду прекрасно передают атмосферу раннего туманного утра и вместе с тем неприятное чувство какой-то усталости, смущения. Но не только формальная зрелость так привлекает в этой работе мастера. Люди, едущие куда-то в поезде, составляют как бы миниатюрный разрез общества. И умный наблюдательный режиссер открывает нам десятки типов, каждый из которых несет свою «микроблему»: ксендз-каноник, совершающий свое последнее путешествие, «лысый», человек, в чем-то разочаровавшийся, ищущий у людей сочувствия и поддержки, бывший заключенный, страдающий бессонницей (может быть, его мучают воспоминания?), бравый спортсмен, покоритель женских сердец и т. д. Они составляют маленький мир, который, как мне кажется, довольно точно воспроизводит часть польского общества, показанного метко, безошибочно, лаконично.

К сожалению, удача Кавалеровича в этом фильме только частична. Дело в том, что образы главных героев, в отличие от персонажей второго плана, едва намечены.



«Поезд»

Режиссер как будто намеренно отказался от полной реалистической

характеристики героев в пользу общих фраз, таинственности и мелодраматичности. И вот в фильме образовалось пустое место, окруженное литературным материалом в стиле Викки Баум <sup>1</sup>, когда героини перерезают себе вены, прыгают из окна, проводят упоительные ночи в sleeping'e <sup>2</sup> с таинственным и мрачным джентльменом, над которым тяготеет проклятие судьбы, и т. д.

75

«Поезд», имевший все данные к тому, чтобы стать одним из самых ценных документов нашего времени, показал его неполно. Здесь нет вины режиссера, ошибочности концепции или творческого метода. Всему виной был сценарий — интеллектуально бедный, чтобы не сказать пустой. Вот почему Кавалерович оказался в безвыходном положении. Можно лишь поблагодарить его за то, что он взял от сценария максимум, и в результате, несмотря ни на что, фильм этот надолго останется в нашей памяти.

\* \* \*

Выводы, к которым мы пришли, рассматривая польские фильмы последних лет, малоутешительны. Нужно, однако, помнить о неполноте, о частичности наших размышлений. Ведь мы оценивали фильм лишь в одном выбранном нами аспекте, и потому ни в коем случае нельзя отождествлять высказанные здесь оценки с полной оценкой самих фильмов, их художественной и социальной ценностью.

Я допускаю, что выбранный нами аспект ошибочен. В конце концов изображение физического образа страны вовсе не означает, что киноискусство не отражало жизнь страны в более широком смысле (ее основные конфликты, человеческие взаимоотношения и т. д.). Но мне хотелось бы еще раз подчеркнуть, что путь к более полной правде ведет именно через отображение внешнего облика страны и людей, ее населяющих. Элементы, которые мы здесь рассматривали: схематизм, неосхематизм, эстетство, — в общем и целом привели к отходу от действительности. Эти элементы послужили причиной возникновения волны пессимизма в польском киноискусстве, сначала истерического, позднее эстетского происхождения; всеобщим стал апофеоз одиночества, как живописной, эффектной позы, традиционно присущей «творцам»; появились холод, безразличие по отношению к людям и событиям, нежелание находить проблески человечности даже в самых мрачных сторонах существования.

Следует откровенно сказать, что результаты наших поисков не удовлетворили нас, не удовлетворили потому, что польское кино последних лет прошло мимо современности, показало очень неполно ее внешний облик и — тем более — ее внутреннюю логику. То немногое, что мы нашли при тщательном исследовании, не дает нам права сделать оптимистический вывод.

Это звучит парадоксально. Ведь именно в эти годы (1955—1959) началось необычайно бурное развитие нашего кинематографа, какой история польской культуры никогда прежде не знала. Впервые в Польше кино стало равноправной, если не самой значительной, дисциплиной национального искусства и культуры.

---

<sup>1</sup> Викки Баум — американская писательница, автор популярного бульварного романа «Люди в отеле», экранизированного в 1932 г. (реж. Эдмунд Гулдинг) с участием Греты Гарбо.

<sup>2</sup> — спальный вагон.



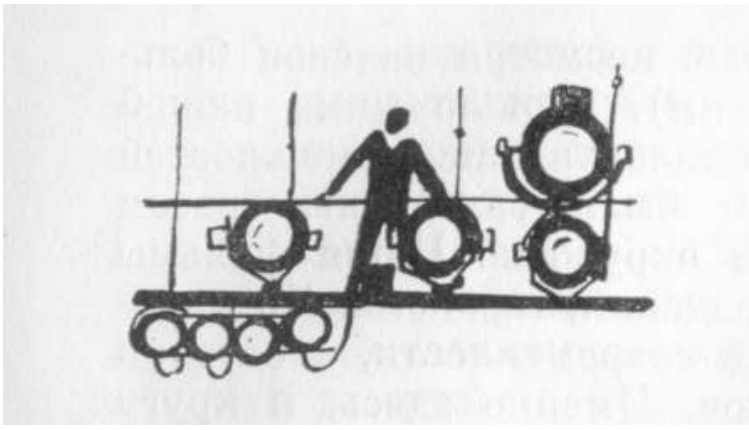
Но как же тогда примирить такое положение с нашим пессимистическим выводом?

76

Мне думается, что польское киноискусство, несмотря на свои большие достижения (а может быть, благодаря им), прошло мимо нашей современности не потому, что ему не хватало таланта или возможностей развития. Дело в том, что кинематографисты были захвачены совсем иной действительностью, нежели той, что их окружала. Наши фильмы обратились к другим темам: темам войны, страданий, героизма. Но кинематографисты рассматривали их не с позиций современности, а с точки зрения извечной трагедии Польши и поляков. Именно здесь, в кругу этих тем, наше киноискусство добилось самых крупных, самых прекрасных результатов. Этой проблеме и посвящена следующая глава.

77





## **ПОЛЬСКАЯ ДРАМА**

### **Действительность общественная и действительность эмоциональная**

Итак, мы пришли к выводу, что кинематографу не удалось отобразить на экране образ современной Польши, хотя кое-где мы отмечали появление отдельных элементов этого образа. Но это касалось прежде всего фона. А главные конфликты фильмов? Главные драматургические узлы? Имели ли они связь с жизнью тех лет, когда они были созданы? Конечно, было бы несправедливо умалчивать о том, что «Петля» при всей неясности концепции поднимала очень болезненный в те годы вопрос пьянства, вопрос, который стал настоящим бедствием; нельзя забывать и о том, что «Встречи» Ленартовича стремились привлечь внимание общественности к наблюдавшимся в последнее время нездоровым явлениям в отношениях между мужчиной и женщиной; наконец, целое направление, выросшее из документального кино, включая «Загубленные чувства», несмотря на все свои недостатки, затрагивало проблему тяжелых материальных условий в Польше, проблему, обусловившую многие и многие конфликты того периода.

Но эти фильмы появились в 1956—1959 годах, когда в Польше ясно обозначились довольно существенные перемены. Общество наблюдало за этими переменами с исключительным вниманием. В качестве доказательства можно привести тот факт, что тиражи газет и специальных еженедельников возросли во много раз. Перемены, происшедшие после 1956 года, оказались, таким образом, в центре внимания польского народа. Не буду перечислять здесь всех аспектов этих благотворных реформ: начиная с новой сельскохозяйственной политики и кончая значительным увеличением покупательной способности населения. Мне думается, что в результате этих перемен перед польским обществом открылись новые перспективы, и не только в экономической области, но и в сфере психологии. С этим последним тесно связан еще один вопрос, волновавший общественное мнение.

Я имею в виду более правильный взгляд на новейшую историю Польши: отказ от догматических привычек мышления, проявившихся в оценке минувших событий и людей, принимавших в них участие. Эта проблема, как известно, не была только исторической поправкой, она глубоко переживалась частью народа и,

следовательно, стала важным общественным явлением.

Вот тот круг важных вопросов внутривластной жизни, особенно волновавших все польское общество. Любопытно, однако, отметить, что наше киноискусство занялось, по существу, лишь одним из этих вопросов.

В чем же здесь дело? Почему искусство заинтересовалось не всем комплексом проблем, а лишь одним аспектом изменяющейся действительности? Я думаю, что наряду со сложной действительностью тех лет, включающей круг социальных, экономических и политических проблем, существовала еще одна, если можно так сказать, психологическая, эмоциональная действительность. В этих условиях новый взгляд на борьбу с оккупантами занял более значительное место, чем это можно было предположить. Давайте разберемся.

Катастрофа, которую пережил польский народ между 1939 и 1945 годами, не имела себе равных во всей нашей истории. Я думаю здесь не только о физической катастрофе: о миллионах замученных и истребленных людей, о неисчислимых материальных жертвах, но также и о психологической катастрофе, которую пережил народ в сентябре 1939 года. Эта дата стала унижительным свидетельством нашей слабости. Более того, можно говорить о внезапной девальвации тех категорий, которыми мы мыслили прежде. В эти годы вместе с процессом биологического истребления людей происходил процесс обесценивания тех привычных представлений о жизни, которыми жили многие поляки, в том числе и значительная часть нашей интеллигенции. История, конечно, знает подобные катаклизмы, но со временем память о них сглаживается. Все забывается, люди возвращаются к своим повседневным занятиям. А между тем, как это ни удивительно, рана, нанесенная польскому народу войной, и в 1955 году, то есть через десять лет после освобождения, все еще не зажила. Как это объяснить?

Дело в том, что стремление к борьбе, к сопротивлению было естественной реакцией народа, находившего в этом утешение и реванш за поражение. Поэтому движение Сопротивления, включая значительную часть общества, прямо или косвенно связанного с Армией Крайовой<sup>1</sup>, значило гораздо больше в

---

<sup>1</sup> АК — Армия Крайова, подпольная военная организация, подчинявшаяся эмиграционному лондонскому правительству. АК была создана в феврале 1942 г. и вела партизанскую диверсионную борьбу с немецкими захватчиками. Однако конечной целью руководства АК было восстановление буржуазно-помещичьих порядков в стране. С этой целью эмиграционное правительство разработало план антинемецкого восстания в Варшаве, с тем чтобы, используя успехи наступающей Красной Армии, захватить власть в стране в свои руки. Варшавское восстание в военно-техническом и организационном отношении не было подготовлено. Руководство АК даже не предупредило о восстании командование Красной Армии и польской Армии Людовой (см. сноску на стр. 82). Однако основную массу солдат и большую часть низших офицеров составляли, как писал В. Гомулка, «честные, патриотично чувствующие и мыслящие поляки. Они рвались в бой с оккупантами, в решительный бой, подобный тому, какой вела Армия Людова по призыву и под руководством партии». (В. Гомулка. Народная Польша уверенно идет по светлому пути социализма. — «Правда» от 22 июля 1959 г.).

эмоциональной плоскости, нежели в стратегической, или, точнее говоря, в политической плоскости. Варшавское восстание с военно-политической точки зрения — акт безумия или глупости, но, с другой стороны, с точки зрения эмоционального состояния общества того периода это была попытка народа защитить свою духовную целостность.

79

Все движение Сопротивления вместе с его кульминационным пунктом — варшавским восстанием — в последующие годы постепенно стало обрастать легендой. Легенда эта опиралась на исторические неточности, на политическую слепоту, но совершенно очевидно, что в основе ее лежало то не вызывавшее сомнения эмоциональное состояние народа, о котором я упоминал выше.

Мне думается, что нельзя понять должным образом того необычайного явления в нашей культуре, каким была «аковская» литература и «аковские» фильмы после 1956 года, если не учесть этой разницы между политической, общественной действительностью и состоянием умов общества, между правдой и легендой. Однако в послевоенные годы смысл борьбы многих тысяч людей, боровшихся в рядах АК, был поставлен под сомнение; не цели и результат, а именно смысл борьбы аковцев. Здесь легенда приобрела трагическое звучание. И это дало новый толчок к еще более широкому ее распространению.

Сначала легенду поставили под сомнение во имя соответствия исторической правды: ведь варшавское восстание было политическим абсурдом, принесшим истребление сотен тысяч людей и уничтожение города. Утверждалось также совершенно справедливо, что политика руководства АК была направлена не только против оккупантов, но и против СССР. Дело заключалось в том, что деятельность Армии Крайовой давалась буржуазной историографией в сугубо искаженном виде; события, связанные с АК, использовались для пропаганды против Советского Союза и народной Польши.

80

С другой стороны, в исторических работах, в которых отразились догматические ошибки периода культа личности Сталина, не проводилось границы между реакционной антисоветской деятельностью руководства АК и героической антифашистской борьбой сотен тысяч поляков — рядовых членов АК. Отсутствие научной разработки истории АК способствовало возникновению сомнительных, путаных и несостоятельных взглядов на этот вопрос. Этим объясняется также болезненная реакция, полемическая страстность и односторонность многих произведений литературы и искусства, появившихся после 1956 года и связанных с историей АК, когда весь комплекс вопросов новейшей польской истории был вынесен на широкое и открытое обсуждение народа.

Так или иначе, но мы не можем пройти мимо распространившегося в те годы

---

*Несмотря на героическую борьбу плохо вооруженных солдат и присоединившегося к ним гражданского населения, не знавших истинных целей руководства АК, восстание было жестоко подавлено превосходящими немецкими силами. Погибло около 200 тысяч человек, Варшава подверглась варварскому разрушению.*

*Разгром восстания стал решающим фактором политической смерти командования АК в глазах рядовых бойцов и народа. В январе 1945 г. Армия Крайова была распущена. (См.: «История Великой Отечественной войны», т. 4, стр. 228—247; т. 5, стр. 53.)*



противопоставления: с одной стороны, добрые намерения рядовых участников АК, а с другой — сомнительный смысл их действия. Возникновение подобных противоречий хорошо известно многим обществам, и неоднократно описывалось социологами. Мне кажется, что и в истории Польши уже наблюдались такого рода явления из области массовой психологии. Кто знает, не была ли польская разновидность позитивизма <sup>1</sup>, а затем «Молодая Польша» <sup>2</sup> литературным отражением тех нарушений нормального развития жизни нации, которые приводят к образованию сложных психических сдвигов? Впрочем, литература и искусство всегда быстро реагируют на события подобных критических периодов. Ибо их главная функция — это тесная связь с духовной жизнью народа, со всеми его горестями и радостями, это, наконец, стремление ответить на самые животрепещущие вопросы своего времени.

Вот почему в Польше последнего десятилетия процесс формирования и последующего разрешения духовных противоречий тесно связан с развитием польского киноискусства. Всякому, кто хочет понять наш кинематограф, необходимо знать эту страницу нашей истории. Можно сказать без преувеличения, что вся серия военных фильмов, сделанных после 1956 года, обязана своим появлением этому процессу. И более того: именно кино, наиболее массовое из искусств, сыграло решающую роль в преодолении этих противоречий.

81

## Два героя «Поколения»

Обратимся прежде всего к начальной стадии процесса. Первый послевоенный польский фильм — «Запрещенные песенки» (1947) Леонарда Бучковского и Людвика Старского был фильмом описательным, рассказывающим о борьбе, страданиях, и вместе с тем — полным юмора и своеобразной поэзии самых тяжелых лет оккупации. Особыми художественными достоинствами картина не отличалась, но при том состоянии умов людей, о котором я уже писал выше, такой фильм, как «Запрещенные песенки», был необходим. Он встретил восторженный прием у публики, которая еще много лет спустя считала этот фильм «одним из самых лучших» произведений польского киноискусства. «Запрещенные песенки» — лучшая картина в том смысле, что она в какой-то мере отразила душевное состояние польского общества после катастрофы.

Но уже через несколько лет начали появляться фильмы, стремившиеся не просто механически описывать действительность, но главным образом творчески ее интерпретировать. Вспомним, например, фильм «За вами пойдут другие» (режиссер А. Богдзевич, 1949; его переделывали, правда, множество раз), авторы которого хотели показать своеобразный разрез польского общества во время немецкой оккупации, сосредоточив внимание на деятельности группы

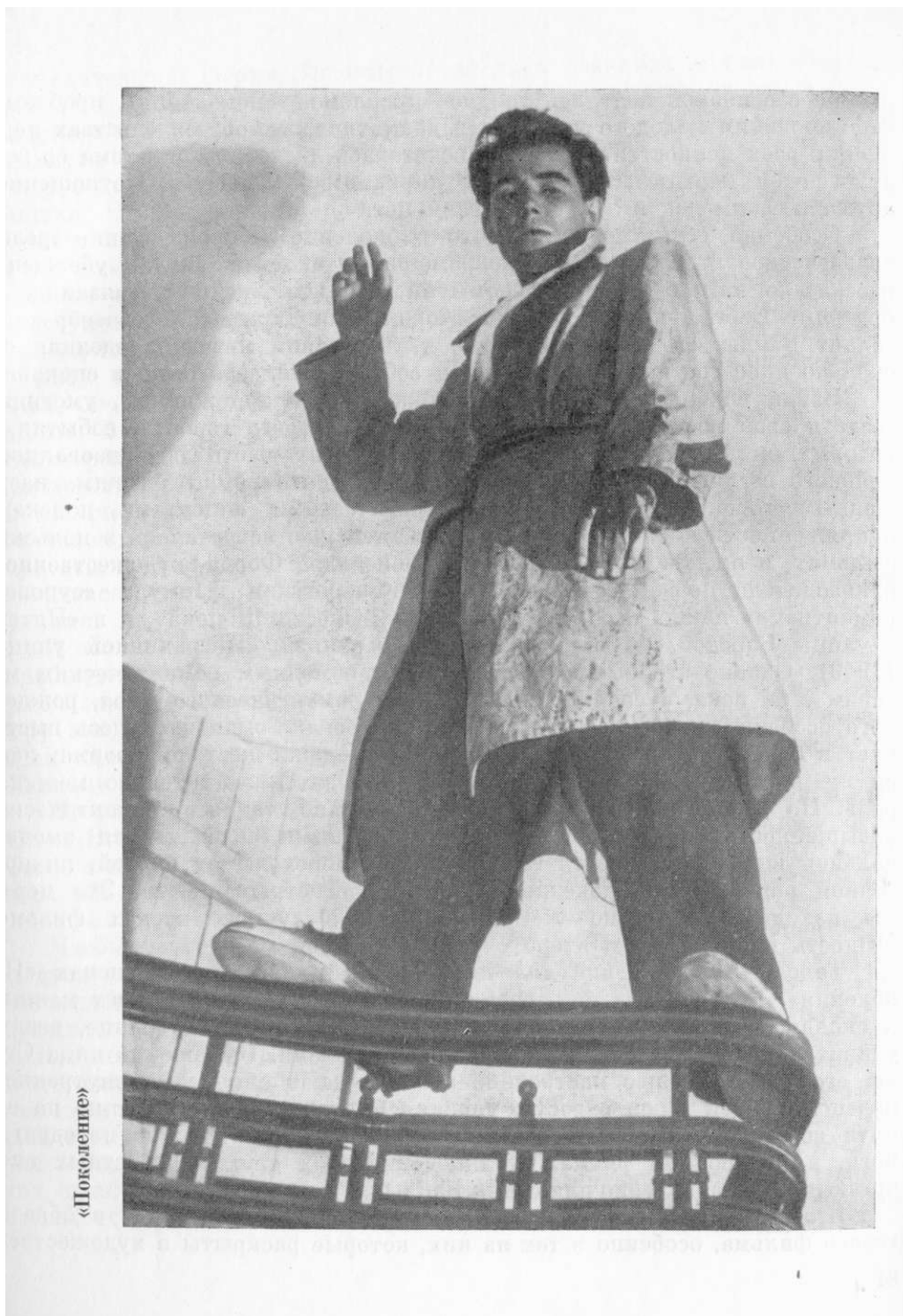
---

<sup>1</sup> Польский позитивизм — идейное и литературное течение, появившееся после разгрома восстания 1863 г., как реакция на романтическую идеологию. Главные представители в литературе: Болеслав Прус и Элиза Ожешко.

<sup>2</sup> «Молодая Польша» — литературно-художественное направление конца XIX — начала XX в., близкое к модернизму. Главные представители: Пшибышевский, Выспянский.

прогрессивных борцов, связанных с Армией Людовой <sup>1</sup>. Но, пытаясь при этом развернуть широкую панораму действительности, фильм коснулся также и трудной проблемы патриотов-некоммунистов и, на мой взгляд, скорее заострил, нежели разъяснил существующие неясности в сложившихся представлениях о недавнем прошлом.

82



83

Я пропускаю все переходные, второстепенные явления этого направления. Наступил «решающий» год — 1955-й. На экраны кинотеатров вышел фильм молодого режиссера, выпускника Лодзинской киношколы Анджея Вайды —

---

<sup>1</sup> Армия Людова (АЛ) — конспиративная антифашистская организация, возникшая 1 января 1944 г. под руководством Польской рабочей партии. В дальнейшем соединилась с Войском Польским.

«Поколение». Какую позицию занял он в этом вопросе? Роман Богдана Чешко, послуживший основой сценария, содержал лишь неясные намеки на «аковскую» тему. Рассказывая о пути, пройденном Армией Людовой, Чешко давал понять, хотя и между прочим, не навязчиво, что молодые люди из АК были если не врагами, то уж, во всяком случае, не надежными союзниками. В фильме Вайды, снятом по этому роману, «аковская» тема прозвучала более отчетливо. Значительно расширилась сюжетная линия братьев Берг — их связи, с одной стороны, с немцами, а с другой — с подпольными организациями. Лежала ли эта тема на главной драматургической оси фильма? Связывалась ли она с основной интеллектуальной проблемой «Поколения», проблемой формирования молодого человека в драматических обстоятельствах переоценки всех ценностей? Наконец, сочеталась ли «аковская» тема со всей атмосферой картины, окрашенной лиризмом и любовным отношением автора к своим героям? На мой взгляд, нет.

Особенно, если учесть еще, что «Поколение» — произведение зрелое, человеческое и лирическое одновременно — так свежо и так убежденно рассказало нам о героизме коммунистов, что эпизоды, связанные с братьями Берг, просто отошли на второй план. Более того, своеобразный талант Вайды, его мировосприятие и творческий метод определили несколько иное соотношение образов и событий, чем это было в сценарии.

Вайда уже в первом фильме показал себя художником, умеющим создать свой собственный, неповторимый мир; его герои и события, в которых они принимают участие, составляют часть организованного, цельного взгляда на мир. Назовем его пока что романтическим, насыщенным героическими мотивами, трагическими акцентами, поисками напряженности жизни. Впрочем, мы с этим уже встречались в польских фильмах, и прежде всего в работах Александра Форда, художественного руководителя первого фильма Вайды. Фордовская формула «сурового романтизма» нашла свое отражение и в «Юности Шопена», и в «Пятеро с улицы Барской», и даже в его более ранней «Пограничной улице» (1949). Однако это был не возврат к старомодным романтическим мотивам XIX века, а современный вариант романтического мира, рожденного особенно тревожной атмосферой XX века. Романтизм здесь выступает в более грубой, мужественной, иногда даже жестокой форме; любви же в этом неоромантическом мире отводится значительно меньшая роль. Но что осталось по-прежнему актуально, так это романтическая насыщенность образов, страстное биение жизни, необычайная эмоциональная впечатлительность героев, резкие переходы от первой, лихорадочной радости к безнадежной, трагической отрешенности. Эти черты мы находим не только у Вайды, но и в лучших кусках фильмов «Юность Шопена» и «Пятеро с улицы Барской».

Такое мироощущение получило отражение во многих сценах «Поколения». Вот одна из них, очень интересная. Стах лихо ведет машину к складу, где он должен получить дрова. Ярко светит солнце, воздух удивительно чист. Сцена полна движения, жизни. Выражение лица Стаха, его жесты, общее настроение эпизода дают ощущение внутренней, переполняющей героя радости, упоения быстрой ездой. Внезапно на его пути возникает колонна евреев. Они идут медленно, еле передвигая ноги, в похоронном ритме. Столкновение этих двух контрастных сцен чрезвычайно характерно для стиля Вайды.

Этот романтически понимаемый мир воплощен также и в образах героев фильма, особенно в тех из них, которые раскрыты в художественно убедительной



форме.

84

Посмотрим на двух главных героев «Поколения». Ясь Кроне — фигура наиболее типичная: молодой, нервный, затерявшийся в хаосе военных событий и человеческих судеб. Сначала он стремится спрятаться от войны, переждать; помня о горьком опыте своего отца, он хочет посвятить себя исключительно «карьере» ремесленника. Но Ясь никогда полностью не владеет собой, ему не удается до конца выдержать ту рационалистическую концепцию жизни, которую он сам себе навязал. Ясь убивает немца, убивает, чтобы освободиться от давящего чувства страха. После покушения он теряет душевное равновесие, упоенный чудесной силой действия револьвера. Это человек сложный, но, по-видимому, совершенно соответствующий тому романтическому миру, в котором он оказался. Рядом с ним — Стах, молодой пролетарий, почти с самого начала нашедший свой жизненный путь и свои идеалы. В нем нет трагичности, растерянности Яся. С точки зрения режиссерского замысла и исполнения роли Стаха актером Тадеушем Ломницким этот образ очень интересен. Но беда в том, что Стах как бы не вмещается в рамки созданного Вайдой мира, не подчиняется его законам; получается, что дисциплинированный, серьезный Стах очутился в фильме по ошибке. Мир Вайды населен нервными, запутавшимися людьми типа Яся, а не сознательными, готовыми на все Стахами.

В великолепной сцене погони, когда решетка преграждает Ясю путь к побегу, к свободе, к жизни, очень точно дан не только закономерный крах Яся, но и своеобразная метафора этого образа. Ту же самую метафору мы найдем впоследствии в «Канале»: решетка, сквозь которую герои видят небо и землю. Это очень симптоматично, ибо персонажи «Канала» похожи не на Стаха, а именно на Яся.

Поэтому в конечном счете в «Поколении» на первый план выдвигается Ясь Кроне. Этот образ получился богаче, сложнее, чем образ Стаха, а потрясающая сцена смерти Яся делает его главным героем картины. И, может быть, вопреки замыслу авторов в фильме смещаются акценты и герои как бы меняются местами.

Чтобы яснее осознать причины такого рода смещения акцентов, не следует забывать еще об одном важном, многообещающем моменте этого дебюта. Вайда уже здесь показал себя художником, говорящим оригинальным, свежим кинематографическим языком. Он наполнил фильм необычайным, редким в мировом киноискусстве лиризмом, теплом, симпатией к героям. Вайда освежил кинематографический язык в том смысле, что вернулся как бы к его истокам — к ярким изобразительным элементам. В интервью французскому журналу «Positif» он говорил: «Я думаю, что фильм делается вокруг нескольких образов, нескольких сцен. Остальное приходит само». Эти отправные образы и сцены у Вайды всегда драматичны, стремительны, резки, иногда даже жестоки.

85

В «Поколении» режиссер называет две такие сцены (которые, правда, не вошли в окончательный вариант фильма): первая из них, в которой герои, убив немецкого стражника, дерутся на ножах между собой. Вторая, перенесенная полностью из романа Чешко, в которой герой, возвращаясь домой, встречает страшного человека — «кладбищенскую гиену», — несущего на плече мешок с головами, отсеченными от трупов. Для стиля Вайды характерно, что все его лучшие сцены, лучшие режиссерские решения (так же как и у других великих

мастеров экрана) поражают такими резкими ударными кадрами.

«Поколение» занимает особое место в творчестве Вайды. Отчасти вопреки сценарию, под воздействием сильной индивидуальности художника, изменилась внутренняя логика фильма, сместились акценты. В центре внимания режиссера оказался романтический герой, драма его неизбежной гибели. Польское общество было готово принять такую драму и такого героя. С того времени трагический герой прочно обосновался в нашем киноискусстве: мы найдем его во всех последующих фильмах «польской школы».

### **Все началось в «Канале»**

Тем временем в кинематографии нашей произошли важные перемены: производство было передано в руки творческих работников, роль административного аппарата в процессе создания фильма значительно уменьшилась. Эти изменения самым серьезным и благотворным образом отразились на продукции, выпускаемой польской кинематографией. Сценаристы и режиссеры получили теперь полную свободу для того, чтобы раскрыть свое собственное отношение к событиям. Анджей Вайда приступил к съемкам нового фильма — «Канал» (1957) по одноименному рассказу Ежи Стефана Ставинского. Необходимо более внимательно разобраться в проблематике и художественных особенностях «Канала», ибо тогда мы получим ключ к пониманию многих других польских фильмов, появившихся с 1956 до 1959 года.

В самом начале картины, когда диктор представляет зрителям отряд поручика Задры, он говорит: «Вот последние часы жизни этих людей, смотрите же внимательно...» В таком приеме есть своя логика. Ибо с этой минуты зрителя перестают волновать обычные для кинозрелища вопросы: «Что случится с героями?» «Спасутся они или погибнут?» Зритель заранее предупрежден об их смерти. Ему предлагаются другие вопросы: «Каковы причины?» «Каков механизм катастрофы?» «Событийная» драматургия заменяется драматургией «мысли», ищущей объяснения, почему произошло так, а не иначе. Значит, фильм искал причины варшавской катастрофы?

**86**

Но Анджей Вайда в своей «Записной книжке режиссера» писал: «Может показаться странным отсутствие в фильме одного элемента: той «высшей силы» (назовем ее так иронически), которая привела к трагедии, но я не вижу для себя никакой возможности показать эту силу на экране, прежде чем она не будет изучена историками на основе подлинных документов. Все, что я сделал бы в этом направлении исходя из своих личных предположений и догадок, было бы только туманной гипотезой»<sup>1</sup>. Мы догадываемся, что режиссер не хочет касаться политических, социальных, быть может, даже стратегических мотивов, выходящих за пределы конкретного события. В обстановке 1956—1957 годов такая позиция художника понятна; она продиктована еще и неудачной попыткой общественно-политической «интерпретации» событий в «Поколении».

Итак, Вайда решил сузить рамки фильма, сосредоточив внимание на истории группы людей и их душевных переживаниях. Через их судьбы режиссер хотел показать свое отношение к событиям варшавского восстания. В «Записной

---

<sup>1</sup> Анджей Вайда, *Из записной книжки режиссера*. — «Teatr i film» Warszawa, 1957, № 1.

книжке» Вайда так пишет о своем замысле: «...становится очевидным, что фильм, следуя за рассказом, делает главный упор на психологическую сторону, и поэтому содержание фильма не историческое полотно, а переживания небольшой группы людей. И правильно анализировать и оценивать фильм можно только исходя из этого замысла автора»<sup>1</sup>. Значит, именно в сфере внутреннего мира героев мы должны искать ответ на главный вопрос, поставленный в самом начале фильма: «Каковы причины катастрофы?»

В экспозиции герои характеризуются точно, четко, но поверхностно. Вот нервный, нерешительный Задра; вот Мудрый, циник и позер; лихой Кораб; сохранивший довоенные привычки сержант, с учетной книгой в руках. Мы узнаем героев с внешней стороны, но совершенно не понимаем мотивы их поступков, их психологию, внутренние конфликты, надежды... Впрочем, от экспозиции мы не вправе требовать большего. Но действие развивается. Герои спускаются в канал. Начинается великое испытание. Испытание, согласно замыслу авторов, психологическое. Мы ожидаем, что характеристика героев углубится, может быть, в чем-то даже изменится. Возможно теперь, когда драматические события поставили героев лицом к лицу со смертью, мы познаем наконец их внутренний мир, их настоящее «я»?

Боюсь, что этого в фильме не произошло. Каждый герой до последнего кадра сохраняет свой первоначально заданный облик, что чрезвычайно затрудняет выяснение причин приближающихся драматических событий.

87

Собственно, никакого углубления в психологию и мораль не произошло. Путешествие по каналам не исследует, не объясняет поступки героев, а ведет к их повторению. Физическая драма каналов не находит, на мой взгляд, своего психологического эквивалента. Эти люди остаются для нас такими же, какими были в начале фильма. Даже такая картина, как «Плата за страх» (1953) Анри-Жорж Клузо, обладающая меньшими идейно-художественными достоинствами, решает эту задачу точнее. Главный герой «Платы за страх» Джо в начале фильма человек сильный и решительный, но постепенно его охватывает какое-то необъяснимое беспокойство, затем им овладевает животный страх, наконец, когда он уже готов на все, он гибнет.

Драматургия физических событий здесь точно соответствует драматургии развития образов героев, хотя это не психологический, а классический приключенческий фильм, поставленный по принципу: «Удастся или не удастся?»

Единственное исключение в фильме Вайды это, быть может, образ поручика Задры в исполнении Венчислава Глинского. Этот актер, интеллигентный и «психологический», относительно больше других углубляет свой образ. Но и в этом случае недостаточно глубоко, ибо нам трудно понять и оправдать его последний поступок: выстрел в сержанта. Обычная истерия? Или граничащее с помешательством чувство долга? Фильм на эти вопросы не отвечает. Попытка психологического объяснения трагедии каналов, а если говорить шире — трагедии борьбы обреченных на смерть людей, не удалась Вайде или, во всяком случае, удалась только частично.

И все-таки в «Канале» мы находим отдельные попытки авторской интерпретации варшавского восстания. Точку над «і» поставил сам Вайда в

---

<sup>1</sup> Там же.



цитированных уже «Записных книжках». 24 января 1956 года режиссер записал: «...Сразу после вступительных надписей следуют кадры мчащихся в атаку улан. Это не уланы, что бились под Сомсьеррой и Рокитной <sup>1</sup> те, что в 1939 году сражались с танками. Приближается реющее на ветру знамя, на его фоне надпись: «Во славу Родины» <sup>2</sup>. От этого замысла режиссер, как известно, отказался. Но в фильме ясно ощущается желание показать «извечную драму» поляков, некую «польскую душу», склонную к эффектному, но бессмысленному героизму. Этот момент очень важен для всей рассматриваемой здесь проблемы. Дело не только и не столько в фильме Вайды, сколько в эволюции целой группы фильмов, всей «польской школы», для которой «Канал» стал отправной точкой. Давайте разберемся в этом вопросе.

88



«Канал»

89

Несомненно, такое желание угадывалось уже в сценарии Ставинского. Как, впрочем, и в ряде других его военных рассказов. В качестве примера можно указать на «Героикку» (1958), где этот вопрос приобретает большое значение.

<sup>1</sup> Битвы, в которых поляки проявили массовый бессмысленный героизм; эти слова стали нарицательными.

<sup>2</sup> Анджей Вайда, Из записной книжки режиссера.

Здесь Ставинский и Мунк безусловной и бессмысленной жертвенности противопоставили своеобразный скептический рационализм. Не будем сейчас касаться интеллектуальной ценности этого противопоставления: по правде говоря, она не слишком велика. Но вот что удивительно: несмотря на то, что «Канал» тоже содержал элементы такого противопоставления, можно даже сказать, спора, все же в заключительном кадре фильма (поручик Задра вновь спускается в канал) эта мысль теряется. И зритель приходит к естественному выводу, что авторы склоняются к признанию или, во всяком случае, к доброжелательному описанию старой формулы героизма, а вовсе не спорят с ней.

Здесь так же, как и при анализе «Поколения», необходимо заняться не только идейной, но и эстетической стороной фильма. Темперамент Вайды, его оригинальное видение мира как бы нейтрализуют критическую мысль сценария, превращая антигероизм в героизм. Как это происходит? Я думаю, что художественный мир Вайды гораздо более чувствителен ко всему героическому, романтическому, чем к скептическому и рациональному. В какой-то мере подобный процесс мы уже наблюдали в «Поколении». Теперь в «Канале» все повторилось. Мир Вайды — это мир романтических героев, не только близких автору, но и возводимых им на пьедестал.

Тема рассказа Ставинского очень важна для понимания всего направления тогдашних поисков, но мне думается, что она шла вразрез если не с замыслом Вайды, то, во всяком случае, с его кинематографическим языком.

Язык Вайды — я подчеркиваю это еще раз — язык трагического героизма, высочайшей экспрессии, которую режиссер сознательно и мастерски поддерживает. Концепцию, примененную Вайдой в «Канале», можно назвать «дозировкой» экспрессии. Сам он так говорит об этом: «Напряженность должна возрасти по мере развития действия. Поэтому вся первая часть — экспозиция, двор, гостиная, разговор солдат, утро, танковая атака, до тишины — должна быть сделана почти репортажным методом: длинные кадры, панорамы, общие планы, никаких сближений. Вторая часть — напряжение нарастает, мерцающее, беспокойное освещение от пламени. Сближение. Обыграть костел при помощи обуглившихся скульптур. Раненые. Дантовская сцена у спусковых люков канала. Часть третья — спуск и начало пути — обычные; потом, особенно на крупных планах, тревожащая глубина остроты (двойная экспозиция). Совершенно потрясающий выход из канала, может быть, в цвете, и необычайный предыдущий кадр»<sup>1</sup>.

90

Это своеобразно найденной *crescendo*<sup>2</sup> экспрессии срабатывает в фильме безошибочно и дает поразительный эффект. Холодное, бесстрастное, полудокументальное начало. Вспомним, например, первый эпизод. Отряд Задры продвигается вперед, бойцы задумчивы, их лица сосредоточены, полны ожидания. Мы видим отряд с точки зрения движущейся камеры. Ежеминутно камера замедляет свое движение, заглядывает то в одно, то в другое лицо, ни на мгновение не покидая бегущих людей. Комментарий лаконичен: называются имена, скудные сведения о главных героях драмы. Движение камеры свободно, но логично и размеренно. По-моему, в польском — да и не только в польском киноискусстве — не много найдешь таких великолепных экспозиций; сцена

---

<sup>1</sup> Анджей Вайда, *Из записной книжки режиссера*.

<sup>2</sup> — усиление.

внутренне очень содержательна, но показана как бы невзначай; художественно богата, но лишена и тени показной виртуозности. В том же ключе выдержана и вся первая часть фильма — на поверхности. Вайда в основном избегает здесь экспрессии. В канале напряжение возрастает. Крупные планы, ракурсы, необычные точки съемки, панорамирование, звук, освещение — все звучит резко, острее, бьет по нервам, подчеркивает атмосферу страха, надвигающейся катастрофы. Crescendo достигает своей кульминации. Перед нами проходят три сцены, заканчивающие три сюжетные линии. Кораб и Маргаритка встречаются на своем пути решетку, закрывающую выход; Мудрый попадает в руки немцев; Задра выходит из канала, но снова возвращается туда, чтобы разыскать оставшийся там отряд. Небольшой эпизод выхода Мудрого на поверхность, происходящий при ослепительно ярком дневном свете, контрастируя с мрачной темнотой каналов, действует на зрителя как предсмертный вопль.

Таким образом, кинематографический язык Вайды придает всему происходящему необычайную драматичность, и даже те персонажи фильма, которые могли бы вызвать сомнения, вырастают до масштаба героев. Здесь уже не было места для скептицизма, антигероических акцентов, которые содержались в сценарии. В этом заключается характерная особенность «Канала».

Резюмируем наши размышления, ибо они дают нам ключ к пониманию всей военно-героической серии польских фильмов, появившихся после «Канала». Этот фильм показывает варшавскую драму и пытается, во всяком случае, по первоначальному замыслу, осмыслить и объяснить ее. Но после «Поколения», где Вайда хотел дать политическую оценку событий (оценка эта оказалась неверной), теперь в «Канале» режиссер вообще отказался от всякой оценки. Он отбросил все, что не вмещалось в маленький тесный мирок нескольких людей, блуждающих по варшавским каналам.

**91**

Вайда хотел объяснить все психологическими перипетиями своих героев. К сожалению, в действительности, отказавшись от одного средства интерпретации, он не заменил его другим. Ибо психологические перипетии почти ничего не объясняли. В свою очередь содержащийся в сценарии спор с мифом «польской драмы», «извечного фатализма», спор очень важный и нужный, не состоялся в фильме. Сильная творческая индивидуальность Вайды, его своеобразная поэтика отодвинули этот спор на второй план. Осталось только изображение героев варшавских событий — изображение превосходное, полное экспрессии, очень зрелое в художественном отношении.

Но в познавательном плане причины варшавской драмы, многовековой драмы польского народа, вообще остались после «Канала» столь же загадочными, как и раньше; из фильма можно было понять одно: какие-то непонятные, но могущественные силы уничтожают поляков.

## **Изображение героизма**

Фильм Вайды и Ставинского характерен для целого направления в польском кинематографе, направления, ставшего чуть ли не всеобщим среди творческих работников как молодого, так и старшего поколения. На экранах появилась большая серия военных, героических фильмов. Не обладая высокими художественными достоинствами «Канала», эти фильмы, так же как и «Канал», сознательно или бессознательно отказались от каких-либо попыток



интерпретации событий, стремясь дать лишь внешнее изображение героев и героических поступков. Я не буду рассматривать все фильмы этого типа, остановлюсь лишь на нескольких, дающих наиболее полное представление о чисто описательной тенденции. Ибо, по существу, драма, о которой мы здесь говорим, получила в польских фильмах несколько различных художественных вариантов, хотя все они, если говорить о существе вопроса, преследовали одну и ту же цель.

Пожалуй, наиболее интересным было направление псевдодокументального фотографического описания. Авторы такого рода фильмов хотели только верно воспроизвести какое-либо событие последней войны, не прихорашивая его элементами традиционной художественной выдумки.

Первым таким фильмом, поставленным Ежи Пассендорфером (автором неудачного «Сокровища капитана Мартенса») по сценарию Ежи Ставинского, было «Покушение» (1959). Идея фильма — показать на экране покушение, совершенное одним из отрядов АК на генерала Кутшера, палача Варшавы. Такое покушение было совершено на самом деле в 1943 году, и Ставинский, готовя сценарий, пользовался консультацией одного из его участников.

92

Но в окончательном варианте сценарий и фильм, точно следовавший за текстом Ставинского, несколько отошли от документального воспроизведения фактов. Необходимость драматизации материала, точной характеристики главных героев потребовала привнесения элементов художественного вымысла, хотя и в очень небольшом количестве.

Действие сосредоточилось вокруг самого покушения, происшедшего на углу Фраскати и Вейской улицы, причем вся экспозиция посвящена подготовке операции, а конец — драматической попытке уйти от преследования. Итак, «Покушение» — это разновидность приключенческого фильма, в котором авторов интересовал прежде всего физический ход событий, а не их психологическая или социальная интерпретация. Авторам удалось поэтому благополучно избежать мелодраматических акцентов. Фильм получился спокойный, сдержанный, мужественный. Но в этом заключена и определенная его слабость. Представил ли нам Пассендорфер нечто большее, чем просто отчет о происшествии? Сумел ли он посмотреть глубже?

Подумаем теперь над следующим вопросом: какова позиция героев фильма, что заставило их взяться за оружие? Какие препятствия встречаются они на своем пути? (Я имею в виду, конечно, не физические препятствия.) В начале картины у некоторых героев возникают кое-какие сомнения, колебания. Но в решительный момент приходят все. Следовательно, «усложнение» образов не имело никакого смысла. Характеры героев едва обозначены; их психологические переживания (если о них вообще можно здесь говорить) изображены поверхностно; это скорее попытка воссоздать атмосферу тех лет, нежели желание раскрыть психологический подтекст героического поступка молодых людей. «Покушение» останется для нас честным и по-своему удачным фильмом. Но если мы захотим понять причины, механизм покушения — в этом работа Пассендорфера нам не поможет.

Недостаточная познавательная ценность картины не могла бы вызвать возражений, если бы этот фильм не оказался одним из многих, построенных по одному и тому же принципу. Возьмем, например, «Вольный город» (1958) Станислава Ружеви́ча по сценарию Яна Щепанского. Сценарий написан по

документальным материалам, рассказывающим о событиях первых сентябрьских дней 1939 года на Гданьской почте. Но и здесь нет ни малейшей попытки объяснить исторические события. Перед нами снова «фотографическая» эстетика, которую, однако, Ружевиц использовал с большей последовательностью, чем Пассендорфер. Автор «Вольного города» правильное понял свою задачу. Например, в заключительной сцене казни защитников почты он воспользовался ручной камерой, с которой обычно работают репортеры кинохроники. Кадры этой сцены намеренно неотработанны, движения камеры неточны, и у зрителя создается впечатление, что режиссер случайно оказался на месте действительного происшествия.

93

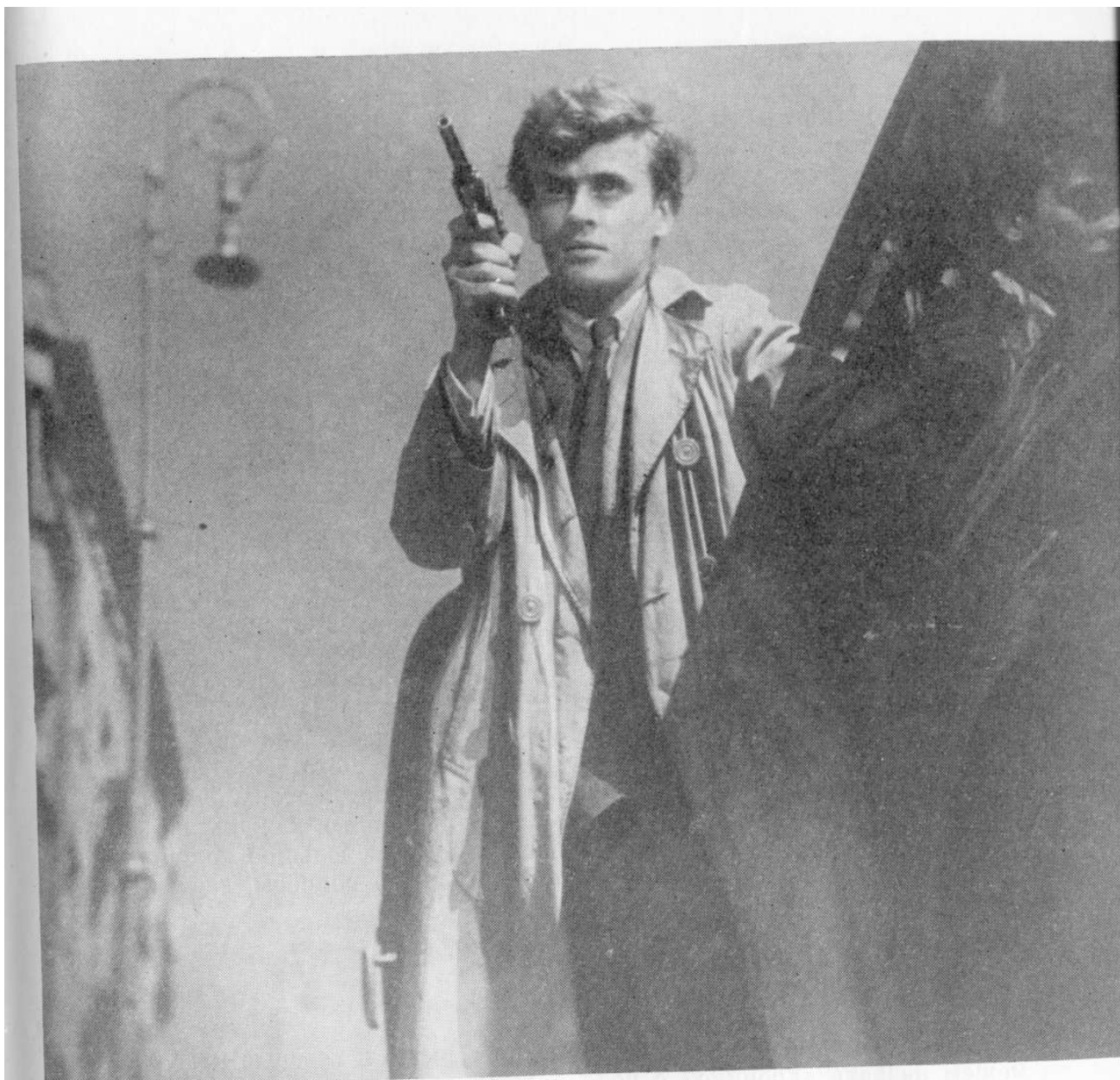
Характеры героев «Вольного города», так же как и героев «Покушения», едва намечены. Об их жизни мы узнаем немного. Лишь кое-какие отрывочные сведения, необходимые для того, чтобы посочувствовать этим людям. Правда, в фильме Ружевица — и это его достоинство — больше, чем в других произведениях «фотографической» серии, ощущается желание режиссера дифференцировать лагерь противника. С этой целью введена сюжетная линия польской девушки, полюбившей гитлеровца. Или слегка только намеченная история немца старой закалки, спокойного и приличного человека, который, однако, в критическую минуту решительно уклоняется от проявления солидарности со своими польскими друзьями. Этот образ удивительно напоминает тех немецких либералов, которые в годы гитлеровской диктатуры не принимали, правда, участия в расистских эксцессах, но и не пошевелили пальцем, чтобы помочь преследуемым.

В «Вольном городе» можно отметить еще одну особенность. Ружевиц подчеркнул в фильме тему мученичества поляков: самые сильные сцены посвящены страданиям гданьских героев. Эта тема, впрочем, будет присутствовать в польских фильмах и в дальнейшем; нам еще придется вернуться к ней, как к одной из ключевых тем всего направления. Таким образом, если подвести итоги наших размышлений о фильме «Вольный город», надо сказать, что мы не вышли здесь за пределы фотографического изображения драмы уничтожения поляков, драмы, причины которой по-прежнему остаются загадочными.

В качестве третьего примера той же тенденции возьмем фильм «Орел» (1959), поставленный Леонардом Бучковским и посвященный истории подводной лодки, ускользнувшей от немцев в 1939 году. Не обладая достоинствами «Покушения» и «Вольного города», эта картина связана с ними холодным, натуралистическим описанием приключений группы моряков-героев. Ни одного из них мы не узнаем как следует, а фильм в целом не делает даже попытки проникнуть в «подтекст» этого интересного события.

На границе такой описательности находится фильм Станислава Ленартовича «Пилюли для Аурелии» (1958). Правда, он имеет явно выраженный приключенческий характер. Но зато авторы чувствовали себя гораздо свободнее, ибо они рассказывали не об истинном событии, а об одной из многих операций краковской боевой организации по переброске оружия. Станислав Ленартович, экспериментировавший в «Зимних сумерках», сохранил и в этой работе свое пристрастие к обилию необычных фактур, но одновременно он дал очень интересный и правдивый образ маленького городка (мы уже говорили об этом в первой главе). Фильм снят в остром, приключенческом ритме. Драматургическая





«Покушение»

Тот факт, что шофер, выбранный в последнюю минуту, «на авось», потерял в критический момент самообладание (о чем зрители могли догадаться с самого начала), вызывает целый ряд катастрофических последствий. В этом постепенном нарастании событий — от незначительной ошибки, которую можно было бы избежать (как кажется зрителям), до катастрофы — есть что-то от настоящего приключенческого фильма, не лишенного к тому же психологической подкладки. И здесь, как и в других фильмах, — мне приходится отмечать это снова и снова — герои едва обозначены, они нужны только как символы жертвенного героизма. Отряд, состоящий из нескольких человек,



отправляется в Кельцы за оружием, которое надо доставить в Краков; на отдельных этапах этой кровавой дороги гибнут поочередно все участники экспедиции, причем последний — в предместьях Кракова. Автоматы или боеприпасы (зритель не знает, что именно находится в ящике) должны помочь спасению двух товарищей по оружию. Можно задать жестокий вопрос, возникающий, впрочем, очень часто после просмотра польских фильмов этой серии: стоит ли ящик оружия, да еще оказавшийся в конце концов ненужным, той крови, которая была за него пролита? Так ли уж необходима была гибель нескольких молодых людей? Ответа на этот вопрос Ленартович не дает. Но нам еще придется вернуться к нему.

Большинство «описательных» фильмов посвящены какому-то отдельному событию — героическому, жертвенному и кровавому. Но в них нет ни малейшей попытки углубленного исследования явлений жизни, нет психологического и социологического анализа механизма события. Характеры героев, мотивы поступков заранее заданы, авторы не объясняют их и тем более не ставят под сомнение. Повторяю, каждый из этих фильмов в отдельности не вызывает возражения, но большое количество произведений, уклоняющихся от ответа на главные вопросы, заставляет нас серьезно задуматься.

### **Коммерческий вариант изображения героизма**

Наряду с фильмами, о которых шла речь выше и которые мы условно можем назвать «хроникой с поля битвы», интересными в своем роде и довольно оригинальными по режиссерскому решению, следует отметить появление еще одного фильма, вышедшего из той же «описательной» эстетики, но уже в чисто коммерческом ее варианте. Это «История одного истребителя» (1958) режиссера Губерта Драпеллы, картина, снятая по мотивам рассказов о минувшей войне прославленного польского летчика полковника Скальского.

**96**

«История одного истребителя», откровенно рассчитанная «на публику», взяла на вооружение излюбленные зрителем и довольно примитивные аксессуары «героической» серии. Мотивы борьбы, героизма, страдания режиссер использовал для создания слащаво-сентиментальной историйки, мещанской «патриотической» мелодрамы со всеми ее избитыми приемами. Героизм показан в фильме элегантно, на поле брани, без излишних колебаний и психологических сложностей. В конце фильма есть две сцены, которые, как мне кажется, должны доставлять мещанскому зрителю огромное удовлетворение. Вот капитана Зарембу во время одного боя сбивают над Германией. Падая, он бормочет: «Наконец-то земля», но тут же добавляет: «Жаль только, что это не моя земля», давая таким образом доказательство своей любви к родине. Быть может, падение на родную землю доставило бы ему большее удовольствие?! Столь же «сильная» сцена есть в финале: это переключка погибших. Мерцающий свет горящего костра, глухой голос офицера, называющего имена, ровные шеренги солдат — жалость и скорбь должны разорвать сердца зрителей! Но и это еще не все. Мещанский зритель очень любит в кино определенный «шик». И авторы не обманули зрителя такого сорта. Английская офицерская столовая, бар. Малоразговорчивые англичане (ведь их играют актеры из Варшавы и Лодзи) вперемежку со светловолосыми поляками, по которым безумно страдают мрачные и загадочные англичанки. Словом, эдакий залихватский стиль жизни:

женщина, смерть, double whisky, автомобиль, снова женщина, смерть и т. д. Всю эту атмосферу мещанский зритель обожает, и если фильм не совсем удовлетворил его, то только потому, что с технической точки зрения он сделан несовершенно.

В нашей системе кинопроизводства, где нет необходимости ублажать публику, эта картина воспринимается как своеобразный *curiosum*. Постановка поражает поверхностностью, банальностью, дешевым красноречием, достойным ученика пятого класса. Однако в своих выводах «История одного истребителя» приближается к той группе фильмов, которым мы посвятили уже много места в этой главе. Так же, как и в тех фильмах, в работе Губерта Драпеллы дается лишь чисто внешнее описание страданий и героизма.

### **Героизм, изображенный поэтически**

Наконец, «Летучая»<sup>1</sup> (1959) — фильм очень противоречивый. Эта работа Вайды, по крайней мере на первый взгляд, не поддается классификации. Хотел ли автор осудить или, наоборот, возвеличить события сентября 1939 года, кавалерийское лихачество своих героев?

97

Говорил ли Вайда серьезно или иронически? Некоторые отвечали следующим образом: в фильме есть всего понемногу — и отрицания, и утверждения, и двусмысленной иронии. В результате создается впечатление, будто Вайда в путанице суждений защищает то одну, то другую точку зрения. Более того, говорили сторонники такого понимания фильма, художник и не должен занимать определенную позицию, присоединяться к той или иной оценке событий. Мне кажется, что по отношению к «Летучей» такое мнение несправедливо. Возьмем, к примеру, «Пепел и алмаз» (1958); там мы обнаружим именно такую позицию художника. Оказавшись в самой гуще сложнейших моральных и политических конфликтов 1945 года, Вайда как бы поочередно просвечивал эти конфликты со всех сторон, исследовал их психологическое, эмоциональное и интеллектуальное содержание, сталкивал между собой моральные принципы, которым герои, сознательно или бессознательно, подчиняются. Он не стремился к ясному, школьному объяснению драматических событий 1945 года, а, наоборот, усложнял проблему, обогащая зрителя показом множества различных человеческих судеб. Это определило возникновение клокующей атмосферы фильма и его своеобразное величие. В «Летучей» нет и следа метаний и исканий «Пепла и алмаза», нет человеческих характеров и их сложных взаимоотношений, нет, наконец, попыток выяснить причины тех или иных явлений. Здесь трудно даже говорить об образах, так как герои удивительно похожи друг на друга: они страстно любят лошадей и решительно хватаются за сабли при первом удобном случае. Неясность художественной позиции Вайды в этом фильме явилась следствием одной простой причины: нежелания исследовать правду, проникнуть в глубь явлений, тогда как в «Пепле и алмазе» та же неясность была результатом страстных, лихорадочных поисков правды.

Может быть, такая позиция Вайды естественна? В конце концов «уланское

---

<sup>1</sup> «Летучая» — это имя лошади, которая в фильме переходит от хозяина к хозяину, принося несчастье всем своим владельцам.

мировоззрение», «уланский романтизм» стали ныне понятием чисто историческим: ведь самому молодому улану, дравшемуся в сентябре 1939 года, сейчас далеко за сорок. А в сравнении с другими тяжелыми испытаниями польского народа драма романтического улана (и даже, если говорить шире, драма романтического поступка) поблекла, ушла в прошлое. И тогда начали действовать скрытые пружины, приведшие к полному провалу «Летучей». Уклонившись от внимательного исследования психологического и морального содержания уланской драмы, Вайда оказался в путях традиционных схем показа «уланской проблемы», схем, свойственных Гроттгеру, Коссаку и даже Стыке <sup>1</sup>. Я думаю, что основной недостаток «Летучей» — это анахронизм такого подхода к уланской теме.

98

Анахронизм, сказавшийся здесь не столько в условном изобразительном решении фильма (это не так уж важно), сколько в устаревшей атмосфере, устаревшем и поверхностном понимании сентябрьских событий. Можно даже утверждать, что творчество Гроттгера и Коссака в свое время отвечало каким-то национальным и человеческим стремлениям, ибо они выражали общественные идеи своего времени. А сегодня?

Если тема Амфитриона существует в тридцати восьми вариантах <sup>2</sup>, то случилось это только потому, что каждая эпоха по-своему поняла эту тему, обогатила ее своим видением; тема преломлялась каждый раз с учетом конфликтов, тревог, сомнений, свойственных данной эпохе. Пожалуй, это важнейшая функция искусства, поднимающего великие темы. В этом новом прочтении может быть одобрение, полемика — все равно, но должен быть какой-то мостик к современности. Вот, например, в фильме Ингмара Бергмана «Седьмая печать» (1957) сделана попытка показать традиционную средневековую драму фанатизма и поисков смысла жизни с позиции скептика, живущего в XX веке, в мире, которому угрожает всеобщее истребление. В «Летучей» мы не найдем и намека на новое прочтение темы. Анахронизм фильма сообщил ему холод, совершенно непонятный у Вайды.

Здесь следует оговориться. Устаревший взгляд на уланский романтизм и его патриотическую символику (горящие орлы, посохи странников, склонившиеся вербы, забрызганные кровью сабли) все же подвергся некоторым изменениям в фильме Вайды. Кадры «Летучей» атакуют зрителя, поражают его остротой, резкостью, даже жестокостью. А ведь это характерно для современного искусства, и Вайда по крайней мере в этом отошел от концепции идиллических улан, знакомых нам по картинам Коссака. Порубленные тела людей и лошадей показаны со всем натуралистическим ужасом; издыхающие рыбы на первом плане в любовной сцене; кровь, потоками льющаяся с экрана, — всего этого, конечно, не знали ни слащавый Гроттгер, ни идиллический Коссак. Но вот что интересно. Жестокость — та, современная! — например у Бунюэля в «Забвении» (1950), открывает широчайшие социальные перспективы современного мира;

---

<sup>1</sup> Польские художники-баталисты романтического направления (вторая половина XIX в.).

<sup>2</sup> Амфитрион по греческой мифологии — король Фив. Тема Амфитриона использовалась Еврипидом, Софоклом, Мольером и другими. Последняя, тридцать восьмая версия, написанная Жаном Жироду, так и называется «Амфитрион 38».



жестокость Фолкнера — насквозь психологична. А у Вайды она воспринимается здесь как чисто стилистический прием.

99

Лишь кое-где удастся отыскать следы лиризма и поэзии, свойственные Вайде. Я говорю о некоторых элементарных формах поэзии, которые имел в виду в свое время Сартр, цитируя фразу: «проехал плуг, я чувствую резкий запах земли»; поэзия непритязательных лирических зарисовок, наивных, иногда удивительно красивых: ветка рябины, зацепившаяся за стремя улана, мчащегося в атаку; торопливые движения суеверных женщин, занавешивающих зеркало, когда в дом вносят убитого; гравюра с изображением Костюшки — с гордо поднятой головой, грустно улыбающегося со стены дома.

Итак, в «Летучей» мы снова сталкиваемся с уже знакомой нам по «Вольному городу» или «Покушению» описательностью без всяких попыток толкования событий. Отличие фильма Анджея Вайды от остальных только в стиле, возникшем на основе поэтической, эмоциональной впечатлительности режиссера.

### **Каковы наши враги?**

А может быть, какое-нибудь объяснение — пусть даже не очень интересное, не слишком полное — заключено в позиции, в мировоззрении героев по ту и эту сторону баррикады? Ведь в польских фильмах, о которых мы говорили, разворачиваются драматические события, идет борьба не на жизнь, а на смерть; линия, разделяющая два враждующих лагеря, проведена достаточно четко. Так, может быть, именно здесь нужно искать объяснение?

Что же мы видим: гитлеровцы выглядят компактной массой людей, действующих как машины. С нашей стороны — такая же масса, действующая по принципу той же внепсихологической необходимости.

Рассмотрим прежде вражескую сторону. В нескольких единичных случаях в черной массе гитлеровцев можно заметить какие-то попытки индивидуализации, психологического усложнения. Это случается очень редко, и поэтому их стоит отметить. Я уже упоминал в этой связи о «Вольном городе». Сюжетная линия «честного», но трусливого немца, несмотря на свою поверхностность и побочность (по отношению к главному конфликту), служит доказательством появления не только чисто описательской, регистрирующей, но и активной позиции художника.

В качестве другого примера можно указать на образ немецкого офицера Геннеберга в фильме Ежи Жажицкого «Белый медведь» (1959). Эта картина, снятая по интересному сценарию (история одного еврея, скрывающегося от немцев в шкуре медведя, позирующего уличному фотографу в Закопане), давала режиссеру возможность создать остродраматические коллизии и психологические характеры. В этой необычной теме, в ее подтексте заключена метафора: человек для своего спасения должен иногда рядиться в шкуру животного. К сожалению, постановщик не использовал всех скрытых в сценарии возможностей.

100

Но как раз образ немца вполне удался Жажицкому: получилось маленькое психологическое исследование человека. Геннеберг — немецкий аристократ, он искренне презирает всю эту гитлеровскую шайку, оскорбляющую его тонкую

артистическую натуру, нарушающую привычный для него образ жизни. Слушая концерт Моцарта, который страшно скучен его окружению, Геннеберг бросает вызов гитлеровцам: он приглашает на концерт медведя. Он как бы дает понять им, что даже медведь будет вести себя приличнее перед лицом гениального Моцарта, чем они — «цивилизованные» варвары. Но впоследствии, по мере того как мы узнаем поближе эlegantного майора Геннеберга, оказывается, что он презирает не только жестоких и неотесанных фашистов, но вообще весь мир. И как это ни парадоксально, тем самым он ставит себя в один ряд с гитлеровскими преступниками. Образ этот интересен и мог бы, наверное, придать фильму определенную познавательную ценность: показать, что корни юнкерского мировоззрения Геннеберга очень близки к источникам гитлеровской идеологии. С этой задачей постановщик не справился, во всяком случае; не вполне, ибо весь этот большой эпизод кажется чужеродным в этом фильме; он производит впечатление дописка к главной сюжетной линии. Во всяком случае, эту редкую в польском кино попытку стоит отметить.

Наконец, третий пример — «Дезертир» (1958) Витольда Лесевича по сценарию Ежи Ставинского. Это чисто приключенческий фильм, действие которого происходит в интересной обстановке, в шахте. Драматургическая организация материала не вызывает нареканий. А идейное содержание? С этой точки зрения «Дезертир» столь же информативен и поверхностно описателен, как и другие, уже упоминавшиеся фильмы. Единственно, что сделали авторы для психологического усложнения образа немецкого офицера, это намекнули на его гомосексуализм. Он мстит за погибшего «друга», к которому он был очень привязан. Как видите, материала для размышлений здесь явно недостаточно.

Вот и все. В остальном — плотная, черная масса гитлеровцев, таинственная, безликая сила, уничтожающая людей.

## **Каковы мы сами?**

А наша сторона? Каковы образы польских людей, показанных нам с экрана? Что определяет поступки героев фильмов? Обратившись к произведениям этих лет, мы не встретим попытки глубоко показать формирование героев, кристаллизацию их мировоззрения, мужание характера. Обстоятельства, в которых им приходится действовать, почти не оказывают на них влияния в плане психологических изменений. Герои часто показаны в этих фильмах как «устоявшаяся» ценность, как нечто неизменное и готовое. По ходу действия авторы уже не занимаются их характерами, пользуясь ими, как пешками в большой игре.

**101**

Попробуем все же отметить некоторые наиболее важные черты этой «готовой» духовной формации. Скажем прежде всего о фантастическом чувстве долга: по отношению к родине, по отношению к самим себе. Выполнение порученного задания становится иррациональным императивом, без учета того, каков будет результат. Отсюда уже недалеко до героизма в химически чистом состоянии, когда нет места колебаниям, опасениям, даже размышлениям. Борьба согласно приказу, борьба до последней капли крови — авось это принесет какую-нибудь пользу родине, товарищам, им самим. Фанатическое чувство долга тесно связано у героев этих фильмов с непоколебимой решимостью идти на верную смерть ради выполнения полученного задания.

Можно ли исходя из всего сказанного утверждать, что эти герои лишены какого-либо инстинкта самосохранения, что у них нет желания жить? Изредка в сценариях случается обнаружить такой мотив. Например, в «Покушении», в эпизодах, предшествующих операции, встречаются такие сценки: один юноша признается в любви девушке, другой говорит о своем желании учиться. Точно так же и в «Вольном городе» есть сюжетная линия девушки, влюбленной в матроса, и мы становимся даже свидетелями их маленького идиллического счастья накануне войны. Но разве эти «человеческие» черточки, эти их мирные стремления влияют как-нибудь на их поведение?

Нет, ибо, как правило, то, что намечено в сценарии, совершенно исчезает в его кинематографическом воплощении. Те парни, которые только что говорили о своем желании жить, учиться, любить, идут на верную смерть столь же решительно, как и другие, о которых мы вообще ничего не знаем.

Единственно, кто вышел из рамки этой схемы, так это Вайда — в «Поколении», «Канале», а также отчасти в «Летучей». Герои Вайды привязаны к жизни, к красоте окружающего их мира, они беспокойнее, а потому и человечнее «механических богатырей» из других фильмов. Знаменательно, что такое очеловечивание героев ярче всего проявилось в «Поколении», в его удивительно лиричной любовной линии. Назову еще сцену у решетки в «Канале»: спокойная зелень прибрежного пейзажа, перечеркнутая зловещими железными прутьями, выражает самое существо позиции героев фильма. Такой прием позволяет Вайде добиться сильного драматического напряжения, но одновременно, как бы по контрасту, усиливает звучание фаталистического мотива гибели героев, несмотря на их привязанность к жизни. А сами они принимают свою гибель с сожалением, болью, но без протеста.

**102**

Как это ни печально, но нам придется сделать теперь единственно возможный вывод: кинематографисты не сумели показать интересных, глубоких людей, объяснить смысл героизма и его корни; герои этих фильмов выражают лишь определенный символ максималистской патриотической позы. Кинематографисты ограничили свою задачу внешним описанием этой позы, придав ей черты трагизма, соединенного со скаутской дисциплиной и верностью.

### **Трагедия поляка**

И все же, просмотрев изрядное количество картин, насыщенных героизмом, страданиями, мученичеством, зритель может сделать кое-какие выводы более общего порядка. Вспомним несколько характерных ситуаций.

Вот в «Покушении» после проведенной боевой операции один из участников группы ранен. Товарищи отвозят его в больницу, но затем узнают, что туда должны нагрянуть гестаповцы. Группа подпольщиков является в больницу и, терроризируя медицинский персонал, забирает своего товарища. Но в тот момент, когда они собираются покинуть больницу, приезжает гестапо. В завязавшейся перестрелке гибнет еще несколько молодых людей. В «Пилюлях для Аурелии» экспедиция за оружием организована для освобождения двух товарищей из эшелона, отправляемого в Германию. Но при попытке достать необходимое оружие гибнут пятеро. Вспомним сходную ситуацию в «Летучей»: безумная атака конных улан на наступающие танки. Или в «Вольном городе»: кучка поляков защищает гданьскую почту, тогда как город полностью захвачен



немцами. Каждый из этих примеров, взятый отдельно, говорит о страстном желании борьбы, о благородных порывах в защиту человеческого достоинства. Но если целый поток фильмов посвящен только и исключительно этим вопросам, дело приобретает иной оборот.

Ибо для зрителя, уже в течение пятнадцати лет живущего в условиях мира, такое упорство кинематографистов может обозначать только одно: воспевание не столько героизма *tout court*<sup>1</sup> благородного порыва человеческой души, сколько определенного вида героизма, традиционного для поляков и называемого иногда «геройством», бравадой. Героические поступки совершаются в этом случае не для достижения конкретной, ясной цели, а ради них самих, может быть, для легенды, для будущих поколений. Героизм, вместо того чтобы служить средством, становится самоцелью; и естественно, что в понимаемом так героизме решающее значение приобретают чисто внешние атрибуты: жесты, трагическая мрачная атмосфера и т. д. Теперь, как мне кажется, мы добрались до существа проблемы военных фильмов, которым посвящена эта глава.

**103**

Такое понимание героизма сформировалось в нашей литературе в наиболее драматический период польской истории — в XIX веке, в период поражений, разделов, начиная от костюшковского восстания и кончая январским<sup>2</sup>. Тогда появилась ставшая популярной идея о неизбежности национального мученичества и страданий, а раз они неизбежны, то следует принимать их покорно, как должное. Польская литература прошлого века — во всяком случае, та ее часть, которая имела наибольший общественный резонанс, — постоянно обращалась к таким темам, как поражение, фаталистически понимаемое мученичество, героизм во что бы то ни стало, часто ради создания легенды.

Сопоставление фильмов, созданных в 1955—1959 годах, с традицией литературы XIX века может кое-кому показаться произвольным. Действительно, иногда эта связь проявляется отчетливее, иногда приглушеннее. Но в целом, повторяю, существует какая-то особая похожесть принципиальных понятий. И вот в польское киноискусство вошло явление необычайное и парадоксальное, может быть, даже неосознанное создателями этих фильмов. Кинематографисты, отказавшись от задачи исследования психологии и истоков героизма, принимая его как данность, более того, вырвав проблему героизма из контекста немецкой оккупации 1939—1945 годов, автоматически скатились к историософическим доктринам прошлого века, трактующим о судьбе Польши, о судьбах несчастных поляков.

Таким образом, наше киноискусство оказалось в сфере, традиционной для польской литературы XIX и первой половины XX века, и как бы игнорировало происшедшие за последние десятилетия перемены. Самые крупные произведения этой литературы были всегда связаны с национальной трагедией Польши, причем в гораздо большей степени, чем произведения французского или немецкого романтизма. Вместо европейской драмы личности, запутавшейся в неразрешимом конфликте чувств, у польских романтиков — Мицкевича, Словацкого, Красинского, Мальчевского, Гоцинского — на первый план всегда

---

<sup>1</sup> — как такового.

<sup>2</sup> Костюшковское народное освободительное восстание 1794 г. против царской России и Пруссии. Январское восстание 1863 г. против самодержавной России.

выступает захватывающая драма поляка и его родины-мученицы. В литературе начала XX века — у Выспянского и Жеромского — эта тема снова стала главной, и именно ей мы обязаны появлению лучших произведений этих писателей. Так что, как видите, для польского искусства характерно обращение к «национальной чаше», до краев наполненной страданиями и бессмысленным героизмом. Бытовая проблематика, наблюдение за повседневной жизнью людей, психологизм — все эти качества, господствовавшие в европейской литературе того же периода, у нас не привлекли внимания ни писателей, ни читателей.

**104**

Итак, главной темой нового киноискусства стала «драма поляка». Я стремился показать познавательную ограниченность и интеллектуальную недостаточность изображения этой темы в наших фильмах. Из всего того, что я написал в этой главе, можно было бы сделать вывод, что картины военного цикла не имеют никаких достоинств. Однако для поляков, воспитанных в традициях романтической литературы, в условиях безраздельного господства злосчастного национального комплекса, эти фильмы, несущие живительное очищение, были необходимы. Сила «Канала», «Вольного города», даже «Покушения» не в психологической правде образов, не в богатстве подробностей, а в непрерывном прикосновении к самым затаенным струнам человеческой души, напоминающим о напрасной, но почему-то неизбежной трагедии.

### **Полемика Мунка и Ставинского**

И только в этом контексте приобретает смысл полемика Анджея Мунка<sup>1</sup> и Ежи Ставинского с таким пониманием новейшей истории Польши, которое было характерно для всех разбиравшихся здесь фильмов. Творчество Мунка, включая «Героикку», было связано с той же военно-героической проблематикой.

Для того чтобы правильно расшифровать «Героикку» (1958), нужно, как мне кажется, отступить немного назад и обратиться к нескольким ранним работам Мунка, на первый взгляд незначительным, но чрезвычайно характерным для его творчества. Прежде всего следует сказать об одной из его первых документальных лент, о фильме «Слово железнодорожников» (1953), в свое время недооцененном критикой. В этом короткометражном фильме Мунк показал обычный рейс товарного состава, везущего уголь из Силезии в Щецин. Это рассказ об огромных усилиях многих, никому не известных работников железной дороги, труд которых обеспечивает точное прибытие поезда. Десятки помех — больших и малых — сообщают фильму постепенное нарастание напряжения, драматизм самой жизни. Фильм этот считается наиболее «английским» среди всей польской документалистики. Действительно, его можно сравнить с английскими документальными фильмами 30-х годов, такими, как «Ловцы сельди» (1929) Грирсона, «Ночная почта» (1936) Бэзиля Райта и Альбера Кавальканти, «Северное море» (1938) Гарри Уотта, и другими. Так же как и упомянутые английские фильмы, «Слово железнодорожников» стремится проникнуть за кулисы современной технической цивилизации, открыть человеческую сторону в бесстрастном, четко работающем механизме системы

---

<sup>1</sup> Мунк погиб в автомобильной катастрофе в октябре 1961 г. 40 лет от роду, оставив незаконченным фильм «Пассажирка».



«Геронка»

Мунк показывает нам героев каждодневного труда, безыменных железнодорожников так же, как англичане находили работников почты, рыбаков, моряков, радиооператоров. Мунк здесь в какой-то мере отталкивается от известной формулы Джона Грирсона, советовавшего искать драматизм, скрытый в обыкновенном, повседневном труде. Режиссер сделал в своей работе редкую в нашем киноискусстве и литературе попытку героизации этих людей, но сумел при этом избежать привнесения традиционных «героических» атрибутов — красноречивых жестов и патетических тирад.

В том же ключе был сделан и следующий, тоже документальный фильм Мунка — «Звезды должны гореть» (1954, вместе с Витольдом Лесевичем). Особенно его первая часть, снятая Мунком, очень напоминает «Слово железнодорожников». И здесь речь идет о повседневной жизни и труде, на этот раз — шахтеров, на которых лежит огромная ответственность. Фильм этот интересен тем, что главный герой — шахтер Коволь, ставший позже директором шахты, играл самого себя; особенно удалась сцена экспедиции к заброшенным угольным пластам.

В «Человеке на рельсах», первом художественном фильме Мунка, в образе Ожеховского, созданном Казимежем Опалинским, можно увидеть тот же самый идеал героического скромного труженика.



Этот идеал проходит через все творчество Мунка. И он необходим нам. Особенно если учесть, что в Польше этот идеал не нашел отражения ни в литературе, ни в искусстве, не считая, конечно, короткого периода литературы «позитивизма». А понятие «герой» всегда ассоциировалось у нас с героизмом на поле брани.

И здесь начинается спор между Мунком и другими польскими кинематографистами. Я имею в виду «Героика», в которой получили логическое развитие его идеи героизма; показав нового героя-труженика, Мунк хочет теперь противопоставить его старым, романтическим схемам. По счастливому стечению обстоятельств, сценаристом Мунка был его единомышленник Ежи Ставинский.

Начнем со второй новеллы «Героики» («*Ostinato lugubre*», по рассказу «Побег»), которая более интересна по замыслу, касающемуся *expressis verbis*<sup>1</sup> проблемы героического мифа. Мифа о поручике Завистовском, смелом, отважном человеке. Ему одному удалось бежать из лагеря. И эта легенда совершенно необходима истеричным, духовно надломленным пленникам. Но поручик Завистовский, который на самом деле скрывается на чердаке того самого барака, где он жил, становится жертвой собственной легенды. Теперь он уже не может обнаружить свое существование, ибо тогда он лишил бы людей легенды, дающей им силы; Завистовский мерзнет на чердаке, заболевает гриппом и в конце концов умирает. Только один наиболее рассудительный офицер знает об обмане и тайком от всех вывозит тело поручика в старом котле, находившемся на чердаке. Сама эта история придумана очень здорово. Правда, такая тема уже появилась прежде в польской драматургии. «Мореплаватель» — пьеса Ежи Шанявского — рассказывает историю капитана Нута — человека, не заслуживающего уважения общества. Но, исчезнув, он, по странному стечению обстоятельств, стал для своих соотечественников легендарным героем. Тайно явившись на торжество открытия собственного памятника, он хочет разоблачить миф. Но, видя серьезность собравшихся там людей, их жажду мифа, капитан Нут отказывается от своего намерения. Он понимает, что капитан, о котором говорят эти люди, память которого они свято чтут, превратился уже в некую общественную ценность; образ мужественного моряка как бы абстрагировался от капитана Нута, стал жить своей собственной жизнью, и теперь этот образ нельзя было вырвать из человеческих сердец.

107

В том и другом случае Шанявский и Ставинский поднимают интереснейший вопрос. Современная социология проявляет к нему большое внимание. Это явление обособления некоторых представлений, которые отрываются от своих корней для того, чтобы служить людям, удовлетворять их нравственные потребности. Современная жизнь, несмотря на огромный научный прогресс и развитие рационалистического мышления, все еще изобилует подобными явлениями, не поддающимися научному истолкованию. И эти явления, как бы мы ни оценивали их, оказывают значительное влияние на формирование психики современных людей. Кстати, именно этот факт вызвал к жизни в последние десятилетия мощную волну литературы, цель которой — заменить правдой легенды о капитанах Нутах (впрочем, следует заметить, что эта литература зачастую впадает в другую крайность: вместо примитивной легенды

---

<sup>1</sup> — в точных выражениях.

она рассказывает о столь же примитивных и вульгарных постельных приключениях героев и т. д.).

Но в связи со второй частью «Героики» возникают два важных вопроса: во-первых, к чему стремились авторы фильма, раскрывая механизм появления и действия мифа? Было ли это разоблачение мифа о герое и героизме вообще или же конкретного мифа о «польском» герое, то есть о герое «неразумном», совершающем бессмысленные подвиги? В пьесе Шанявского эта тема была социологически обобщена; на первый взгляд и история Завистовского носит общий характер. В самом деле, ведь побег из лагеря никак нельзя отнести к проявлению бессмысленного героизма: это трудное, опасное, но очень важное предприятие. Поручик Завистовский «бежит» из лагеря, так как хочет избавиться от унижений, стремится продолжать борьбу. Однако, с другой стороны, в лагерном коллективе, среди тех, кто создал и распространил миф, мы находим некоторые черты, ставящие под вопрос поступок поручика Завистовского.

Образы офицеров, сидящих в офлаге <sup>1</sup> выразительны и точны. Это, как правило, опустошенные долгой изоляцией, духовно сломленные и опустившиеся люди. Специфический ритм лагерной жизни лишил их многих человеческих качеств. В фильме подчеркивается, что им свойственны те идеи героизма и чести, та концепция службы и жизни, которые были присущи довоенному офицерскому корпусу и вообще были традиционными для представления о героизме поляков. В бараках постоянно возникают конфликты, вспыхивают ссоры, разрешаемые своеобразными формами поединков; вместо солидарности пленные испытывают друг к другу резкую неприязнь; многолетний отрыв от политической, национальной, общественной действительности Польши сказался на их характерах и мировоззрении. Пребывание в лагере психически сокрушило их; единственно, что осталось в них живым, нетронутым, — это устаревшее понятие о «честь».

**108**

И здесь-то происходит компрометация мифа о поручике Завистовском. Не так, как в «Мореплавателе» Шанявского, где герой сам хочет разоблачить миф, а наоборот: ничтожность, ненужность мифа показывают те, кто его создал, распространил и подчинился ему. В связи с этим появляется второй вопрос, не менее важный. В своей пьесе Шанявский, тщательно описав механизм легенды, говорит в заключение: все же некоторые иллюзии необходимы обществу. Между тем в «Героике» авторы подводят нас к противоположному выводу, хотя вывод этот не лобовой. Показав своих героев людьми сломленными, лишенными душевного равновесия, тоскующими и смешными одновременно, фильм как будто говорит нам: только таким обанкротившимся людям нужен миф. И значит, такой, и только такой может быть его роль.

В плане художественного решения можно обвинить авторов в том, что весь спор о мифе, весь процесс его низвержения не нашел, по сути дела, своего драматургического эквивалента, не был выявлен в драматических ситуациях. Можно предъявить претензии также и к кинематографическому языку фильма. В сценарии есть некоторое сгущение правды, обоснованное, впрочем,

---

<sup>1</sup> *Немецкие лагеря, предназначенные только для военнопленных офицеров; по условиям содержания они значительно отличались от концлагерей.*

социологической и философской проблематикой. Но это сгущение правды вступило в конфликт с поверхностным правдоподобием исходной ситуации. Поясню свою мысль. Анджей Мунк — режиссер реалистического направления, начавший свой путь в документальном кино, отнесся к сценарию Ставинского с истинно документалистским пиететом. Он показал внутренний вид барачников, предварительно проверив достоверность каждой детали; показал обитателей этих барачников, их поведение, их разговоры. Он приложил огромные усилия для того, чтобы сделать фильм абсолютно достоверным. Бывшие военнопленные из офлага в Мурнау утверждали, что в этом отношении фильм безупречен.

А как же тогда быть с Завистовским, в течение года сидевшим на чердаке того самого барака, где он жил? Здесь скрыта какая-то метафора. И здесь же мы обнаруживаем определенную слабость фильма. Документалистский язык Мунка, столкнувшись с этой метафорой, просто не смог ее выразить. Ибо если ты со всей достоверностью показываешь, как пленные делят маргарин, а вслед за тем даешь совершенно неправдоподобную картину жизни Завистовского на чердаке, результат не может быть удовлетворительным. Вот почему в этой новелле «Героики» (очень трудной для экранизации из-за замкнутости места действия и отсутствия движения) сталкиваются два творческих метода, два языка: метафорический язык сценариста и документалистский язык режиссера. Каждый из них по-своему интересен; соединенные вместе, они вступают в конфликт.

**109**

Первая новелла «Героики», «Scherzo alea Polacca» (по рассказу «Венгры») уже в своем названии содержит насмешку над склонностью поляков к героизму, лихачеству, браваде. Здесь эта тема проводится очень последовательно до самого конца (или почти до самого конца). Забавная история, происшедшая во время варшавского восстания, неожиданно приобрела в фильме (и прежде всего в глазах публики, горячо дискутировавшей о «Героике») огромное значение, стала главным аргументом в споре о героизме и героизме. Приключения Дзидзюся Гуркевича — это рамка, драматическое оформление идейного замысла Мунка и Ставинского. Образ Гуркевича, истинно польского ловкача, пройдохи, бесшабашного парня, который помимо своей воли стал героем варшавского восстания, с великолепной достоверностью создан сценаристом, режиссером и, конечно же, актером Эдвардом Дзевонским. Образ этот довольно сложен. С одной стороны, ему присущи не слишком хорошие качества: трусость, пьянство, торговля валютой, абсолютное безразличие к судьбе гибнущего города; с другой стороны, все это показано с такой теплотой и симпатией, и прежде всего с такой достоверностью, что зрители просто не могли без доброжелательности относиться к этому человеку, которого они, казалось, должны были бы осуждать. Ведь если он, именно он, а не мрачный, готовый на все герой других польских фильмов этой серии, решается совершить несколько безумно опасных переходов между Анином и осажденной Варшавой, то можно говорить о двух взаимоисключающих толкованиях темы героизма и образа Дзидзюся. Или это значит, что героем восстания является ловкач и пьяница. Или, наоборот, что даже этот потерянный человек, совершенно отрицательный характер, в драматической ситуации восстания возрождается, становится национальным героем. Какая из этих двух версий ближе к правде? Как поняла фильм публика?

Для того чтобы дать ответ на эти вопросы, следует вспомнить, что в характере Дзидзюся Гуркевича есть одна важная черта, которая в начале скрыта.



Дело в том, что Дзидзюсь воплощает в себе здравый народный рассудок. Он видит, что восстание обречено на поражение и что предложение венгров прийти на помощь восставшим могло бы помочь. Поэтому-то он и решается на «героический» подвиг. Он разговаривает с руководителями АК, не желая примириться с нелепой таинственностью и ложью, царящими в штабе восстания. Столь же обдуманно он возвращается к венграм, чтобы сообщить им о неудаче своих переговоров. И только в финале Дзидзюсь теряет рассудительность: он оставляет жену и вместе с хромым капитаном вновь возвращается в горящую Варшаву.

110

Таким образом, в понимании зрителей фильм поставил проблему в очень нужной и полезной плоскости. Казалось, он говорил: замороженные героическими жестами, вы потеряли здравый смысл и понимание окружающей действительности. Значит, это был удар по тому традиционному пониманию геройства, которое мы видели во многих польских фильмах, воспевавших это геройство. А как же все-таки быть с характеристикой Дзидзюся, с его алкоголизмом и трусостью? Да ведь это парадоксальный прием очеловечивания героя! Причем до «Героики» этого не сделал ни один польский военный фильм; герои тех фильмов лишены человечности, безразличны к радостям жизни, они безрассудно идут на верную смерть, убежденные, что как раз в этом и заключается их долг.

Дискуссия, развернувшаяся вокруг «Героики», подтверждает правильность такой оценки. Мы уже успели убедиться в том, что давняя концепция героя с саблей в руках, защищающего безнадежное дело, имела в польском обществе живую традицию. «Героика», и особенно ее первая часть (Дзидзюсь), была вызовом, брошенным публике. Часть зрителей сразу же заявила, что картина чернит героев восстания, которые вовсе не «под мухой» и без золотых рублей в кармане совершали героические поступки. Говорили также, что не следует иронизировать над одним из самых трагичных эпизодов современной истории. В общем и целом, критики фильма стремились доказать, что Дзидзюсь — «нетипичный» повстанец; причем понятие «типичный» означало в данном случае соответствие распространенной легенде. Возможно, что такая оценка не лишена справедливости; надо учесть только, что такое понимание фильма возможно лишь при наличии одного — парадоксального условия. А именно: зритель этого фильма должен быть человеком, живущим в совершенной изоляции от мира; скажем, какой-нибудь неграмотный пастух, забившийся в бещадские чащобы, и т. д. Для него «Героика» оказалась бы единственным источником информации о трагическом варшавском инциденте. В этом случае наш пастух действительно был бы обманут авторами «Героики». Ибо из фильма он понял (а кто бы его смог разубедить?), что повстанцами были пройдохи и пьяницы. Вот тогда-то можно было бы говорить о фальсификации.

Но такое понимание фильма невозможно, если мы расстанемся с пастухом или же если этот пастух научится читать хотя бы газеты, встретится с людьми, наконец, пойдет в кино и посмотрит один из польских фильмов «героической» серии. А «Героика» предназначена, конечно, для зрителей, живущих в нормальном обществе. Ибо авторов интересует не информация о том трагическом событии, а насыщенное героическими мотивами психическое состояние общества, к которому обращен фильм. Тогда мы сможем рассматривать «Героику» как блестящую эмоциональную полемику с этим

Одним из признаков распространения культуры среди широких масс народа следует признать то, что легенды, необходимые пастухам, медленно, но неизбежно вытесняются многочисленными, разнообразными, всесторонними и спорящими друг с другом взглядами на жизнь, на общественные процессы. Определить точно существо этих взглядов трудно, они сложны, как сложна сама действительность. Одна из спорящих сторон будет говорить серьезно, другая — шутливо, одна — о главном, другая — о второстепенном; одни будут защищать точку зрения о необходимости легенды, другие — отстаивать противоположную точку зрения. Все эти взгляды, постепенно суммируясь, дадут людям то, что гораздо сложнее, нежели легенда, то, что в конечном счете совершенно необходимо обществу, — правду.

### **Последний полонез**

Но, даже принимая полемику Мунка, мы все же не выходим за пределы узкого круга проблем героизма. За или против бессмысленного героизма? Ответ на этот вопрос непрост, но мне кажется, что ответ надо искать в иной плоскости: ни за, ни против.

Теперь мы уже вплотную подошли к окончательным выводам. Впрочем, польское киноискусство само, своими произведениями, сделало выводы. Тот самый Анджей Вайда, который «Каналом» (1957) положил начало всему «героическому» направлению, в 1958 году «Пеплом и алмазом» поставил последнюю точку в споре. Ибо «Пепел и алмаз» вобрал в себя все признаки направления и представил их в гипертрофированном виде; он подчеркнул слабости «польской школы» и показал ее своеобразное величие, и в этом причина выдающегося значения «Пепла и алмаза». Парадоксально то, что действие фильма развертывается уже после войны и оккупации. Это день окончания войны. В этот первый день мира старые конфликты все еще живы, и даже обострились; но появляются и новые проблемы, которые невозможно было предугадать прежде. Вайда в этой картине как бы бросает последний взгляд на ту эпоху и одновременно пытается перенести ее конфликты и сомнения в сегодняшний день. Таким образом, в «Пепле и алмазе» мы сможем, как под микроскопом, наблюдать окончание того процесса, о котором шла речь на предыдущих страницах.

Исчезла безликая черная масса гитлеровцев, против которой боролись наши герои. И что же появилось теперь, когда опасность миновала? Появился новый, внутренне польский конфликт: конфликт между оставшейся неизменной позой героев «Канала», «Пилюль для Аурелии» и других фильмов и новой мирной действительностью. Другую сторону конфликта представляет деятель новой Польши — Щука.

Кто такой Щука? Партийный работник, интеллигент, строитель социалистического общества, человек умный, многоопытный, несколько сентиментальный, как многие старые революционеры (вспомним сцену, где он слушает пластинку с испанскими революционными песнями).





**113**  
Более того: Щука не какой-нибудь пришелец, пытающийся распутать польские конфликты с позиции стороннего наблюдателя. Нет, он сам участник «польской трагедии», он крепкими узами связан с людьми, которыми ему теперь пришлось



руководить. Его сын, солдат АК или NSZ <sup>1</sup>, оказался во враждебном лагере. Итак, Щука находится в самом центре конфликта, возникшего в Польше сразу же после освобождения. Поэтому мы можем понять его, оценить по достоинству его поведение, признать его правоту. Значит ли это, что мы солидарны с ним? Здесь возникает определенная трудность. Дело в том, что в актерском исполнении образ Щуки лишился теплоты; он просто менее человечен, чем его антагонист.

А Мацек, противник Щуки? Кто он? Какие силы стоят за ним? Почему он впутался в конфликт? Мацек — это как раз тот самый мужественный, безрассудно смелый, мрачный молодой человек, так хорошо знакомый нам по военной серии польских фильмов; он только перенесен в послевоенную действительность. Может быть, в отличие от других подобных юношей, есть в нем, как обычно у Вайды, какое-то внутреннее беспокойство, какая-то истеричность и невысказанный протест против тех обстоятельств, в которых он оказался? Каковы мотивы его поведения в тот момент, когда он осознает, что должен убить человека, на этот раз поляка, к которому он сразу же почувствовал неясную симпатию? Аргументация все та же: фанатическое чувство долга, верность клятве; куда это приведет, зачем все это — Мацеку безразлично.

Значит, мы установили — Мацек действовал по тем же законам, что и другие герои литературы и искусства. Прежде, сражаясь с оккупантами, он инстинктивно чувствовал свою правоту. Но теперь Вайда поставил его в такое положение, когда необходимо пересмотреть свою прежнюю позицию, подчинить понимание чести, верности, героизма какой-то определенной цели, определенному делу.

Такой переоценки требует и его личная жизнь: ведь он молод, он познакомился с девушкой, полюбил ее. Должен ли он по-прежнему слепо подчиняться приказам?

Мацек к этой переоценке подготовлен только частично. Власть прежних идеалов — верности, послушания, борьбы до последнего вздоха даже в безнадежной ситуации — все еще очень сильна. Мацек хочет и сохранить свое человеческое достоинство и вырваться из заколдованного круга. Он хочет начать новую жизнь, но в последний раз выполнить то, чего от него требуют, — убить Щуку.

И в потрясающей сцене убийства Щуки, когда тот последним предсмертным движением падает в объятия своего убийцы, Вайда довел до конца «оккупационный» конфликт.

**114**

В этот момент наступает перелом не только в сюжете «Пепла и алмаза», но и в драме целого поколения тех героев военных фильмов, которых можно назвать слепыми борцами за проигранное дело. Вот почему мне кажется, что «Пепел и алмаз», обладающий колоссальной силой эмоционального воздействия, был последним и самым выдающимся произведением «польской школы».

Действительно ли Вайда своим фильмом нанес удар по мировоззрению молодых «аковцев», вскрыл конфликт, назревавший уже во время войны и внезапно проявившийся назавтра после ее окончания? Некоторые критики выдвигали другое объяснение «Пепла». Они говорили, что картина Вайды в

---

<sup>1</sup> NSZ — «Национальные вооруженные силы», фашистская конспиративная организация, созданная в 1942 г. После освобождения Польши боролась против: народной власти.

некотором смысле анахронична. Ведь Мацек нехарактерен для 1945 года; его стиль жизни, образ мышления и чувствования, не говоря уже о его темных очках и узких брюках, — откровенные атрибуты молодежи 1958 года, перенесенные по недоразумению на тринадцать лет назад. В такой трактовке есть доля истины. Но я не вижу здесь ничего плохого. Образ Мацека получает благодаря этому более широкое звучание: он компрометирует не только мифы поколения 1939—1945 годов, но и общенациональные, можно даже сказать, извечные польские мифы, нашедшие своих выразителей в «аковском» поколении. Я старался показать это на многочисленных примерах из наших военных фильмов.

Следует обратить внимание еще на один факт, чрезвычайно любопытный и помогающий понять этот фильм: часть иностранной кинокритики высказалась о «Пепле» в резко отрицательном духе. Это кажется странным, необъяснимым. Ведь значительно более слабые в художественном отношении фильмы (например, «Покушение» или «Ева хочет спать») встречали восторженный прием за границей; а «Пепел и алмаз», в котором проблема, едва затронутая в тех фильмах, получила свое самое яркое выражение, заслужил отрицательную оценку. В чем же дело?

Послушаем мнение Луи Маркорелля, самое резкое в западной критике: «В конце фильма Вайда ставит своих героев спиной друг к другу, ничего не объясняет, никого не осуждает. Единственное его достоинство в том, что он управляет актерами, в особенности молодым убийцей, архифальшивым в контексте Польши 1945 года, но совершенно соответствующим кошмарному миру, созданному режиссером... От мира Анджея Вайды несет обманом, вечным позерством, и он годен главным образом как материал для психоаналитика. «Проблема» Вайды? Согласен... Великий фильм? Нет. Нам жалко, что настоящий бунтарь из «Поколения» так деградировал и впал в нигилизм провинциального эстета»<sup>1</sup>.

Итак: «нигилизм провинциального эстета»... Оценка, конечно, пренебрежительная. Но мне кажется, что, отталкиваясь от нее, мы найдем ключ к принципиальному решению проблемы искусства Вайды и — даже еще шире — всего того направления, логическим завершением которого стал «Пепел и алмаз».

115

Французского критика особенно раздражает кинематографический язык Вайды, стремительный, резкий, метафорический. Если анализировать «Пепел и алмаз» исключительно с этой точки зрения, мы, возможно, пришли бы к тем же выводам. Рассмотрим вопрос киноязыка обстоятельнее, ибо без этого трудно говорить о «проблеме» Вайды и его фильма.

Вайда относится к тем художникам, которые для выражения своей мысли, в создании образа стремятся всегда к максимальной остроте выразительных средств. Непрерывно атакуя зрителя напряженными ситуациями, контрастами, метафорами, он в каждой сцене ищет максимум драматизма (зачастую доходя в этих поисках до жестокости). Вот, например, сцена смерти Мацека, когда он мечется сначала между развешанным для сушки белоснежным бельем, оставляя на нем кровавые отпечатки рук; затем он подползает к свалке нечистот, чтобы там, в конвульсиях, показанных долго и подробно, испустить дух. Вспомним еще пример контрастного решения: в эпизоде убийства Щуки, после трагического

---

<sup>1</sup> *Louis Marcorelles, Strip-tease polonais. — «Cahiers du Cinema», 1959, N 102.*

выстрела в небе загорается праздничный фейерверк в честь победы. Таких сцен можно насчитать не один десяток (например, в мертвецкой, когда Мацек ищет камень, чтобы прибить каблук к туфле девушки, и натывается на трупы двух людей, которых он убил в то утро). Во всех этих постановочных решениях явно ощущается склонность режиссера к метафоричности, к обобщениям. Ведь когда убитый Щука падает в объятия Мацека, это символизирует последний жест братства, к несчастью, запоздалый жест.

Кинематографический язык Вайды выходит за пределы стандарта привычного современного языка кино, стандарта «хорошего вкуса»; современное искусство стремится к более спокойным, сдержанным выразительным средствам, отказывается от лобовых метафор, оставляя широкие возможности для воображения зрителей, не навязывая ему, а только подсказывая определенные идеи и эмоции. Поэтому не удивительно, что, исследуя автономно язык Вайды, французский критик пришел к определению: «нигилизм провинциального эстета».

Но такой анализ выразительных средств ни к чему не приведет, если не учитывать причинность явления. Почему необходим именно такой язык? Ведь рыдающий мужчина сам по себе смешон, если мы не знаем причин, из-за которых он плачет. А как раз этого, причины драмы героя «Пепла и алмаза», французский критик не понял.

Между тем речь идет о последнем слове, сказанном нашим искусством о «польской драме». Смотри «Пепел и алмаз», не можешь отделаться от странного ощущения: художественные средства резки, поэтика на первый взгляд неприемлема, и одновременно фильм волнует до глубины души, раскрывая конфликты важного периода нашей истории.

**116**

«Польская драма» предстала перед нами в этом фильме в химически чистом состоянии, со всеми ее традиционными признаками: здесь и доведенный до абсурда героизм; и братоубийственные войны — тема, прошедшая через всю польскую литературу XIX века; и фаталистическая история, которая героев превращает в изменников, а их преданность — в преступление; и, наконец, извечная тема человека, который в непонятном для него сплетении политических, общественных, психологических обстоятельств не может найти свое место в жизни общества. И гибнет.

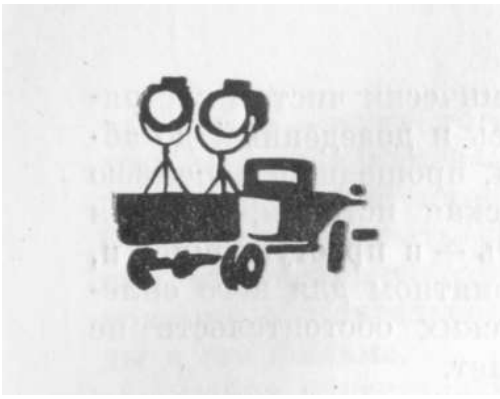
Я думаю, что это узловое момент для всего польского киноискусства, а возможно, и для всех мифов, легенд, обид, связанных с многовековой трагедией нашей истории и нашего искусства. В утренней сцене последнего полонеза, в торжественном его ритме передвигаются с удивительной серьезностью уже не люди, уже не герои, а манекены, олицетворяющие человеческую совесть; манекены, с которых в этот первый день свободы сорвана маска лицемерия. В этом последнем танце возникают традиционные образы, ожившие в годы войны и родившиеся во второй раз в польских фильмах о войне, в этом последнем полонезе Анджея Вайды достигает своего апогея та великая тема, которой были посвящены военные фильмы «польской школы» 1956—1959 годов. Это последний полонез бурлящих страстей и национальных противоречий.

Согласимся с интеллектуальной и познавательной бедностью фильмов этого направления, с тем, что эти произведения, изображая традиционные героические положения, не сумели объяснить общественные, политические и психологические причины польской драмы.



Но согласимся также и с тем, что эти фильмы, не показав нам объективную действительность оккупационного периода, открыли другую действительность, быть может, неожиданную: мир польских легенд; кинематограф внезапно вторгся в традиционную область польской культуры и национального духа.

Итак, все это направление не сказало нам правды. Оно сделало нечто иное: фильмы высокого накала чувства очистили сознание людей от многовековых психологических пережитков. Заключительный полонез Вайды открыл путь для нового искусства, свободного от недомолвок, от мистификации, от мифов, которые были уделом не одних только художников, но и всего общества.



## ВОКРУГ РАЗВЛЕКАТЕЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

Среди многих интереснейших результатов, полученных авторами первых социологических исследований, посвященных кинематографу и массовой культуре в Польше <sup>1</sup>, обращает внимание один факт. При огромном интересе к кино (55 процентов опрошенной молодежи и 35 процентов рабочих ходят в кинотеатры не менее одного раза в неделю!) лучшими были признаны прежде всего фильмы чисто развлекательного характера, главным образом комедии. Такие, как «Натали» (режиссер Кристиан-Жак, 1958), «Восхитительные создания» (режиссер Кристиан-Жак, 1952), «Римские каникулы» (режиссер Уильям Уайлер, 1953) и т. д.

Здесь не было ничего неожиданного, но этот факт получил в Польше, где исследования такого рода проводились впервые, как бы научное подтверждение. Впрочем, на это уже и раньше указывали сведения о посещаемости кинотеатров. В январе 1959 года подсчитали, что среди фильмов, демонстрировавшихся в Польше в течение года (то есть с января 1958 г.) на первом месте оказались «Три господина на снегу» (ФРГ, режиссер Курт Гофман, 1954) с числом зрителей 2 727 210; «Эдуард и Каролина» (режиссер Жак Беккер, 1951) — 1 700 825 зрителей и «Любовник в полночь» — 1 605 250 зрителей; в то же время такой значительный фильм, как «Шинель» А. Латтуады (1951), посмотрело 500 500 человек, интересную картину «Лисси» (ГДР, режиссер Конрад Вольф, 1957) — 453 870 человек, а два великолепных произведения киноискусства — «Дон-Кихот» режиссера Г. Козинцева и «День гнева» режиссера Карла Дрейера (1940)— соответственно 357 400 и 327 370 зрителей, то есть в восемь раз меньше, чем глупенькую западногерманскую комедию по роману Эриха Кёстнера («Три господина на снегу»).

**118**

В марте 1959 года — снова после годового проката — результаты оказались сходными. Первое место заняла польская комедия «Ева хочет спать» (1958) 2 542 718 зрителей, за ней франко-итальянская комедия «Пляж» режиссера А. Латтуады (1953), которую посмотрели почти два миллиона человек, а великолепного «Ричарда III» Лоуренса Оливье (1956) в тот же период увидели всего 829 420 зрителей.

Явление это повторяется уже многие годы, и ни для кого не должно быть неожиданностью. Важнейшие процессы формирования общественного сознания,

---

<sup>1</sup> Результаты опубликованы в статье Казимежа Жигульского «Кино и массовая культура» в квартальнике «Культура и общество», № 3, 1959, а также в книге того же автора «Кино в рабочей среде», 1962.

самые распространенные, всеобъемлющие проявления массовой культуры проходят именно в этой сфере — в сфере чисто развлекательных фильмов, чаще всего комедий. И одновременно — как это ни парадоксально — проблема эта все еще недостаточно глубоко изучена критикой, совершенно обходится наукой о кино, а те, кто определяют политику в области культуры, относятся к столь важному вопросу без должного внимания. Может быть, то, что я скажу, прозвучит банально, но нельзя не напомнить: отношение современного польского общества к одному из наиболее распространенных явлений культуры нисколько не отличается от того отношения к культуре, которое было свойственно Польше в XIX веке.

А между тем масштабы этого явления заставляют серьезно задуматься. С фактом небывалой популярности развлекательных фильмов можно не соглашаться, можно ему противодействовать, можно, наконец, пытаться направить действие таких фильмов в полезную для общества сторону, но нельзя игнорировать этот факт.

В этой главе мне хотелось бы рассмотреть проблему польского развлекательного кино; показать его исторический фон и тот фундамент, на котором сегодня зиждется наша продукция развлекательных фильмов. Продукция эта, однако, столь незначительна, что не она в действительности будет главным предметом настоящих рассуждений.

## **Жажда развлечений**

То, что Польша выпускает минимальное количество развлекательных картин, — общеизвестно. Но следует, вероятно, вначале рассказать, какой размах приобрела эта продукция в других странах с достаточно уравновешенным и приспособленным к потребностям зрителей кинорынком.

Пусть мне послужат здесь в качестве примера данные по двум странам: Франции и Западной Германии.

Список фильмов, запущенных в производство во Франции между 1 мая и 31 декабря 1959 года, содержит 77 названий. Из них 34 картины (то есть почти 45 процентов) — это комедии, еще 25 картин (около 33 процентов) — прочие развлекательные фильмы (приключенческие, криминальные и т. д.), а остальную часть составляют произведения, посвященные социальным вопросам, психологические драмы и другие.

**119**

В сумме, таким образом, чисто развлекательные фильмы занимают 80 процентов всей французской кинопродукции! Добавим для полноты картины, что в области комедии, которая нас особенно интересует, французский официальный бюллетень<sup>1</sup>, пользующийся унифицированной номенклатурой перечисляет не менее двух десятков различных видов комедий. Мы найдем в этом списке, например, «драматическую комедию», «сатирическую комедию», «парижскую комедию», «приключенческую комедию», «полицейскую комедию», «фантастическую комедию», «комедию для молодежи» и «сельскую комедию», «костюмную комедию», «поэтическую комедию», «реалистическую комедию» и даже «комическую комедию» (*comédie comique*), а также «драму черного юмора», «веселую комедию», «юмористическую комедию» и т. д. Не пытаюсь

---

<sup>1</sup> «*Le film français*», N 817—818, 1959—1960.



разобраться в значении некоторых из этих определений, нужно отметить, что во французской кинематографии существует огромная дифференциация комедийного жанра, который охватывает чуть ли не все области жизни, и каждый драматический жанр имеет свой комедийный эквивалент.

Франция в этом отношении не представляет исключения. В Западной Германии, к примеру, на 112 фильмов, выпущенных в 1958 году (а этот год считается относительно лучшим по сравнению с 1959), мы найдем 45 комедий (около 40 процентов), приключенческих, криминальных и т. д. картин — 31 (28 процентов), а также 9 фильмов (8 процентов) военных, посвященных борьбе вермахта на разных фронтах. Даже исключив эту последнюю группу, которая является в некотором роде «специальностью» фирмы, окажется, что все-таки 70 процентов кинопродукции — чисто развлекательные картины.

Я вовсе не намерен анализировать эту гигантскую продукцию; замечу только, что в большинстве случаев, как во Франции, так и в еще большей мере в ФРГ, это фильмы с художественной точки зрения очень слабые, рассчитанные на самые примитивные вкусы. Мне в данном случае хотелось только показать истинные пропорции этого явления, подчеркнуть тот факт, что развлекательное кино — важнейшая проблема кинопродукции, а говоря шире — современной массовой культуры. Трудно предположить, что это огромное количество комедий является результатом какой-то организованной культурной «политики» или просто политики. Это скорее отражение оппортунизма продюсеров, которые, пренебрегая художественными и тем более идейными достоинствами произведений искусства, заинтересованы исключительно в том, чтобы завоевать публику и заработать как можно больше денег. Таким образом, мы имеем дело с последствиями простого факта, последствиями, раздутыми оппортунизмом продюсеров: небывало острой, возникшей уже давно потребностью развлечений. Эта потребность присуща в одинаковой мере всем общественным формациям вне зависимости от особенностей образа жизни людей, от их нравов и обычаев.

**120**

Жажда развлечений, вероятно, так же стара, как сам род людской. Но за последнее столетие произошли некоторые изменения, придавшие особую остроту этому явлению. Переход от феодального строя к капиталистическому, совершенствование методов труда, сокращение рабочего дня — все это привело к тому, что человек теперь располагает большим количеством времени «для себя», чем раньше. Если в средние века свободное время было уделом лишь небольшой привилегированной прослойки, то в условиях бурного промышленного развития оно стало доступно миллионам людей. Использование свободного времени — одна из величайших проблем современной цивилизации, но, как это ни странно, она до сих пор не стала предметом организованной политики.

И вот, когда появился кинематограф, легко воспроизводящий любую картину перед глазами миллионов людей, он поглотил значительную часть свободного времени обитателей всех континентов. Он стал главным поставщиком развлечений и главным средством заполнения свободного времени, добытого с таким трудом в результате многовекового прогресса человечества. Сегодня могущество кинематографа пугает некоторых мыслителей. В 1955 году на нашей планете действовало 137 тысяч кинотеатров, а на сеансах присутствовало 14 миллиардов человек. Из этих цифр явствует, что каждый житель земного шара (в том числе дети, старики, представители малоразвитых стран) по крайней мере шесть раз в году сидел в темном зале

кинотеатра и искал там прежде всего развлечений.

Французский историк кино Жорж Садуль в предисловии к своей книге «Чудеса кино» дает впечатляющий, даже потрясающий образ этого явления: «Каждый день, каждый вечер десятки миллионов мужчин, женщин и детей идут в кино. Самая разнообразная публика собирается перед экранами, чтобы увидеть поющие и говорящие человеческие тени. Каждый день в один и тот же час шесть тысяч парижан заполняют до отказа «Gaumont Palace» на Монмартре — крупнейший кинотеатр Франции. В Сицилии, расположившись под открытым небом, рыбаки слушают забавные диалоги американского фильма, дублированного на итальянский язык. В Каире посетители «киносада» аплодируют арабскому певцу. В Торонто, в «drive — in», пятьсот канадских семей в пятистах автомобилях смотрят шикарный цветной панорамный фильм. Среди соломенных хижин, где-то в Конго, бородатый миссионер в белой сутане проецирует религиозный пропагандистский ролик для нескольких сотен негров. Пятьсот человек стоят в очереди перед кинотеатром «Ударник» в Москве, чтобы увидеть новый советский фильм. В Сиаме кинопередвижка задержалась в затерянной в джунглях деревушке, и механик крутит цветной фильм, а для того чтобы создать у зрителей иллюзию звукового кино, за экраном два актера произносят диалоги...»<sup>1</sup>.

Этот отрывок из книги французского ученого не открывает чего-то нового; но, читая его, мы яснее осознаем, как в современном мире идет процесс вовлечения миллионов людей всего земного шара в сферу действия самого массового искусства. Подчеркну еще раз, что в подавляющем большинстве — вероятно, процентах в восьмидесяти — этот процесс осуществляется при помощи развлекательных фильмов.

### **Развлекаться можно не только в кино**

Кино за свою короткую историю проявило необычайную агрессивность: оно поглотило множество других форм развлечений, распространенных в XIX веке. Сегодняшний театральный репертуар, например, значительно отличается от того, что можно было посмотреть на сцене шестьдесят лет назад. Интересные, серьезные спектакли тонули тогда в массе серой театральной продукции чисто развлекательного характера. Французский Театр Бульваров, при всей его несомненной профессиональной культуре, ныне представляет собой если не остаточное явление, то уж, во всяком случае, явление несравненно меньшего диапазона, чем в начале века. Отметим также очень любопытную деталь: одна из наиболее популярных форм развлечений конца XIX века — оперетта — приходит в упадок. Так же как и цирк, который после периода своего величия, все еще искусственно поддерживаемого, становится все менее популярен.

Развлекательный кинематограф, вобравший в себя и комедию, и оперетту, и цирк, взял на себя и их функции. Между прочим, если говорить о театре, то это явление с точки зрения узкотейтральной имеет свою очень положительную сторону. Театр как бы очистился от дешевой развлекательности и смог развиваться, обратившись к серьезным проблемам, раскрывая их для зрителей в более сложном, интеллектуальном ключе. Обязанность забавлять людей

---

<sup>1</sup> *Georges Sadoul, Les merveilles du Cinema, Les Editeurs Francais Reunis, Paris, 1957.*

перестала быть основной функцией театра, эта тяжесть, которую театр нес в течение всего XIX века, свалилась с его плеч. Кино в значительной мере ограничило и сферу влияния популярной развлекательной литературы, той, которая заполняла «свободные часы» еще в начале нашего столетия. Литература эта, конечно, по-прежнему существует, но ее влияние, сила ее воздействия неизмеримо уменьшились. И здесь также, хотя и не столь отчетливо, можно наблюдать ту эволюцию, которую прошел в своем развитии театр.

**122**

Таким образом, самым ходом естественного, никем не направляемого процесса задача развлечения людей, заполнения их свободного времени выпала на долю кинематографа. И только последние годы внесли некоторые изменения. Распространение спорта, как своеобразного массового зрелища, а также бурное развитие туризма показало, что у кино появились конкуренты. Затем значительную роль начала играть существующая в некоторых странах развлекательная промышленность: начиная от «луна-парков» и кончая механическими играми, ярмарками, гуляньями.

Наконец, особо важную роль в этом процессе играет новейший фактор массовой культуры: телевидение. Из технической новинки, в которую никто не верил, телевидение за короткий срок превратилось в наиболее распространенный инструмент общения между людьми. В Англии сейчас десять миллионов телевизоров, а это значит, что тридцать миллионов англичан (при общей численности населения сорок миллионов) испытывают на себе влияние этого могущественного средства современной цивилизации. Совершенно очевидно, что при таком размахе явления и, одновременно, при такой удобной форме восприятия телевидение большинства стран направило свои усилия на завоевание той области, в которой человеческие потребности постоянно остры и никогда полностью не удовлетворяются: оно стало развлекать. В капиталистических странах есть еще дополнительный рычаг, способствующий именно такому развитию телевидения: реклама. А реклама, как известно, наиболее результативна в развлекательных программах, обладающих огромной притягательной силой. (Исключением среди западных стран является Англия, где государственная телевизионная сеть Би-Би-Си не зависит от рекламного бюджета и использует телевидение в целях просветительной, научно-популярной и общественной пропаганды.)

Если в большинстве стран развлекательные функции захватило телевидение, то может возникнуть вопрос: а что же остается киноискусству? Не подлежит сомнению, что кино, во всяком случае, вначале, предприняло борьбу с телевидением именно в этой области: увеличением занимательности зрелища, введением широкого экрана, синерамы, цвета, наконец, запаха; прежде всего, однако, оно стремилось поразить зрителя постановочным размахом, монументальностью, словом, элементами, пока еще недоступными одиннадцатой Музе. (Весьма возможно, что вскоре телевидение будет располагать и этими элементами, особенно в связи с распространением телевизионных проекторов, позволяющих получать вместо маленького изображения на стеклянном экране изображение на большом экране, который будет устанавливаться в комнате.)

Можно, однако, предположить, что победа телевидения в этом споре приведет к тому же, что некогда случилось с театром: оно «освободит» кинематограф от балласта развлекательных обязанностей, оставив ему широкие



возможности для создания интеллектуального, ищущего, высокохудожественного искусства.

**123**

Кинотеатр, исходя из этой гипотезы, потеряет в этом случае свой массовый характер и приобретет, как и драматический театр, характер более узкий. Это, конечно, только предположение. Пока еще трудно предвидеть, как в действительности будет развиваться киноискусство. Это зависит также, а может быть, прежде всего, от силы привычек публики; от того, в какой степени люди привыкли «выходить», чтобы провести свободное время вне дома («sortir» — магическое французское слово, обозначающее развлечения). Кроме того, очень важно, в какую сторону будет эволюционировать репертуар телевидения, с одной стороны, и кинематографа — с другой.

А между тем особенно в Польше, которая, естественно, интересуется нас в первую очередь, — еще несколько лет мы можем говорить о существовании предыдущего явления: кино, и прежде всего кино, является главным поставщиком развлечений для миллионов людей.

### **Кино изменяет нравы**

Нарисованная выше немного даже пугающая картина дает представление о социологической значимости проблемы развлекательного кино. Ибо совершенно очевидно, что если эти фильмы занимают до 80 процентов программ, то их влияние гораздо шире и глубже, чем нам кажется. Ведь что-то из них должно остаться в умах и чувствах миллионов зрителей. Эта область массовой культуры, по существу неисследованная, является одной из важнейших, если иметь в виду формирование мировоззрения современного человека.

В особенности важен следующий вопрос: заключена ли в этой массе фильмов идейно-воспитательная ценность в самом широком смысле этого слова и если есть, то какая? Воспринимается ли она или отвергается зрителями? Здесь мы, к сожалению, можем только высказывать предположения. Поэтому будем осторожны в формулировке нашего ответа.

Мне кажется, что в массе развлекательных фильмов заключено молчаливое одобрение форм жизни, общественной системы, среднего уровня морали, среднего художественного вкуса той страны, где они появляются. Это результат конформистской позиции продюсеров и авторов картин, результат их стремления угодить всем и не возрешить против себя никого. Такая позиция отвечает их материальным интересам, а материальные интересы в свою очередь требуют завоевания максимального количества зрителей. Однако утверждение действительности в таких фильмах должно быть настолько общим и завуалированным, чтобы оно могло выполнить еще и другую функцию: чтобы, например, американские зрители стремились посмотреть тот или иной фильм в той же мере, что и, скажем, филиппинские, хотя формы их жизни и нравственные системы совершенно различны. Итак, с одной стороны, идет процесс приятия действительности, а с другой — унификации идейных предпосылок в пользу общепринятой «средней».

**124**

Мы знаем, что западные развлекательные фильмы иногда откровенно, а чаще в подтексте утверждают буржуазную действительность. Обыкновенно то, что показано в этих картинах как добро, — одерживает победу над злом. В них

находят полное выражение средние, общепринятые нормы буржуазной морали (особенно в комедиях), когда любовь, если только она «настоящая», сметает на своем пути все преграды, а те, кому свойственны эгоизм, вражда, ненависть к ближнему, получают заслуженное наказание. Здесь господствует особое уважение к законным супружеским отношениям, которые, как правило, венчают любовную историю, а не начинают ее. Исключения из этих правил, конечно, встречаются, но они очень редки в море развлекательной продукции. Теперь можно задать еще один вопрос: как случилось, что те же самые образцы обывательской морали взяты на вооружение, например, модными в последнее время детективными фильмами, в которых формально справедливость торжествует, но симпатии зрителей привлекают скорее образы преступников? Рассуждая логически, можно утверждать, что подобные фильмы постепенно преобразуют нормальное общество в общество преступников. И такие утверждения приходится слышать часто.

Бесспорно одно: влияние такого рода фильмов — отрицательно, но определить точно диапазон и силу этого влияния очень трудно. Охотно ссылаются на происшествие, случившееся во Франции после проката полицейского боевика с очень сложной интригой, в ходе которой безошибочно и почти научно была показана «технология» взлома. И вот через несколько недель после премьеры сейфы одного французского банка оказались взломаны точно таким способом, который был изображен в кинокартине. А преступники на суде совершенно определенно указали, откуда они позаимствовали свой метод. Это крайний случай, и, вероятно, не очень типичный. Ибо существует одно совершенно неизученное явление: суммирование импульсов «внушений», заключенных в разных фильмах, когда впечатления накладываются одно на другое. Ведь рядом с так называемыми «безнравственными» картинками есть десятки «нравственных», с противоположным знаком. Каков же суммарный результат? Не следует забывать также, что одновременно, в процессе восприятия, обнаруживается сильный компенсаторный момент: человек, который, быть может, хотел совершить ограбление, удовлетворится тем, что увидит его на экране, отождествляясь на это время с героем фильма.

Зато мне кажется, что наибольшее воздействие массовое кино оказывает на быт, моды, поведение людей, на распространение того или иного типа красоты и т. д.

**125**

Здесь можно говорить о настоящей цивилизации, сформировавшейся под влиянием кинематографа. Правда, между ним и обществом развиваются двусторонние и сложные процессы. Существующие моды подхватываются фильмами — этим катализатором небывалой силы — и распространяются еще более широко (хотя есть и такие явления, которые кино распространяет и без влияния публики).

Это относится к очень широкой сфере нашей жизни. Приведем несколько наиболее очевидных примеров. Кино безусловно стало главным фактором, формирующим современный тип женской красоты. Тип этот воплощает в себе вкусы сегодняшней публики, а фильмы добавляют новые элементы и канонизируют тип. Здесь мы вплотную подходим к одному из интереснейших явлений киноцивилизации: к системе «звезд». В эволюции кинозвезд, в падениях и появлениях очередных идеалов можно усмотреть, как развивается идеал женской красоты. Эдгар Морен в своей очень интересной книге

«Кинозвезды» анализирует явление кинозвезды, этого своеобразного мифа XX века, природа которого значительно более сложна, нежели это может показаться на первый взгляд. Морен прослеживает развитие типов «звезд», являющихся отражением общественных настроений, и — если можно так выразиться — последовательные перемены этих настроений. «Начав со «звезд» наивных, — пишет Морен, — через прекрасных и простых, мы пришли, наконец, к образцу «bad — good» (плохой — хороший), то есть, к индивиду, воплощающему смесь добра и зла»<sup>1</sup>. По мнению французского социолога, в результате длительного процесса происходит «очеловечение» «звезды» и связанный с этим отход от наивной идеализации с одновременным увеличением новых типологических комбинаций.

Я рассказал здесь об одном из наиболее известных аспектов воздействия фильмов на нравы. Но ведь не менее сильно их воздействие в области одежды, модных выражений и прежде всего в поведении людей. Успех, которым пользуется в Западной Европе американский образ жизни (во всяком случае, тот, который показывают американские фильмы), — это несомненный результат огромного влияния американской кинопродукции в этих странах. В этой области роль и воздействие кинематографа на людей колоссальны.

Григорий Александров, один из известных советских мастеров комедийного жанра, вспоминает характерный инцидент: «Во время съемок фильма «Цирк» один из героев должен был писать письмо. Он решил взять перо не так, как это делает большинство из нас, то есть прижимая указательным пальцем, а держать его между средним и указательным пальцами. Я, как режиссер, подумал, что в этом нет ничего страшного, и разрешил актеру держать перо не общепринятым способом.

126

Но как только картина появилась на экране, мы начали получать письма от педагогов. В одном было написано примерно так:

«Дорогие товарищи артисты! Вы ссорите нас с нашими учениками. Мы их учим в школе, как надо писать, а они ходят в кино, смотрят картины, возвращаются в школу и начинают писать по-своему. Когда мы говорим им, что они пишут неправильно, ученики возражают и адресуют нас в кино, чтобы мы сами поучились, как надо писать...»<sup>2</sup>.

### **Парадокс массовой культуры**

Именно в этом небывалом влиянии развлекательного кино на общество и заключен один из парадоксов современной культуры. Люди получили исключительно мощный инструмент воздействия, формирования мировоззрения и морали. А между тем в огромном большинстве случаев этот инструмент или вообще не используется или потакает дурным инстинктам. Ибо развлекательные фильмы выражают безусловное одобрение, одобрение всего, что статистическое большинство зрителей было бы готово посмотреть и похвалить. Следовательно, киноискусство, по существу, отказывается влиять на формирование общественного сознания или даже противодействует

---

<sup>1</sup> *Edgar Morin, Les Stars, Paris, 1955.*

<sup>2</sup> *Г. Александров, Принципы советской кинокомедии. — «Искусство кино», 1949, № 5.*



социальному и нравственному прогрессу.

В декабре 1959 года Роберто Росселлини в беседе со мной говорил об этом удивительном парадоксе:

«Современный мир расширяет свои прежние границы. Прогресс науки, техники, цивилизации сотрясает основания нынешних общественных формаций. А людям, живущим в этом стремительно преобразующемся мире, свойственна устаревшая психология, сложившаяся еще до промышленной революции. Разрыв между прогрессом цивилизации и подготовкой нашей психики к новым формам жизни — вот основная проблема современной культуры, и прежде всего культуры массовой. Четыреста лет назад Гутенберг изобрел печатную машину. В течение нескольких веков техника размножения человеческой мысли улучшалась, охватывала новые и новые страны для того, чтобы кончить «комиксами», которые вовсе не требуют от потребителей умения читать. Мы оказались в нелепой ситуации, тем более трагической, что зачастую сами не отдаем себе отчета в происходящем.

Будем откровенны. Кинематограф сыграл здесь роковую роль. В самом начале казалось, что новое искусство встанет на службу прогресса, что оно сумеет принести, распространить, закрепить среди миллионов людей настоящую культуру.

127

А между тем во главу угла был поставлен экономический фактор, то есть рентабельность и необходимость постоянного заигрывания с самой отсталой частью публики. Массовое кино непрерывно углубляло эту деградацию, мешало людям приспособиться к нашей интереснейшей эпохе, в которую мы все живем. То же самое произошло с телевидением. Вначале казалось, что мы получили мощное воспитательное оружие. Но вскоре стало ясно, что телевидение в еще большей степени, чем кино, идет к «комиксам».

Вернемся, однако, к киноискусству. Ведь сегодня не более десяти процентов фильмов вообще можно смотреть, а число картин, положительно влияющих на культуру зрителя, и того меньше. Промелькнувшие в этой массе несколько «ценных» фильмов не имеют никакого значения, не играют никакой положительной роли. И здесь не помогут даже самые героические усилия отдельных художников; ничего не может сделать и та небольшая группа зрителей, которая требует от киноискусства настоящих культурных ценностей. Эта проблема, на мой взгляд — главная проблема современной цивилизации, может быть решена только в том случае, если вместо индивидуальных попыток, заранее обреченных на неудачу, будут предприняты поиски принципиальных решений, основанных на рациональном, научном фундаменте.

В современную нам эпоху, когда, я еще раз подчеркиваю, наука, техника, материальная цивилизация привели к тому, что мир необозримо расширил свои традиционные границы, и в области культуры должны быть предприняты усилия, достойные этой эпохи»<sup>1</sup>.

Возникает вопрос, как же можно противодействовать этому процессу? С одной стороны, почти во всех странах развивается движение зрителей, поддерживающих честных художников, тех, которые относятся к кинематографу, как к одной из многих равноправных творческих дисциплин, то есть хотят выразить в нем свое «я». Движение это имеет для массового кинематографа

---

<sup>1</sup> «Говорит Роберто Росселлини». — «Film», 1960.

чисто лабораторное значение. А существующее в самом киноискусстве эстетическое движение не предпринимает никакой борьбы за миллионные массы зрителей, сознавая тот парадокс современной культуры, о котором говорил Росселлини. Художники опираются исключительно на киноклубы, задача которых состоит в пропаганде достижений киноискусства. Однако влияние киноклубов настолько незначительно и медленно, что ожидать каких-то быстрых и принципиальных изменений не следует.

Другое, во много раз более сильное, хотя и обособленное, решение проблемы уже несколько десятилетий пропагандирует Рене Клер. Между вульгарным антихудожественным коммерческим кинематографом и кинематографом эстетствующим он пытается найти какую-то тропинку для себя и своего искусства.

**128**

Этот старомодный, сентиментальный, остроумный господин, обладающий тонким вкусом и превосходно знающий публику, уже много лет, едва ли не в одиночку, ведет за нее борьбу. Он создает то, что называется «настоящим киноискусством»; зрелище художественное и одновременно насквозь народное. Его последняя работа — «Сиреневые ворота» (1957) — зрелое и очень убедительное тому доказательство. Несколько раньше, в «Красоте дьявола» (1950), Клер пытался придать своему фильму определенную философическую ценность, как бы сводя счеты с современностью (что, на мой взгляд, несвойственно его темпераменту). В «Ночных красавицах» (1952) он хотел свести свое искусство к холодной, точно рассчитанной виртуозности. А в «Сиреневых воротах» он вернулся к простоте, лиризму, теплу, непритязательной задумчивости, словом, ко всему тому, что было свойственно Клеру еще со времен фильма «Под крышами Парижа» (1930). Мир Клера показан здесь как бы в химически чистом состоянии. Никому не нужный Жюжю, бродяга и нахлебник, находит себя в ту минуту, когда он бормочет Артисту: «on est copain». Слово это обозначает нечто среднее между другом, «корешом», товарищем, может быть, приятелем. Это слово, как мне кажется, является элементарным ключом ко всей нравственной системе, предлагаемой художником. Ибо он призывает людей — и этот его призыв слышен повсюду — к своего рода товариществу или хотя бы к соблюдению нескольких элементарных принципов товарищества: верности, солидарности, честности. Клер, однако, как я уже говорил, явление совершенно особого порядка. И все остается по-прежнему: те, у кого есть все данные для того, чтобы создавать настоящее массовое искусство, те, кто обладает культурой, хорошим вкусом, гуманизмом, — эти художники не интересуются массовым кинематографом, оставляя его в руках холодных ремесленников, вульгарных спекулянтов от искусства.

Вот почему мне думается, что только в тех социальных системах, где кинематограф стал народной собственностью, эта важнейшая проблема может быть решена. Ибо у нас нет места для коммерческого фактора, по своей природе противоположенного развитию культуры и заставляющего равняться на худшие образцы. С другой стороны, точно и ясно сформулированные воспитательные задачи кинематографий социалистических стран ставят их в привилегированное положение по сравнению с буржуазными кинематографиями.

Григорий Александров писал в цитированной уже работе: «Партия всегда придавала большое значение комедийному искусству и призвала мастеров искусства к созданию веселых, жизнерадостных и содержательных фильмов,

Александров подтверждает тот принцип, о котором я говорю. Однако на практике, которая, как известно, имеет свою логику, дело обстоит иначе. Развлекательные фильмы, столь необходимые миллионам людей, все еще очень редки в киноискусстве социалистических стран. Производство их невелико в СССР, а в Польше за пятнадцатилетнюю историю нашего киноискусства их можно пересчитать по пальцам. Кроме того, зайдя слишком далеко в своих дидактических требованиях, мы очень ограничили возможности этой области искусства, добившись того, что из фильмов были исключены или сведены до минимума элементы развлекательности. Людям, располагающим все большим количеством свободного времени и требующим развлечений, мы не сумели дать эти развлечения: культурные, облагороженные, с небольшой воспитательной нагрузкой.

Это второй парадокс массовой культуры. Система, располагающая огромными материальными возможностями, не сумела (во всяком случае, до сих пор) провести последовательную политику в области развлекательного кинематографа. Мы не создали такого искусства, которое стремилось бы ликвидировать разрыв между бурно развивающейся наукой и техникой и развитием нас самих, нашего сознания.

### **Искусство и массовая продукция**

Критик по отношению к развлекательным фильмам находится в особенно невыгодном положении: зачастую он просто бессилён. Имея возможность выбирать из множества картин, критик, естественно, предпочитает лучшие из них, серьезные, интересные в том или ином отношении фильмы. И в этом нет ничего удивительного. Ведь в сфере серьезного художественного кинематографа существуют традиционные критерии, проверенные способы формулировки своих мыслей. Критики, считающие себя остроумными, копаются иногда в самом низу, в отбросах кинопроизводства, чтобы найти предлог для иронии.

Но все остальное — огромные залежи, находящиеся между, если можно так сказать, сливками и отбросами, — совершенно не исследовано. Во всяком случае, компетентными людьми. Критика ничего не может поделать: ей не хватает критериев, здравого смысла и методики. Поэтому вся эта массовая продукция или замалчивается, что в конце концов простительно, или, что гораздо хуже, анализируется приемами художественной критики, причем рецензенты серьезно разбирают достоинства и недостатки, творческую деформацию, видение художника и т. д. Ясно, что в данном случае такие методы оценки не подходят, рецензия получается не только неверной, но просто не по существу. Эта «комедия недоразумений» повторяется у нас довольно часто.

Мне кажется, что, анализируя развлекательные фильмы, критика должна полностью обновить свою методику, сменить арсенал своих профессиональных средств. Быть может, этот вопрос здесь не носит принципиального характера, но, по-моему, есть некоторые несомненные способы проверки критических

---

<sup>1</sup> Г. Александров, *Принципы советской кинокомедии*. — «Искусство кино», 1949, № 5.



суждений о развлекательных фильмах, суждений, логически вытекающих из предпосылок этой продукции и ее роли. Определив прежде всего элементарную общественную и воспитательную ценность фильма, следует затем разобраться: занимателен ли этот фильм? Достаточно ли он забавен, интересен, удерживает ли он внимание зрителей, — одним словом, выполняет ли фильм ту задачу, для которой он предназначен?

Следовательно, возможно существование какого-то эстетического эталона фильма, с которым критик должен соотносить каждое анализируемое произведение. И вот здесь-то, на мой взгляд, проходит граница между художественным фильмом, то есть фильмом, в котором видна индивидуальность художника, и развлекательной, массовой, в некотором смысле, потребительской продукцией. Только здесь (повторяю, я говорю о массовой коммерческой продукции буржуазного кино), в сфере развлекательной продукции, возможно существование каких бы то ни было эталонов, только здесь могут найти применение все те пособия, которые появляются на Западе. (Например, «Как написать сценарий», «40 основных драматических ситуаций» и т. д.). Публике остается лишь воспринять традиционную схему, к которой она привыкла в процессе своего «киновоспитания», и эта схема гарантирует ей полную ясность и абсолютное понимание всего происходящего на экране.

Поэтому мы с полным основанием говорим в данном случае о застывших нормах киноязыка. Застывших потому, что авторы таких фильмов, в огромных количествах выпускаемых на экраны капиталистических стран, желают любой ценой приспособиться к привычкам публики, угодить ей и не делают ни малейших попыток изменить и обогатить выразительные средства. Постепенно образуется система таких условных, застывших схем, не имеющих ничего общего с настоящим искусством. И если эти схемы все же понемногу изменяются, то происходит это в результате очень медленного изменения вкусов публики. Но и это обновление языка по понятным причинам отстает от развития киноискусства, ибо оно всегда рассчитано на самую отсталую часть публики. Присмотримся теперь повнимательнее к эталону западного развлекательного фильма, эталону, сформировавшемуся уже после революции звука, в конце 30-х годов. Действительно, ведь развлекательный фильм не требует от авторов творческих поисков, переосмысления и воплощения в образах действительности, в которой отразилось бы мировоззрение художника. Нет, здесь нужно правильно применить те или иные приемы, чтобы добиться вполне определенной цели: развлечь зрителей.

**131**

Производство таких фильмов можно сравнить с производством товаров массового потребления, когда оформление товара рассчитано не на создание одного показательного образца, а на массовую продукцию, и потому решающую роль играет разумное и эстетичное приспособление к требованиям покупателей. Так и в кино: отправным пунктом будет не автор и его внутренний мир, а публика, для которой предназначен фильм.

Из всего вышесказанного вовсе не следует делать поспешные выводы о том, что мы должны а priori негативно оценивать всю развлекательную кинопродукцию. Массовая культура XX века — явление сложное. Наши привычные оценки художественных произведений явились результатом общения с истинным искусством, личным, ищущим, если хотите, неповторимым. Но один только факт отказа от старых представлений и оценок еще ничего не

решает. Нужно лишь изменить критические навыки, которыми мы привыкли оперировать, анализируя другие виды искусств. Еще совсем недавно, какие-нибудь пятьдесят лет назад, мебель, одежда и другие предметы личного и домашнего обихода делались по особому заказу, господствовал культ индивидуальных, «непохожих» вещей. А за последние годы положение совершенно изменилось. Сегодня никто не оценивает красоту фарфоровой чашки и удобство пользования ею, исходя только из того, нанесен рисунок ручным способом или нет. Мы склонны по достоинству оценить эстетическую и бытовую ценность предмета, даже если он появился в результате механизированного производственного процесса. Кто знает, не стоим ли мы и в отношении массового кино на пороге такой же смены критериев? С этой проблемой тесно связана все отчетливее и шире вырисовывающаяся эволюция понятия мастерства, эволюция, которая особенно большое значение имеет в области массовой культуры.

### **Развлекательные штампы**

Что это за штампы? Как широко они распространены в развлекательных фильмах? Какие элементы формы и содержания подвержены наибольшему влиянию штампов?

Прежде всего драматургия. Вопрос этот уже неоднократно рассматривался критикой, и я лишь вкратце остановлюсь на нем. Речь идет о драматургии в широком смысле слова, как общей организации киноповествования. Драматургические схемы — наиболее консервативная часть фильма, ибо они берут свое начало в законах театра XIX века и к ним больше всего и раньше всего привыкает зритель. Говоря о драматургии, я имею в виду определенную специфическую организацию фабульного материала вокруг одного или нескольких героев, причем действие последовательно развивается по точно начерченной сюжетной линии.

**132**

Это поступательное движение осложняется, приобретает необходимый драматизм, наконец наступает кульминация, а затем и благополучная развязка сюжетных хитросплетений. Весь материал подчинен железной дисциплине, с обязательным развитием всех характеров и всех сюжетных линий до конца; каждая тема, каждое слово, жест, поступок должны обязательно, пусть в самом конце, сыграть какую-то роль в фильме. Следует еще для полноты картины отметить и подчеркнуть обязательную для такой драматургической конструкции математическую точность, с которой применяются все средства воздействия на зрителя: акценты расставлены в нужных местах, точно выбрано место кульминации (за десять-двадцать минут до конца) и т. д. Такая схема напоминает в какой-то мере исправно действующую заводную игрушку, которая доставляет наблюдающему удовольствие самим фактом безошибочного движения, вне зависимости от пользы, приносимой ею.

Столь же «образцовым» характером наделен и герой, вокруг которого сосредоточивается действие (во всей развлекательной кинематографии это связано и с определенными актерскими типами). Герой фильма, как правило, человек лет двадцати пяти — тридцати пяти (герои старшего и младшего возраста встречаются реже); он привлекателен, и хотя не лишен каких-то мелких недостатков, но в целом вызывает доверие и симпатию зрителей. Характерно и

то, что такой герой чем-то очень похож на «среднего» зрителя, сидящего в зале. Их роднит какая-то наивность (интеллигентные герои исключительно редки в таких фильмах), а также доброжелательное отношение к окружающим людям, даже если они с ним в чем-то несогласны.

Особенно полно и откровенно тенденция изображения «среднячка» проявляется в кинокомедиях. Популярнейший комик французского звукового кино Фернандель превосходно изображает явление, получившее название «François moyen» — «средний француз»: он немного сварлив, немного эгоистичен, но все это не столь важно, ибо, в сущности, это очень приличный, рассудительный, отзывчивый, уравновешенный человек; попадая в различные удивительные ситуации, он смешон, но не настолько, чтобы зрители издевались над ним. Так же обстоит дело и в американской звуковой комедии, которая дала характерные образы, представляющие тип среднего американского обывателя. Но только здесь, вероятно, по причине очень большого количества комедий и многообразия их видов, произошла дифференциация этого типа: от интеллигентных Джеймса Стюарта и Кэри Гранта до примитивного Боба Хоупа или пары Эббот и Костелло.

Не только в комедиях, но и в салонной драме, и в приключенческих картинах появились герои, которые, несмотря на свою обособленную среди других персонажей роль, отвечают основным условиям: вызывают симпатию зрителей и показывают «средний тип» данного общества.

### 133

Развлекательные картины отличаются большой культурой исполнения ролей второго плана. Как правило, эти образы превосходно написаны, в них обычно подчеркнута какая-нибудь странность, чужаковатость («дядя-оригинал», «умный слуга» и т. д.), а исполняют эти роли великолепные характерные актеры. Возьмите любую страну с налаженным производством развлекательных лент. Если актриса, исполняющая главную роль, должна обладать прежде всего обаянием, красотой, сексом, а ее актерское мастерство никого не интересует, то в характерных ролях второго плана выступают, за редким исключением, превосходные драматические актеры. Во скольких серых, насквозь схематичных французских комедиях сверкает талант таких замечательных актеров, как Ноэль Роквер, Пьер Ларке, Жан Тиссье, Поль Франкерер, недавно скончавшийся Эме Кларийон и другие! И американская кинематография располагает отрядом хороших актеров, играющих второстепенные характерные роли в серийных развлекательных картинах, — Луи Калерн, Обри Смит, Клифтон Вебб. То же самое в Италии, где в послевоенных комедиях мы находим такие имена, как Эмма Грамматика, Тина Пика, Меммо Каротенуто, Витторио Де Сика (обычно в ролях разорившихся аристократов) и т. д. В отношении всех этих актеров действует обязательный принцип актерского «emploi» (амплуа), которое они последовательно повторяют из фильма в фильм.

Можно бы и дальше множить примеры и описывать развлекательный «киноэталон», убеждаясь в его неполноценности и малоподвижности (например, в построении диалогов, в приемах актерской игры, в постановочных решениях), но меня интересует сейчас только одно: доказать, что автор, работающий в этой области, не пытается выйти за пределы схемы, напротив, он капитулирует перед ней и лишь в ее рамках добивается максимальной привлекательности зрелища.

Описанный выше образец развлекательного фильма имеет свои многолетние традиции, связанные с традициями театра французских бульваров,



с его точной дозировкой драматических эффектов и сценических движений, со стремительным — от начала до конца — темпом, со всей, если можно так сказать, математикой спектакля, доведенной французскими актерами до совершенства. Отсюда берет свое начало и традиционная завершенность характеристики образов. При этом почти никогда не учитывается психологическая и бытовая правда, но зато придается огромное значение внешней выразительности: и здесь немалую роль сыграли названные мною характерные актеры, которые принесли в развлекательное кино весь свой театральный опыт. Другим несомненным источником описанного образца была традиция американского зрелища, бродвейского «show» (представления), с его пристрастием к дешевой сентиментальности, примитивным комическим эффектам и постановочному размаху, который мы находим во множестве развлекательных фильмов.

134

### **Застывшие схемы**

Итак, перед нами эталон, который не назовешь ни плохим, ни хорошим. Публика к нему привыкла, фильмы такого рода обычно очень доступны и понятны для всех. А специфика жанра предохраняет эти фильмы от скуки, всякого рода неясностей и требует от создателей великолепного знания киноремесла. Это хорошо.

Плохо другое: здесь нарушена или совершенно отсутствует эволюция форм этого образца. Я в первой главе цитировал Ренуара и его точку зрения на необходимость постоянной эволюции искусства. Отсутствие ее в развлекательном кинематографе представляет большую опасность. Ибо здесь заключен один из источников вульгаризации киноискусства, что в результате приводит к отрицательному влиянию фильмов на публику. Применение застывших схем неизбежно толкает киноискусство к банальности, лишает фильмы всякой оригинальности. Вот как выглядит на большой голливудской «фабрике сценариев» путь любого сценария от его замысла до реализации.

Один из штатных сценаристов студии, скажем, А., получает задание написать сценарий, и ему дается какая-нибудь тема, ситуация или набросок сюжета. А. работает быстро, через несколько недель он вручает готовый сценарий продюсеру. Тот в свою очередь передает работу сценаристу Б. для переработки. Б. делает множество изменений, замечаний (что, по его мнению, будет нравиться публике, а что — нет) и возвращает работу продюсеру, который передает сценарий по очереди В., Г. и Д. Проходит несколько месяцев. За это время часто забывают, о чем шла речь в первоначальном варианте. Практически эта работа могла бы длиться бесконечно, так как продюсер обычно совершенно не ориентируется, какой же из очередных вариантов лучше и в какой стадии переработок сценарий начинает снова разваливаться. Все работают добросовестно, с полным чувством ответственности (за очень хорошее жалованье!) и с увлечением изгоняют из сценария все, что может не понравиться массовому зрителю, оскорбить его вкус или привычки, не удовлетворить его запросов. Вот так, непрерывно подгоняя сценарий к привычной схеме, на студии добиваются поразительного результата, когда все фильмы одного жанра похожи друг на друга, как близнецы: по сюжету, отдельным ситуациям, по атмосфере. Пройдя многомесячную обработку, сценарий — с профессиональной точки зрения — безошибочен. А с точки зрения заключенных в нем личных наблюдений, переживаний автора, с точки зрения элементарной

содержательности и оригинальности — это «произведение» не представляет ни малейшей ценности для искусства.

Все, что я говорил здесь о сценарии, относится в равной мере и к другим элементам фильма. Таким же «синтетическим» методом ведутся съемки; постановочные, актерские, монтажные, звуковые штампы в конечном итоге приводят к тому, что готовый фильм лишается всякого своеобразия и какого-либо личного участия авторов. Впрочем, об авторстве уже нечего и говорить, так же как и о воспитательной роли такого произведения.

**135**

Эти фильмы пропагандируют определенные избитые образчики буржуазной морали, не предлагая ничего нового. Используя многие годы один и тот же язык, они постепенно притупили чувствительность публики. Ее начал раздражать «синтетический» комизм, дешевая сентиментальность. Вот почему в последние годы все чаще говорят о «циничной публике», переставшей воспринимать всерьез преподносимые ей рецепты буржуазной морали, о публике, которая еще ходит в кинотеатры, но уже не верит тому, что там видит. В такой ситуации как будто должны были произойти радикальные перемены: заострение моральной и общественной проблематики, дифференциация языка, отход от приевшихся всем штампов. А между тем мировой кинематограф пошел в другом направлении. «Циничной публике» предложили те же штампованные зрелища, только в более резкой форме: по «цинизму» публики ударили увеличенной дозой жестокости и сексуальности. Сегодняшний серийный гангстерский фильм отличается от фильмов двадцатилетней давности прежде всего тем, что теперь нам преподносят детальное изображение нескольких убийств, агонии героя, а также эротических сцен. Стоит ли говорить, насколько усилилось в результате этих «перемен» вредное влияние серийного кинематографа. Добропорядочная викторианская мораль была заменена моралью насилия, кулака, моралью человека-зверя.

### **Польское довоенное кино не было исключением**

Схема, которую я старался здесь описать, была свойственна развлекательным фильмам до второй мировой войны. Потом произошли некоторые изменения — более или менее существенные, — о которых мы поговорим отдельно. А сейчас посмотрим, как выглядела польская довоенная продукция развлекательных лент? Пропорции между серьезными и развлекательными фильмами были в Польше такими же, как во Франции, Западной Германии и других странах, о которых мы говорили в начале главы. Кроме немногочисленных попыток создания социальных произведений, подавляющее большинство картин носило чисто развлекательный характер. Возьмем для примера 1937 год, довольно удачный для польской кинематографии, ибо в тот год было выпущено 27 полнометражных фильмов. Среди них 12 типичных комедий, таких, как «Дипломатическая жена», «Королева предместья», «Недотепа», «Извозчик № 13», «Господин редактор сходит с ума», «Господин министр танцует», «Парад Варшавы», «Этажом выше», «Три хулигана» и т. д.

**136**

Отметим еще несколько развлекательных мелодрам: «О чем мечтают женщины», «Помещик Михоровский», «Я солгала», «Знахарь» и т. п. Серьезных,

значительных фильмов в том году появилось очень немного: «Люди Вислы» Александра Форда и Ежи Жажицкого, «Дыбук» (на еврейском языке) и, по-видимому, «Галька». Итак, комедии составляли 45 процентов всей продукции, а все развлекательные картины вместе — 78 процентов. Мы видим, что в структурном отношении кинопродукция Польши несколько не отличалась от других стран.

Наблюдаем ли мы в польском довоенном кино аналогичные общественные и художественные явления? В значительной мере, да. Конечно, наша кинопромышленность имела свою специфику, которая отражалась на фильмах. Мелкие кинофабрики (некоторые из них исчезали, сняв одну картину) не располагали необходимыми техническими данными и соответствующими программами, благодаря которым Голливуд, например, сумел чуть ли не «научно» приспособиться к вкусам публики. Ни одна из варшавских фирм не имела своего сценарного отдела, а потому не могла придать своей продукции «образцовую» форму. Варшавскому продюсеру приходилось интуитивно решать, что понравится публике, а что нет. С другой стороны, бедность этих предприятий не позволяла вводить в фильмы дорогостоящие зрелищные элементы — огромные декорации, толпы статистов, артистические выступления и т. д.

И все же описанные выше «правила игры», разработанные на Западе, действовали и в Польше. Те же элементы шаблонной драматургии, те же постановочные решения (только беднее в техническом отношении), те же схемы «понятной» актерской игры. Наконец, то же самое безразличие к социальной проблематике и отсутствие хорошего вкуса.

Иногда в таких фильмах выступали талантливые актеры. Довоенное польское кино в большой мере опиралось на них. Несомненно, многие сценарии, особенно комедий, писались с мыслью о том или ином артисте, о «типах», которые они создали прежде. Такого рода за данность сценариев играла свою положительную роль, ибо в них были, как правило, интересно написаны характеры, а это в какой-то мере уравнивало слабость идейно-художественного материала сценария.

Адольф Дымша, который, по подсчетам Владислава Евсевицкого, выступал в 23 польских фильмах, главным образом в комедиях, создал у нас «тип», эквивалентный французу Фернанделю. Он, как и Фернандель, давал великолепный образ «среднего» человека; Дымша отличался сообразительностью, очарованием, динамизмом варшавянина, и одновременно ему была присуща та доля лиризма, которая необходима каждому настоящему комику. Другой актер, правда, менее интересный, Эугениуш Бодо, создал тип варшавского *charmeur*<sup>1</sup>, также не лишённого лукавства и уверенности в себе.

137

Следует добавить, что и в ролях второго плана выступали очень хорошие артисты. Тот же Евсевицкий сообщает, что Владислав Грабовский играл в 32 фильмах, Антони Фертнер — в 21, Мечислава Цвиклинская — в 37, Зигмунд Хмелевский — в 20, Мария Горчинская — в 13 и т. д. Я глубоко убежден, что если все эти развлекательные ленты, не представляющие сегодня никакой ценности, имели в свое время успех и, *toutes proportions gardees*<sup>2</sup>, представляли тогда какую-то ценность, то происходило это исключительно из-за участия этих

---

<sup>1</sup> — *соблазнитель*.

<sup>2</sup> — *все пропорции соблюдены*.



актеров, из-за их игры, их индивидуальности, которая была учтена сценаристами.

Когда мы сегодня смотрим польские довоенные развлекательные фильмы, они кажутся нам невыносимо скучными. По-видимому, эти наши фильмы, отличавшиеся импровизационным, любительским стилем, сделанные как бы *ad hoc*<sup>1</sup>, были хуже средней продукции этого рода, выпускаемой в те годы в других странах. Но нельзя не отдать должное актерскому мастерству, особенно в характерных ролях, мастерству, связанному с традицией польского развлекательного театра XIX и первой половины XX века. А в тех условиях и это было достижением.

## Послевоенная эволюция

В последнее десятилетие, однако, произошли некоторые перемены. Война оказала огромное влияние на все кинематографическое творчество: не только развлекательное, но и серьезное. Драматизм и страшные уроки последней войны коснулись как солдат, так и миллионов людей, не принимавших непосредственного участия в борьбе. Этот факт не мог не оказать своего влияния. В киноискусстве появились признаки поворота к более серьезному тону; в комедии произошел отход от традиционного «валяния дурака» к более «гуманному» юмору. Признание в каждом из нас элементарного человеческого достоинства было той всеобщей ценностью, по которой больше всего тосковали в трагические годы войны миллионы угнетенных людей. Поэтому зрителей перестал в такой мере, как до войны, привлекать чисто механический юмор, они стали искать таких форм развлечения, которые, во всяком случае, не ставили бы под вопрос, а утверждали человеческое достоинство героев.

Впрочем, ничто так быстро не изменяется, как чувство юмора. Это одно из интереснейших явлений смежной области социологии и искусства. Те, кто считает (как, например, известный бельгийский социолог Эжен Дюпреель), что комизм вырастает из определенных общественных ситуаций, нашли бы подтверждение своей гипотезы в стремительно изменяющихся, особенно в послевоенный период, общественных отношениях.

**138**

Во всяком случае, если мы сегодня просматриваем юмористический отдел журнала XIX века «Вендровец», то с трудом можно понять, почему это было смешно. Да что там «Вендровец»! Даже довоенные журналы «Мухи» и «Шпильки» не вызывают сегодня улыбки. Природа комического, как мне кажется, гораздо теснее связана с понятием актуальности, нежели природа трагического или лирического. Юмор становится непонятным, а следовательно, не смешным уже через несколько лет после исчезновения тех обстоятельств, которые дали повод для появления той или иной комической ситуации или произведения. В комизме есть что-то от моды, постоянно меняющейся под влиянием каких-то таинственных импульсов, моды, которая издевается над тем, что было предметом восхищения еще несколько лет или даже месяцев назад. Совершенно очевидно, что и основные принципы создания кинокомедии должны были измениться за последнее пятнадцатилетие.

Наконец, в эти же годы произошли некоторые события, очень важные для

---

<sup>1</sup> — специально, для данного случая.

всей эволюции киноискусства. Ибо теперь кино обращалось не только к своей традиционной публике: к молодежи, к мещанству в широком понимании этого слова. Теперь им совершенно откровенно заинтересовалась интеллигенция. Это был процесс двусторонний и сложный. Появились фильмы, которые своими высокими достоинствами привлекли внимание этой новой категории зрителей; с другой стороны, они (эти зрители) стали требовать нового типа фильмов. В количественном отношении изменения не носили принципиального характера, ибо статистически новая публика составляла очень незначительный процент от всей многомиллионной зрительской аудитории. Но в качественном отношении изменения были неизбежны. Порукой тому — активизация нового зрителя и кинокритики, выражающей, как правило, интересы этого зрителя и формулирующей его требования. Изменения эти коснулись прежде всего серьезных, значительных по темам фильмов. Но и массовая, развлекательная продукция не осталась в стороне. Перед комедией открылись новые перспективы, новые пути развития, несмотря на то, что большая часть продукции по-прежнему пребывала в состоянии застоя.

Я думаю, что важнейшее выражение этих перемен заключается в том, что в комедии, хотя и медленно, но непрерывно, предметом изображения и фоном становилась общественная среда, обычная жизнь людей. Отвлечемся на минуту от комедии и посмотрим, что происходит в приключенческом жанре. Недавно в Польше демонстрировались почти одновременно две приключенческие картины, великолепно иллюстрирующие то направление, по которому идут перемены. Это фильмы «Убийца живет в 21-м» режиссера Анри-Жорж Клузо (1942) и «Лифт, ведущий к эшафоту» (1957) режиссера Луи Малля <sup>1</sup>.

**139**

На первый взгляд эти две картины мало чем отличаются друг от друга: у них одинаково приключенческий, довольно неправдоподобный сюжет; обе сняты профессионально безупречно (с технической точки зрения), черно-белые, для обычного экрана. Техника почти не изменилась за эти пятнадцать лет.

Зато изменились — и очень основательно — отношения между киноискусством и действительностью. Сравнение двух упомянутых мною фильмов с этой точки зрения дает интересный материал для размышлений. Клузо удивительно ловко закрутил криминальную историю. Это своеобразная игра, в которую втягивается зритель; его ведут то в одну, то в другую сторону, дают ему немного передохнуть, а потом снова, с удвоенной силой, забрасывают его неожиданностями, и, наконец, автор с необходимой дозой иронии представляет зрителю разгадку, которую никто не предвидел. Игра ведется между несколькими людьми, каждому из которых дана в фильме точная характеристика. Колониальный врач, фокусник, мелкий ремесленник, старая дева-графоманка — эти типы нарисованы уверенной рукой, с острым чувством наблюдательности и юмором. В постановке Клузо весь механизм загадочной истории функционирует безошибочно, все подчинено холодному расчету: добиться необходимого эффекта. Здесь чувствуются традиции французской театральной комедии, выверенность драматических эффектов и хорошая школа

---

<sup>1</sup> Луи Малль (род. 1932) — режиссер французской «новой волны». Дебютировал фильмом «Лифт, ведущий к эшафоту», за который был удостоен награды имени Луи Делюка. Кроме того, снял фильмы «Лилия в долине», «Любовники», «Зази в метро», «Частная жизнь» и др.

характерного актерского мастерства. И все-таки для сегодняшнего зрителя эта картина невыносима. Действие происходит в пустоте, как бы в герметически запаянном шаре, сквозь оболочку которого не проходят звуки внешнего мира. Какой-то условный пансионат, лестничная клетка и три комнаты; комиссариат полиции с письменным столом и барьером. Такая же условная квартира комиссара... Город? Страна? Время? В картине Клузо нет ни малейшего указания на среду, на время.

В фильме «Лифт, ведущий к эшафоту» нет и следа холодного, механического усложнения ситуации. Луи Малль погружает действие в современность, в кипение жизни. Достоверность, жизненность пронизывают образы героев, дают начало всем сюжетным ходам. Обманутый парашютист, пресловутая «пара» 1958 года <sup>1</sup>, нефтяная афера, motel под Парижем, немецкие туристы в шикарном «мерседесе», современная архитектура, атмосфера полицейских допросов — это хаотическое переплетение кусков жизни до краев заполняет фильм, дает ему буквально все: драматизм, человеческие характеры, атмосферу, социальный контекст, удивительную актуальность (фильм напоминает в некоторых фрагментах знаменитую аферу Ляказа, которая разразилась годом позже), наконец, своеобразное пластическое решение — изображение города и людей его населяющих. Действительность, биение жизни, живая среда, начисто отсутствовавшие у Клузо, здесь буквально пронизывают весь фильм.

**140**

И как раз картины такого типа наиболее распространены во всех видах современной развлекательной продукции, точно так же, как пятнадцать лет назад большинство составляли фильмы типа «Убийца живет в 21-м». Возможно, здесь кроется нечто большее, нежели очередная смена привычек зрителей. Это скорее сигнал поступательного движения, тех изменений, которые происходят в нашем понимании не только криминальной загадки, но и вообще судьбы человека и его счастья.

Нечто подобное произошло и с комедией. Отступив от механических, целиком выдуманых сюжетных ходов, изолированных от окружающего мира, комедия начала вмешиваться в проблемы сегодняшнего дня, в жизнь общества своей страны, своего времени. Наиболее характерным доказательством этих изменений была, как мне кажется, серия итальянских, так называемых «неореалистических» комедий, хотя, по существу, кроме поверхностного сходства, они не имеют с неореализмом ничего общего.

Этот новый тип комедий появился как бы в двух вариантах: одном — более интересном в художественном отношении, и другом — более коммерческом. Займемся прежде всего первым вариантом, представленным такими фильмами, как «Полицейские и воры» Стено и Моничелли (1952) и «Здравствуй, слон!» Франчоллини (1952).

В обоих этих фильмах — а я выбрал их как самые показательные для данного направления — исходный пункт, по существу, нелеп; в картине Франчоллини — это слон, полученный простым учителем в подарок от индийского магараджи; в другой — парадоксально повернутые роли полицейского и вора. Можно сказать, что обе ситуации довольно далеки от повседневной жизни; на первый взгляд

---

<sup>1</sup> «Пара» — сокращенное от слова «парашютист». Здесь имеется в виду вся политическая атмосфера, царившая во Франции в 1958 г., когда полковник Массю поднял парашютистов против Республики.



даже более далеки, нежели так называемые типичные «жизненные ситуации» в каких-нибудь третьесортных комедиях, посвященных поискам потерянного лотерейного билета. Но эта нелепая ситуация вписана в живую действительность, показанную со всем неореалистическим блеском. Мы находим здесь превосходный актерский типаж, точно увиденный пейзаж, десятки жанровых сценок. И в этом окружении авторская выдумка, соединяясь с природой, действует на нее, как катализатор. Традиционные комические приемы изменили свой характер: вместо комизма, положений появился комизм правдивых человеческих характеров. Перед нами уже не «особенный» комедийный мир со своими законами и логикой, а мир, хорошо нам знакомый, мир, в котором скрыто множество комических ситуаций; просто мы их прежде не замечали. Более того, эти фильмы представляют какую-то правду более обобщенного, познавательного характера: например, правду о трудной жизни итальянского учителя, напрасно ожидающего увеличения жалованья.

141

А в поразительной сцене из «Полицейских и воров», когда старый измученный полицейский преследует старого измученного вора и оба они быстро начинают задыхаться, — заключена квинтэссенция этого особого вида юмора. Мы смотрим на них с улыбкой, сочувствием, симпатией. Таких чувств не вызывали традиционные, «механические» кинокомедии 30-х годов.

Я разбираю только эти две картины, как примеры послевоенной эволюции комедии в ее наиболее зрелом, художественном варианте. А в действительности сближение с жизнью, погружение в проблемы быта, морали стали распространенным явлением в комедиях. В той же Италии появилось и другое направление развития комедийного жанра (гораздо менее интересное), представленное такими фильмами, как бесконечная серия «Хлеб, любовь...» и т. д.<sup>1</sup>, которая, несмотря на всю свою вульгарность, также говорит о переменах. Коммерческий фактор, желание удовлетворить вкусы самой широкой аудитории играют здесь, конечно, большую роль. Эти фильмы в какой-то мере напоминают по своей конструкции, по характеристике образов описанные выше универсальные эталоны кинокомедий. Главную роль в них тоже играет «звезда», особа, обладающая прекрасными формами, подчеркнутой сексуальностью, одетая в живописные крестьянские лохмотья. Маскарад? Не только. Мы заметили более сочный, богатый деталями фон; персонажи второго плана здесь уже не просто синтетические «комедийные типы», они выделяются из общего фона, обогащают его.

Обращает на себя внимание еще одно интереснейшее явление. Неореализм, который в сфере художественного кинематографа был несомненно самым значительным событием последних десятилетий, не проник в массовый кинематограф. Общеизвестны поразительные статистические данные, которые неопровержимо доказывают, что самый примитивный итальянский фильм «плаща и шпаги» посещался публикой во много раз больше, чем шедевры неореализма «Похитители велосипедов» (1948), «Умберто Д.» (1951) или «Пайза» (1946). Но своеобразная культура неореализма, особое видение жизни, свойственное этому направлению, проникло, хотя и в вульгаризованной форме, в массовую продукцию. Можно сказать, что неореализм не стал массовым

---

<sup>1</sup> «Хлеб, любовь и фантазия» (1955), «Хлеб, любовь и тысяча поцелуев» (1955) реж. Луиджи Коменчини и многие другие.

явлением искусства, но его заслуга в том, что он оплодотворил массовый кинематограф. Впрочем, так же обстояло дело и с другими художественными направлениями и их связями с массовой культурой.

142

Явление, которое я постарался проанализировать, не ограничилось только итальянскими развлекательными фильмами. Оно проникло — под влиянием тех или иных факторов — во Францию, в Скандинавские страны, в Америку. Повсюду в послевоенные годы начался кризис традиционного, абстрагированного от внешней среды кинематографа: и все шире, все глубже живая действительность стала проникать даже в самые запутанные, самые абсурдные комедийные ситуации.

\* \* \*

Следует иметь в виду еще один фактор, серьезно повлиявший в послевоенные годы на развитие развлекательного кинематографа. Уже в фильмах, о которых я говорил, можно отметить определенное изменение тона. В них ощущается гораздо больше тепла, симпатии к героям, изображаемых с любовью, а не с издевкой. Это симптоматично. Ведь сближение с действительностью могло бы на первый взгляд открыть неограниченные просторы для язвительной социальной сатиры, иронии, бичевания общественных порядков. А между тем комедия эволюционировала в сторону жизнеутверждения, симпатии, сочувствия, своеобразного комедийного лиризма. Это направление опиралось на давние добрые традиции, оно всегда было программным для Рене Клера; единственный фильм, в котором он отошел от своего стиля, — «Последний миллиардер» (1934, сатира на диктатуру), признан некоторыми критиками неудачей художника. Ныне эта тенденция распространилась почти на все развлекательное кино, выйдя далеко за рамки комедии. То же самое мы наблюдаем в приключенческих, костюмных, мелодраматических фильмах. Даже самые «математические» криминалы, такие, как знаменитая «Рифифи» Жюля Дассена <sup>1</sup>, оказались окрашены, как это ни парадоксально, теплом и лиризмом. Авторы этих фильмов прилагают огромные усилия, чтобы показать гангстеров людьми уравновешенными, работающими по научно проверенным методам, так, как работают ныне люди на больших промышленных предприятиях. К тому же эти люди в высшей степени порядочные, работающие, люди, которым не очень везет в жизни. У одного из них туберкулез, и он чувствует себя одиноким; у другого — прелестная жена и сын, которого он обожает; оба они с беспокойством думают о будущем (ведь на пенсию они рассчитывать не могут!). И все это показано в обыденной обстановке, насыщено теплом, симпатией к героям.

Гангстеры — это, конечно, случай исключительный. Но стремление увидеть героев в их обыденной, семейной жизни, найти в них те качества, которые, как нам кажется, говорят о их человечности, — все это мы обнаруживаем сегодня почти в каждом развлекательном фильме.

143

«Римские каникулы» (1952) режиссера У. Уайлера или «Парижанка» (1958) режиссера М. Буарона — обратная сторона того же самого явления. Здесь изображаются короли или премьеры как самые обыкновенные люди, с их

---

<sup>1</sup> Здесь имеется в виду фильм «Драка среди людей» («Du Rififi chez les hommes»), 1955.

будничными заботами и неприятными обязанностями, от которых они никак не могут отвертеться, точно так же как обожающий своего сына герой «Рифифи» не может перестать заниматься гангстерством.

У эволюции этой глубокие корни. Она возникла из насущной потребности зрителя всюду найти частичку атмосферы своей квартиры, своих супружеских ссор, заканчивающихся примирением, и т. д. Тот факт, что эта своеобразная эволюция произошла именно в последние годы, когда все чаще говорят об уничтожении мира, об опасностях нашего времени, тоже нельзя оставить без внимания. Нужно помнить также, что это происходит после второй мировой войны, после разгрома фашизма, который пытался втоптать в грязь человеческое достоинство. Можно предположить, что эволюция эта возникла из отчаянного желания всюду — даже в глупейшей салонной комедии, в любой среде — даже в среде гангстеров и королей, найти частичку человечности и солидарности с теми, кто сидит в зале. Этим желанием людей ни одна разумная массовая кинематография не может пренебречь.

### **Нужны ли польские развлекательные фильмы?**

Каково же положение послевоенного польского развлекательного кино?

Заметим в самом начале, что потребность в развлечениях ощущается у нас еще острее, чем в других европейских странах. Можно сказать, что развлечения — это наиболее дефицитный предмет общественного потребления в Польше. Каждый вечер сотни тысяч людей напрасно задают себе один и тот же вопрос: что делать? Что делать со свободным временем? Куда уйти из перенаселенной квартиры? Как отвлечься? И, по существу, только кино может решить эту проблему в масштабе страны. Но у нас нет развлекательной промышленности — той гигантской, сложной, разветвленной машины, которая работает в странах с развитой кинематографией. Такое положение позволяет уже сейчас предсказать колоссальное развитие телевидения в Польше, И не потому, что поляки, как англичане, любят сидеть дома и телевидение их вполне удовлетворяет, а потому, что они должны сидеть дома из-за отсутствия развлечений. Следовательно, вся тяжесть падает на совершенно недостаточную сеть кинематографа.

А между тем польские развлекательные фильмы необычайно редки. Среди сотни фильмов, выпущенных после 1945 года, вряд ли удастся насчитать больше десятка по-настоящему развлекательных фильмов.

**144**

Как мы видим, у нас, по сравнению с другими кинематографиями, обратная пропорция. Конечно, эту брешь заполняют иностранные развлекательные ленты, которые все чаще появляются в нашем прокате. А польские фильмы?

Довольно значительное распространение получил у нас взгляд, согласно которому польские развлекательные фильмы вообще не следует выпускать. Говорят — и в этом есть доля истины, — что польское киноискусство оказалось в исключительно благоприятном положении. Ведь экономический фактор не является решающим, а следовательно, есть возможность создавать только высокохудожественные произведения, не тратя сил на развлекательную чепуху. Так и получилось: серьезные картины составили подавляющее большинство всей продукции, а забавлять публику предоставили иностранным фильмам. Трудно, однако, согласиться с такой точкой зрения.

Время механического, абстрактного развлекательного кино прошло.



Польские комедийные ленты, как мне кажется, столь же необходимы, как и серьезные, посвященные значительным вопросам. Да и публика наша явно предпочитает польские фильмы иностранным, от них она ждет самых ярких впечатлений. Зритель хочет в развлекательном фильме найти свое окружение, знакомые пейзажи, любимившиеся типы людей, органически связанные с атмосферой своей страны. Существуют, наконец, — и это, может быть, главное — определенные специфические национальные реакции восприятия произведения искусства, в особенности же в области юмора: когда, скажем, одни шутки вызывают смех, а другие оставляют зрителей совершенно равнодушными. В этой ситуации только польские развлекательные фильмы, и прежде всего комедии, могут удовлетворить запросы публики и выполнить ту культурную роль, о которой здесь шла речь.

Я уж не говорю о другой стороне дела, которую обычно выдвигают на первый план и которая действительно немаловажна: фильм, рассчитанный на массового зрителя, — лучшая школа ремесла, простоты, доходчивости, ясности повествования для каждого кинематографиста. Со временем можно пойти дальше в поисках новых и оригинальных форм, но нельзя недооценивать эту школу. Андре Кайят, прежде чем сделал свою великолепную серию фильмов, посвященных вопросам правосудия, был автором множества чисто развлекательных мелодрам и комедий. Это не случайно.

А между тем, как я говорил, урожай польских развлекательных фильмов был очень небогат. И это понятно. Кинематографисты, получив единственную в своем роде возможность использовать киноискусство как трибуну для высказывания по наиболее важным вопросам, волнующим современников, не имели ни малейшего желания забавлять их.

145

### **Возвращение к традициям довоенной комедии**

Развитие нашего развлекательного кинематографа после войны не удовлетворяет не только в количественном, но и в качественном отношении. И это имеет свои глубокие причины.

Одна из важнейших причин — отсутствие развлекательной литературы. А ведь именно в ней черпает кинематограф всех стран сюжеты комедий, криминалов, вестернов... Кое-кому это может показаться странным. В самом деле, разве в литературе последних лет не засверкали имена нескольких блестящих юмористов и среди них — Славомира Мрожека? Но вот что характерно: юмор этих писателей интеллектуален, подчас доступен немногим; этот юмор очень трудно перенести на экран. Единственная попытка такого рода — фильм Антони Богдзевича «Калоши счастья» (1958) — окончилась неудачей, во всяком случае, частичной неудачей. «Косоглазое счастье» (1960)<sup>1</sup>, фильм, который можно отнести к той же категории, стал несомненным и крупным успехом польского киноискусства. Но это уже скорее удача режиссера и сценариста, художников определенных творческих устремлений. Так что, по существу, в Польше нет юмористической литературы, такой, какая существует, например, в Англии или Америке: всего этого великого множества смешных

---

<sup>1</sup> Фильм демонстрировался в СССР в 1961 г. под названием «Шесть превращений Яна Пищика», режиссер Анджей Мунк, сценарист Ежи Ставинский.

романов и рассказов с живо развивающимся действием, с неожиданными ситуациями и смешными человеческими характерами. Ничего этого у нас нет. Как нет и театральных комедий, комедийной драматургии. На пальцах одной руки можно пересчитать комедийные спектакли польского репертуара, но и они, как правило, вызывают серьезные возражения. Может быть, даже и хорошо, что никто из режиссеров не занялся их экранизацией. Итак, создатели польских кинокомедий могли положиться только на свои собственные силы.

И только по необходимости — я подчеркиваю эту главную черту нашей продукции — польские комедийные фильмы вращались в кругу тем и штампов довоенной кинематографии. Это была единственно возможная, апробированная формула, хотя и устаревшая, но все-таки результативная. Вопрос в том, были ли использованы эти темы и штампы слепо, без поправок на время?

Конечно, нет. Я думаю, что за прошедшие годы вкус людей стал лучше. Можно сформулировать мою мысль по-другому: вкус приспособился к нашему времени (хотя и эта формулировка может вызвать сомнение). С другой стороны, механические, далекие от жизни комедии, хотя и недостаточно, но все же приблизились к проблемам действительности. Так или иначе, наши немногочисленные развлекательные картины черпали свое вдохновение и приемы в довоенной польской кинопродукции, которая в свою очередь, как мы это старались доказать, была лишь бледным отражением мировой комедии 30-х годов.

**146**

Как я уже говорил, польская довоенная комедия, при всем своем убожестве, опиралась на хороших характерных актеров; это были яркие комедийные типы, имевшие свое лицо; для них многие сценаристы специально писали тексты. И прежде всего для самой значительной комедийной фигуры — «национального комика», который есть в каждой стране. Этот тип отражает в некотором роде национальный «средний» уровень. В довоенной польской кинематографии таким комиком был Адольф Дымша. После войны снова обратились к нему. Миную сейчас «Сокровище» (1949)<sup>1</sup>, остановлюсь на двух комедиях, в центре которых находился «тип», представляемый Дымшей. Причем ни одна из них не сумела выявить и подчеркнуть его специфических качеств.

Тип, созданный Дымшей, и продолжаемый им по сей день, главным образом на эстраде, мы знаем хорошо: варшавский пройдоха, «специалист», человек с быстрыми размеренными движениями, он всегда заряжен колоссальной энергией, которая время от времени вырывается наружу (и тогда Дымша подпрыгивает, взмахивает рукой или стонет «О боже!»). А что общего имеет с этим типом образ мастера Маевского, героя фильма «Ирена, домой!» (1955)? Маевский — человек сдержанный, флегматичный, насквозь «положительный» (он хороший мастер на фабрике и т. д.) И очень, очень редко появляется перед нами настоящий Дымша, заслоняющий в эти моменты фигуру добряка Маевского. Показательна в этом отношении сцена, когда Маевский, получив отпуск, возвращается домой; он полон энергии, уверен в себе, здесь проявились все характерные особенности образа. Впрочем, зрители фильма прекрасно ориентировались, когда на экране появлялся настоящий Дымша, и именно тогда в зале раздавался смех.

Точно так же обстоит дело и с другой комедией — «Никодимом Дызмой»

---

<sup>1</sup> В нашем прокате — «Мое сокровище» (1951).

Яна Рыбковского (1956) <sup>1</sup>. Только в этом случае недоразумение было еще глубже. В картине, выдержанной от начала до конца в эстрадном духе, авторы попытались показать довольно запутанную историю, к тому же историю, изображающую сложный социальный процесс и дающую оценку этого процесса.

147

И вот эстрадные «номера» были нанизаны на нить традиционного сюжета фильма, для того чтобы придать событиям большую или меньшую логичность, правдоподобие, сходство с «настоящей» жизнью, наконец, для того чтобы раскрыть определенное психологическое развитие образов героев, во всяком случае, одного из них. И здесь снова появляется проблема Дымши, актера, способности которого были использованы совершенно неверно. Этот интеллигентный актер с лету подхватил легкий эстрадный тон и немедленно обратился к арсеналу своих традиционных эстрадных средств. Но ему еще вменили в обязанность создание «правдивого характера», события должны были объяснить его образ и *vice versa* <sup>2</sup>, словом, его заставили играть человека, который развивается, меняется. А этого Дымша и не пытался сделать. В результате произошел разрыв между задачей и ее исполнением, разрыв, который зачеркнул все возможные достоинства фильма.

Так что талант Адольфа Дымши, для которого до войны писали десятки сценариев, остался, по существу, не использованным. Роли, которые он сыграл в послевоенном кино, совершенно расходились с его «типом», приводя к естественным неудачам.

Ян Рыбковский попытался в традиционной «комедии характеров» обратиться к другой актерской индивидуальности. Я имею в виду Тадеуша Фиевского в трех фильмах об Анатоле. После первой серии — «Шляпа пана Анатоля» (1957) — казалось, что режиссер нашел подходящего актера. В противоположность энергичному, полному жизненных сил и задора Дымше Фиевский — это служащий, растяпа, находящийся под каблуком у жены; волею обстоятельств он впутывается в «историю», о которой совершенно не подозревает. В следующих сериях оказалось, однако, что Фиевский — исключительно по вине сценаристов — не был как следует использован, или же его комедийные возможности оказались просто ограничены. Стало ясно, что актеру не хватает той доли тепла, симпатии, которая необходима каждому настоящему комику, желающему покорить зрителей. Все образы великих комиков — Чаплина, Тати, Ленгдона <sup>3</sup> — при всей их неприспособленности к жизни (ведь они тоже, в своем роде, растяпы) всегда сохраняли человечность, обаяние, лиризм, привлекающие всеобщие симпатии. Даже довольно далекий от этих великих образов, но очень популярный, Фернандель отличается теми же качествами. А растяпистость Фиевского стала предметом насмешек, а не симпатии.

Кроме того, как мне кажется, Анатолий Фиевский был немного анахроничным типом; он ближе викторианской эпохе, нежели современной Польше. Это добропорядочный мещанин, чиновник, старомодно одетый;

---

<sup>1</sup> В нашем прокате — «Необыкновенная карьера» (1957).

<sup>2</sup> — наоборот.

<sup>3</sup> Гарри Ленгдон — популярный американский комик (род. 1884). Самые известные фильмы с его участием — «Сильный человек» и «Длинные брюки» (1926) — ставил Франк Капра.



живется ему, как видно, неплохо, его доброта несомненна, а вот что касается интеллигентности, энергичности — наличие этих качеств у него очень сомнительно. Образ Анатоля получился в какой-то степени безликим, что совершенно неприемлемо в такого рода комедиях. Стоит еще добавить, что последующие серии «Анатолей» все меньше и меньше учитывали характер комика и его актерское амплуа, заполняя роль разношерстными и часто безвкусными трюками.

148



«Шляпа пана Анатоля»

149

Итак, Анатолий был единственной, да к тому же непоследовательной в экранном воплощении попыткой создания комедийного характера, который стал

бы началом нового польского комедийного кинематографа. Больше таких попыток, собственно, не делалось, хотя у нас есть много актеров комедийного плана, причем очень кинематографичных. Для этих актеров — назову, к примеру, Стефана Бартика, Ярему Стемповского, Людвика Бенуа — стоило бы написать специальные комедийные сценарии.

Можно сделать вывод, что обращение к довоенным образцам не удалось в главном — в создании комедийного типа. Но, может быть, вместо этого удалось создать комедии с изобретательно выдуманной, запутанной, смешными ситуациями?

И снова возникают сомнения. Фильмы об Анатоле в этом плане наиболее удачны, хотя и они не лишены недостатков. Первая серия — «Шляпа пана Анатоля» — лучше других, во всяком случае, смешнее. Удивительные приключения Анатоля, который неожиданно начинает находить в своих карманах ценные вещи, подбрасываемые ему членами воровской шайки, принявшими его за свой «почтовый ящик», — полны выдумки, неожиданностей и юмора. Но уже в середине фильма загадка разрешается. Анатолий и милиция понимают, как действует этот своеобразный механизм, и, более того, находят преступников. Комедия неожиданностей превращается в обыкновенную неинтересную погоню. Во второй серии — «Пан Анатолий ищет миллион» (1959) — нагромождение событий достигается уже чисто механическим способом, одним из самых трафаретных приемов (человек ищет потерянную вещь, несколько раз он вот-вот должен найти ее, но что-то мешает ему). Наконец, в третьей серии — «Инспекция пана Анатоля» (1959) — авторы впутывают бедного Анатоля в злоключения, отличающиеся исключительной примитивностью. Фильм пытается быть сатиричным, но все в нем слишком искусственно, чтобы походить на правду. Только фарсовый, хорошо поставленный на вращающейся сцене финал с летающими на веревках участниками представления дает несомненный комический эффект. В целом серия фильмов об Анатоле ближе всех подошла к довоенной польской комедии.

Весьма интересен с этой точки зрения другой пример — новый вариант «Солдата королевы Мадагаскара» (1958), поставленный Ежи Жажицким. Здесь обращение к довоенной комедии более чем очевидно. (Ежи Жажицкий хотел повторить свой довоенный фильм под тем же названием, с актером Зничем в главной роли.) Почему же эта попытка закончилась неудачей? Старый варшавский фарс, оживший в 30-е годы благодаря остроумной, осовременившей его переработке Юлиана Тувима, все же пахнет (хотя и довольно приятно) нафталином. До сих пор в разных странах делаются попытки воскресить фарс эпохи «конца века».

**150**

Смысл этих попыток двоякий: во-первых, художник хочет воспользоваться нагроможденными там фарсовыми ситуациями, а во-вторых, показать их с ноткой иронии и — одновременно — с симпатией к «старым добрым временам». Этот принцип положен, например, в основу одной из лучших комедий немого периода — «Соломенной шляпки» (1927) Рене Клера, в которой (хотя это почти незаметно) ситуации, типы, оформление, костюмы стилизованы под комедию «конца века». Но в этом случае необходимо все взять в кавычки, отнестись ко всему происходящему с иронией, соблюдая известную дистанцию, ибо никто сегодня не сможет рассматривать приключения адвоката Мазуркевича как сатиру на радомскую адвокатуру.



Между тем Ежи Жажицкий не учел этой специфики: он посмотрел на фарс как бы невооруженным глазом, тогда как надо было надеть искажающие очки. Французы, имеющие в этой области наибольший опыт, вводят далеко идущую условность, многозначительность, и вместе с тем такие фильмы отличаются удивительной четкостью постановки (подобные примеры можно привести из области польского театра). В качестве иллюстрации моей мысли назову фильм «Займись Амелией» (1949) — экранизацию старого фарса Фейдо, осуществленную режиссером Клод Отан-Лара.

Эта простенькая вещичка была решена постановщиком исключительно оригинально. Актеры не обращались друг к другу, они произносили свой текст в бешеном темпе, не делая даже секундных пауз. Их гротесковые движения и жесты сближали этот фильм с балетом. Лента была снята в стремительном ритме: герои целовались и давали друг другу пощечины в такт хлопающим дверям и переворачивающейся мебели. Поэтому виртуозно разыгранный фарс привлекал уже не своим примитивным содержанием, не пинками в зад, а чудесным, почти магическим ритмом сценических движений, железной драматургической конструкцией, абсолютной логикой событий.

То, что сделал Отан-Лара, — один из немногих способов интерпретации фарса для современного взрослого зрителя. Жажицкий, по-видимому, намеревался сделать то же самое. Но из-за целого ряда обстоятельств ему не удалось придать фильму ту отточенность и совершенство, которые были необходимы. Виной тому и актеры (Тадеуш Фиевский очень плох в этой картине) и примитивная павильонная и лабораторная техника. Казалось, например, что фильм нужно было выдержать в живой, веселой, совершенно условной цветовой гамме. Вместо этого там преобладают грязные оттенки рыжего и синего цветов. Актеры (может быть, за исключением Ирены Квятковской и Игнацы Гоголевского) не подхватили стремительного балетного ритма фарса, играя свои роли в том же ключе, каким решается обыкновенная комедия положений. Драматургическая конструкция картины хаотична, нет логики в неожиданных поворотах сюжета, некоторые образы кажутся искусственно притянутыми (среди них — Казя, который в оригинале был *spiritus movens*<sup>1</sup>). Лишенный всех этих качеств, фильм вообще потерял право на существование.

151

Сделаем теперь некоторые выводы: польская кинокомедия последних лет, не найдя материала в литературе и театре, пошла по пути продолжения традиций довоенной комедии положений. Но даже это ей не всегда удавалось.

Однако мы убедились раньше, что в послевоенные годы мировая кинокомедия эволюционировала, что довоенный эталон механической комедии (который у нас безуспешно пытались использовать) остался позади. Мы убедились также, что за эти годы в комедии появились новые, интересные тенденции. Найдем ли мы их также и в польской комедии?

### **Попытки отражения современности**

Отметим один парадоксальный факт: чем больше в искусстве всего мира усиливалась тенденция сближения с действительностью, тем больше у нас от нее отходили. Вот, например, «Сокровище» — фильм, сделанный по довоенным

---

<sup>1</sup> — одушевляющая сила.



трафаретам, но с интересными характерами, быстрым темпом, живо развивающимся действием. Эта в чем-то привлекательная картина, снимавшаяся в 1948 году, была тесно связана с современной ей жизнью. Ее главный мотив — поиски жилья — типичная особенность послевоенной действительности. Более того, в «Сокровище» мы встречаем множество удачно подсмотренных, очень современных варшавских типов (спекулянтка из Валбжиха, советник и другие). Но с течением времени действительность стала исчезать из польских комедий. В первой серии «Анатоля» мы еще можем найти связь с варшавским пейзажем. В бравурном финале есть еще СДТ<sup>1</sup>, но уже показанный так, чтобы его нельзя было узнать (тогда как режиссеры всего мира стараются разместить действие в таком месте, которое зрители сразу же узнают). Во второй серии того же «Анатоля» постановщики поступили иначе. Они до неузнаваемости изменили обстановку действия и в результате получили синтетический «комедийный» мир XIX века, с тем только, что плюшевые диваны и оборки шансонеток были заменены фантастическими занавесками из «Lada»<sup>2</sup> и платьями-мешками, которые в Варшаве (как, впрочем, и в Париже) никто не носит. По-видимому, авторы намеревались выступить пропагандистами современного стиля в одежде и оформлении квартир; в фильме же получилась карикатура. Наконец, третья часть изображает провинциальный городок<sup>3</sup>, показанный в фарсовом ключе и совершенно абстрагированный от реальной действительности.

152

Так что современность и достоверность постепенно испарялись из наших комедий, уступая место отвлеченной сюжетной путанице. Польская комедия пошла в своем развитии как раз в обратном направлении, нежели комедийное искусство других стран.

И все-таки в Польше сделали попытку теснее связать кинокомедию не столько с внешним обликом, сколько с внутренними конфликтами современной жизни. Назову здесь две картины: «Приключение на Мариенштадте» (1954) и «Ирена, домой!», в которых авторы поставили перед собой задачу создать не только комедийные осложнения, но, главное, изобразить как бы групповой портрет общества. Плохо только, что действительность в этих фильмах рассматривалась как готовая публицистическая банальная истина. В «Приключении на Мариенштадте» сценарист Людвик Старский попытался создать новый жанр: скрестить традиционный «производственный» фильм с комедией положений. Результат получился ужасный. Соединение самых избитых и неправдоподобных «производственных» киноситуаций с польским юмором привело к тому, что фильм этот не только не показал польской жизни, но и никого не смешил, а это уж совсем никуда не годится в комедии. В памяти осталась только старательная постановка Леонарда Бучковского и выступление ансамбля песни и танца «Мазовше», делавшего тогда свои первые шаги.

Примерно так же обстояло дело и с картиной «Ирена, домой!» Яна Рыбковского, о которой уже был разговор. Здесь ситуация, положенная в основу фильма, на первый взгляд достоверна. Однако центральный конфликт фильма был довольно «своеобразен». Дело в том, что муж — мастер Маевский — не хочет, чтобы его жена работала: Маевский, видите ли, заставляя ее готовить к обеду

---

<sup>1</sup> Центральный универсальный магазин Варшавы.

<sup>2</sup> Магазин кустарных художественных изделий.

<sup>3</sup> Городок этот в фильме называется Парижев.

его любимые зразы. Фильм должен был защитить права женщин и поиздеваться над отсталостью мужчин. Интересно, что эта «оригинальная» тема прошла в целом ряде картин того периода: Цепелевский преследует Ганку в «Приключении на Мариенштадте», Виктор — Кристину в фильме «Автобус отправляется в 6.20», Пжевлонецкий — Ванду в картине «Недалеко от Варшавы», мастер Мачиш из «Пятеро с улицы Барской» терпеть не мог бабского руководства и т. д. Совершенно ясно, что это была иллюстрация к определенным социальным переменам, действительно происходившим в послевоенной Польше. То, что женщины, прежде сидевшие дома, стали работать, — это правда, а вот тупое упорство мужчин — антифеминистов — это уже мистификация.

**153**

Конфликт, вопреки его мнимой современности, оказался на поверку анахроничным, и авторы вместе со своей героической Иреной с тем большей легкостью одержали полную победу над врагом, само существование которого было плодом их воображения. Впрочем, этот фильм, хотя и задуманный как реалистический, в своих деталях также был далек от реальной действительности. События как будто бы происходят в Варшаве, но, кроме сцены погони, они разворачиваются неизвестно где. Дома явно вроцлавские, Беяны <sup>1</sup> не на своем месте, водители такси — женщины (нет их в Варшаве), причем одеты они в красивые шапки, совершенно неизвестные водителям варшавских такси. В конце концов картина, сгибаясь под тяжестью поставленной перед нею задачи (показать действительность), не только не решила ее, но и перестала быть смешной. К тому же актеры были подобраны неудачно (например, Лидия Высоцкая в роли жены мастера), а игра актеров второго плана — душа настоящей комедии — оставляла ужасное впечатление.

Оба эти фильма очень характерны для того положения, в котором оказалась польская кинокомедия. Мы понимаем желание авторов отказаться от довоенных схем и штампов. Но вместо них нам не предложили никакой другой новой формулы комедии.

## **Новые попытки**

На этом, наверное, можно и кончить рассказ о более чем скромных результатах работы наших комедиографов. Итак, с одной стороны, не очень удачные попытки обращения к довоенному опыту, а с другой — стремление художников найти ключ к новой, социалистической комедии также потерпело неудачу.

Но я думаю, что следует отметить две кинокомедии, появившиеся за последние годы и бесспорно заслуживающие внимания. Одна из них — при всех своих достоинствах — провалилась, другая — имела огромный успех. Это «Калоши счастья» (1958) Антони Богдзевича и «Ева хочет спать» (1958) Хмелевского и Чекальского. В связи с фильмом Богдзевича говорили — довольно справедливо, — что в нем много ошибок, что режиссер не использовал комические ситуации, что вся «калошная» фантастика очень убога и т. д. Все это правда: герои картины, обладатели волшебных калош, дающих им власть над временем, не слишком-то умеют ими пользоваться. Но с калошами или без них — мы имеем здесь дело с одной из интереснейших комедий польского

---

<sup>1</sup> Район Варшавы.





«Ева хочет спать»

Оригинальность этого произведения не в его фантастике, не в неиспользованных возможностях переброса действия и создания самых неожиданных ситуаций. Главное в нем, как мне кажется, решительный разрыв с довоенными комедийными штампами. Авторы хотели создать юмор иного порядка, не совсем обычный в кино, более литературный, очень характерный для интеллектуального польского юмора. Я имею в виду определенный тип юмора, когда смешит не механическое нагромождение комедийных трюков, не



внезапность сюжетных поворотов, а события обыкновенной повседневной жизни, увиденные зорким глазом художника. В «Калошах счастья» забавно не то, что краковский профессор благодаря калошам внезапно оказался в парижском публичном доме. Нам смешно, когда мы видим, как этот старый профессор с изысканной галантностью и чувством национального достоинства обращается к обитательницам этого дома. И не случайно, что в работе над сценарием этого фильма принял участие Славомир Мрожек. Весь фильм пронизан свойственным ему ироническим тоном, издевкой над традиционными чертами поляков, со знанием дела подмеченными в костюшковском эпизоде или в эпизоде, посвященном пьянчуге-патриоту.

Если, несмотря на эти бесспорные достоинства, фильм оказался неудачным, то это было вызвано несколькими причинами: нечеткими экспозицией и финалом, грубоватой расстановкой акцентов, к тому же Богдзевич совершенно напрасно хотел подчеркнуть достоверность всего происходящего, старался убедить нас, что действие происходит именно в Риме, Лондоне, Мюнхене и т. д. Фильму явно не хватает острого ритма и точной дозировки комизма. Интересно, что польская критика отнеслась к фильму отрицательно. Какая непоследовательность! Если мы ропщем на постоянные перепевы нашей комедией довоенных образчиков, то как же можно было недооценить «Калоши счастья» — фильм, хотя и неудачный, но интересный, очень оригинальный по своему замыслу?

Другая комедия — это «Ева хочет спать», авторы которой стремились преодолеть слабости механического фарса, так сказать, на его собственной территории, доведя до абсурда принципы его построения. Перемешав различные комедийные реминисценции — начиная с Клера, кончая Пабстом и американским фарсом, — этот фильм своим ироническим тоном, своей искренней веселостью принес, как это ни парадоксально, значительное обновление жанра и добился лучших результатов, чем те, кто искал решения проблемы вне сферы комедийного жанра.

Оказавшись перед лицом этой антологии комизма, мы чувствуем себя безоружными, наши привычные представления, наш опыт, приобретенный от общения с другими польскими кинокомедиями, здесь непригоден. Шутка следует за шуткой, трюк за трюком, стремительный темп, какая-то озорная погоня за нелепостями, которые авторы умеют найти повсюду, извлечь на свет божий и взять от них все, что необходимо для достижения комедийных эффектов.

**156**

Сатирически окрашенные приметы окружающей нас действительности тесно переплетены с чистым абсурдом. Атмосфера розыгрыша, юмора, комедийной импровизации пронизывает всю картину. Это настоящий концерт комедийной изобретательности, свободы воображения, чувства юмора и *pure-nonsense*'а <sup>1</sup>.

Может быть, этот фильм единственный в своем роде; ему трудно подражать, он не создает направления в комедийном искусстве. С этой точки зрения работа Богдзевича бесспорно значительнее и перспективнее. Но зато «Ева хочет спать» — настоящая комедия, необыкновенно кинематографичная, использующая неограниченные возможности кинокамеры. В своей непосредственности и комичности «Ева» очень современна, и ее можно назвать единственной

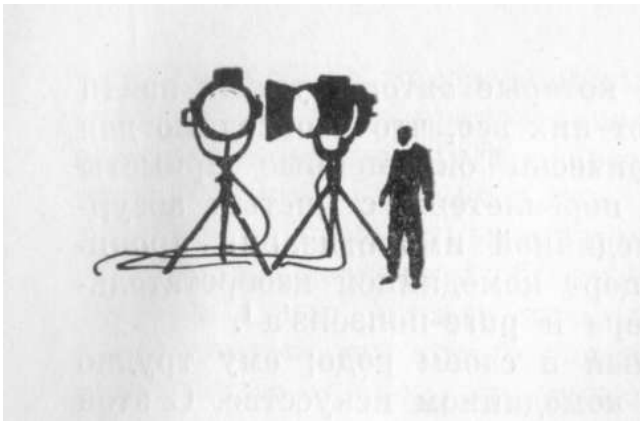
---

<sup>1</sup> — чистая чепуха.

комедийной картиной, вырвавшейся из узкого круга схематической комедии положений и имевшей при этом колоссальный успех у публики.

\* \* \*

Я обрисовал здесь положение, в котором оказалось польское комедийное киноискусство. Хотя разговор шел главным образом не о том, что делается в этой области в Польше, ибо у нас похвастаться, прямо скажем, нечем. С одной стороны, отчаянные, запоздавшие лет на тридцать попытки воскрешения схематической довоенной комедии, безразличной к жизненной правде, примитивной по ситуациям. С другой стороны, несколько новых картин, в которых попытки создания социалистической комедии окончились полной неудачей. Что же остается? Два, три фильма. За пятнадцать лет.



## **ПЕРЕМЕНЫ: 1960—1962 ГОДЫ**

Три предыдущие главы ни в коем случае нельзя считать учебником истории польского кино последних лет, и, по правде говоря, идея написать дополнительную главу <sup>1</sup>, чтобы рассказать о том, что произошло после 1960 года, на первый взгляд может показаться недостаточно обоснованной. Ибо хронология играла наименьшую роль в моих выводах.

И все же эти последние два-три года были для польского киноискусства не просто годами выпуска на экран нескольких десятков фильмов, которые представляют интерес лишь для историка. В этот период развития появились некоторые новые тенденции, и главным в них было обращение художников к новой проблематике или, во всяком случае, к новой трактовке прежней проблематики. Словом, произошли качественные изменения, по-иному осветившие все, что было сделано прежде и о чем мы говорили в трех предыдущих главах. А к таким переменам нельзя отнестись безразлично.

К тому же положение польского кинематографа как в художественном, так и в общественном плане осложнилось. В главе «Польская драма» я старался показать, что при всем своем стилистическом разнообразии, при всем богатстве авторских индивидуальностей наши фильмы были все же явлением монолитным. Ибо они не выходили из круга определенной темы: рассказывали о нравственных драмах, порожденных войной, о героизме, страданиях, одиночестве. Вся эта проблематика, конечно, по-разному освещалась в фильмах (вспомним хотя бы полемику Мунка и Вайды); но мы всегда находили в них горячую заинтересованность художников, верящих в необходимость своего искусства. И это чрезвычайно сближало, роднило произведения киноискусства тех лет.

И вот теперь прежнее единство тем, интересов исчезло.

**158**

Кинематографисты разбрелись кто куда в поисках новых сюжетов, новых конфликтов, новых форм. Причины перемен? Легче всего, конечно, сослаться на некие таинственные законы, определяющие развитие искусства; сказать, что всякое художественное направление имеет свой предел и в определенный момент умирает, что, наконец, в кино этот процесс кризиса направлений, «школ» и даже отдельных индивидуальностей идет особенно быстро, гораздо быстрее, чем, скажем, в литературе. Европейский романтизм определял развитие литературы в течение многих десятилетий и все это время оставался живым и

---

<sup>1</sup> Эта глава написана автором специально для русского издания книги.



активным течением. А итальянский неореализм — кинонаправление, располагавшее достаточно сильной интеллектуальной базой и выдающимися художниками, просуществовал не больше пяти-шести лет.



«Место на земле»

Назову все же одну причину, которая, как мне кажется, сыграла решающую роль в переменах, происшедших в польском кинематографе. Я довольно много

писал об эмоциональных корнях наших военных фильмов, о сложности нашей истории, о своеобразии национального польского характера, который сообщал такой яркий драматизм и «Каналу», и «Пеплу и алмазу», и «Героике». А в 1960—1962 годах многое изменилось, стало восприниматься иначе. «Драма поляка», прежде живая, будоражившая всех, теперь поблекла, потеряла силу. Почему? Да потому, что мы вошли в период политической, хозяйственной, а следовательно, и психологической стабилизации. Кинематограф не мог остаться в стороне от этих перемен.

## Новые тенденции

Я начну с того направления, которое в предыдущие годы было самым интересным, страстным и богатым достижениями: с военного фильма (говоря «военный», я имею в виду не только тему, но и моральную и идейную проблематику, определенные типы героев, конфликтов и т. д.). Как известно, за последние три года военная тематика перестала занимать ведущее место в нашей кинопродукции: источники — литературные и общественные, которые ее питали, понемногу стали иссякать. Отметим, однако, любопытный факт: направление ослабло и одновременно произошло некое его видоизменение. В фильмах появилось новое отношение к войне, попытки нового осмысления ее. Давайте проследим эти перемены на конкретных примерах.

Возьмем фильм «Свидетельство о рождении» (1961) Станислава Ружевича: три новеллы о детях и войне (тема и точка зрения отнюдь не новые!). Эта картина оказалась чрезвычайно интересной — по стилю, атмосфере, тону и прежде всего по своей нравственной проблематике. Ружевич — не дебютант в кино; он уже снял несколько фильмов: «Трудная любовь» (1954), «Вольный город» (1958), «Место на земле» (1960), «Три женщины» (1957).

**160**

Но ни один из них не был по достоинству оценен <sup>1</sup>. «Свидетельство о рождении», как и большинство фильмов Ст. Ружевича, появилось в результате его сотрудничества с братом, Тадеушем Ружевичем — одним из крупнейших польских поэтов молодого поколения. Поэтом созерцательным, думающим, внешне неэффектным, но очень глубоким. Присутствие Тадеуша Ружевича, его настроение мы ощущаем во всех фильмах Станислава Ружевича и в «Свидетельстве» — тоже. Первая новелла, рассказывающая о ребенке, который вместе с крестьянским пареньком-таборитом бродит по военным дорогам, показывает войну в совершенно новом для нашего кино аспекте: не кровавые битвы, не поверхностно изображенные героизм и трусость, а какая-то непередаваемая словами атмосфера ожидания, беспокойства, неуверенности. Но в то же время последний поступок парня — попытка защититься, попытка, стоившая ему жизни, — это уже не истерический судорожный жест иррационального героя, а последняя фаза процесса интеллектуального и нравственного созревания этого человека.

То же самое можно сказать и о военном фильме Казимежа Куца «Люди с поезда» (1961). Это, как мне кажется, самая зрелая работа Куца из всех сделанных им до сих пор.

---

<sup>1</sup> В конце 1962 г. на экраны вышел фильм Ружевича «Голос с того света», получивший очень высокую оценку критики и зрителей.





«Свидетельство о рождении»

161

Этот фильм можно смело назвать вдумчивым групповым портретом людей, собравшихся на маленькой станции во время войны и в течение двух часов ожидающих там поезд; режиссер раскрывает психологическую, социологическую, моральную сущность образов. В серии превосходных зарисовок мы находим удивительное умение Куца наблюдать за людьми: за их жестами, интонациями, за их естественными реакциями. Это тем большая удача молодого кинематографиста, что схема такого фильма, дающего «разрез» общества, не нова, и Куца подстерегало здесь множество штампов. Однако он благополучно избежал их, и все образы фильма получились живыми, горько правдивыми, совершенно индивидуальными. Ни один персонаж мы не сможем заподозрить в демонстрации каких-то «средних», якобы социологически, а на самом деле абстрактных качеств.



Вначале фильм статичен, построен на чистых наблюдениях, почти документален, в дальнейшем все меняется, приобретает драматизм. Пьяный немецкий солдат, охраняющий станцию, вызывает отряд полиции; появляется реальная угроза, смертельная опасность. Напряжение возрастает, люди, которых мы уже успели как будто узнать, открываются нам с другой стороны. Теперь вышло наружу то, что прежде было скрыто под рутинной повседневной жизни: слабость и отвага, трусость и чувство какой-то естественной связи между чужими друг другу людьми. Группа пассажиров, ожидающих поезда на глухой станции, приобретает значение символа общества в момент кризиса, общества, полного противоречий, разногласий; но теперь, перед лицом опасности, оно должно сплотиться, стать единым организмом. Потом все заканчивается благополучно, и люди становятся прежними; они равнодушно, пассивно залезают в прибывший товарный поезд, чтобы продолжать свой путь через ужасы войны, оккупации и страданий.

**162**

И здесь мы становимся свидетелями любопытной эволюции. Уже не анонимный, «обобщенный», почти символический «герой», а человек из крови и кости, довольно несимпатичный, суховатый железнодорожник становится настоящим героем. Вместо поверхностной декларации о трагическом фатализме появляется неприкрашенная жизненная правда, бесспорная правда о солидарности людей в момент опасности.



«Люди с поезда»

**163**

Наконец, третий военный фильм, третья попытка увидеть войну по-новому: «Апрель»<sup>1</sup> (1961) Витольда Лесевича. Автор смотрит на войну в несколько необычном ракурсе: с перспективы апреля 1945 года. Герои «Апреля» живут мыслями о близком мире, поэтому их отношение к традиционным конфликтам, к вопросам героизма, трусости, самопожертвования совсем иное, чем раньше. Попробуйте, например, осветить картину инфракрасными лучами, и вы увидите новые линии, новые формы, неизвестные вам раньше сочетания. К тому же эти найденные качества оказываются часто важнее и интереснее прежних.

В «Апреле» появляется мотив, если можно так сказать, душевной оттепели, подтаивания системы военных нравов. Эта картина излучает тепло приближающегося мира. Ее герои начинают освобождаться от той скованности, которая была вызвана атмосферой войны. В их психике мы замечаем первые признаки терпимости, рассудительности и скептицизма, свойственных мирному времени. Это интересная проблема не только для исследователя нравов общества и их эволюции. Это также прекрасный поэтический мотив, извечная и живая тема весны, возвращения к жизни. И никакие ухищрения вульгаризаторов не в силах задушить животворность этой темы.

Мне представляется очень важным подчеркнуть поэтический характер главной темы «Апреля». Ибо в самом фильме нет никаких логических доказательств, никаких рациональных аргументов за или против. Мы не найдем там собрания героев и ситуаций, механически нанизанных на стержень публицистического вывода. Авторы представляют нам своих героев, может быть, не всегда ясных, понятных, но все-таки очень правдивых; показывают их поступки и непоследовательность этих поступков. Существо «Апреля», таким образом, не в информации о том, что «героическая мораль» надломилась, стала ненужной, а в тонком наблюдении процесса этой ломки со всеми ее сложностями, переходами от одной крайности к другой. И в этом я вижу наиболее знаменательный признак перемен, происшедших в польских военных фильмах.

Огромная роль сценария Юзефа Гена здесь несомненна, но мне хотелось бы поговорить о Витольде Лесевиче, очень оригинальном режиссере. «Апрель» как нельзя лучше характеризует его темперамент и его творческие возможности. наших кинематографистов можно разделить на две группы. Это или режиссеры-публицисты, вечно доказывающие что-то с таким рационализмом, так холодно и механически, что скоро перестаешь им верить; или же мечтатели, перекраивающие мир по своей мерке, в угоду своей собственной поэтике и внутренней логике. Я не хочу ставить под сомнение достоинства как первых, так и — тем более — вторых.

**164**

Скажу только, что в этих фильмах привычная действительность, знакомая нам по жизненному опыту, разнообразная и сложная, оказалась оттесненной на второй план. Одни режиссеры использовали те элементы действительности, которые были необходимы им для подтверждения правоты их выводов; другие брали только то, что так или иначе связывалось с их внутренним миром. Совершенно естественно, что в результате такой деформации на свет божий рождались фильмы на редкость убогие, лишенные настоящего биения жизни, ее неожиданностей и противоречий.

---

<sup>1</sup> В нашем прокате — «Незабываемая весна» (1963).





«Год первый»

165

А Лесевич показал себя в «Апреле» (то же самое было и в «Годе первом», 1960) художником, который «бескорыстно» создает образы героев; то есть он не стремится во что бы то ни стало приспособить их к чему-либо, сделать пешками в своей игре. Он наблюдает жизнь с расстояния, не скрывая ее непоследовательностей, не замазывая пробелов. К тому же он лирик. Но Лесевич не «создает» лиризм, а находит его в людях и событиях, открывая нам правдивое и прекрасное в жизни, открывая то, что существует, но чего мы не замечаем. Среди польских режиссеров Лесевич больше всего подходит к определению художника-первооткрывателя, данному Оскаром Уайльдом: «Английские туманы, — сказал Уайльд, — открыл Тернер, до него никто их не замечал».



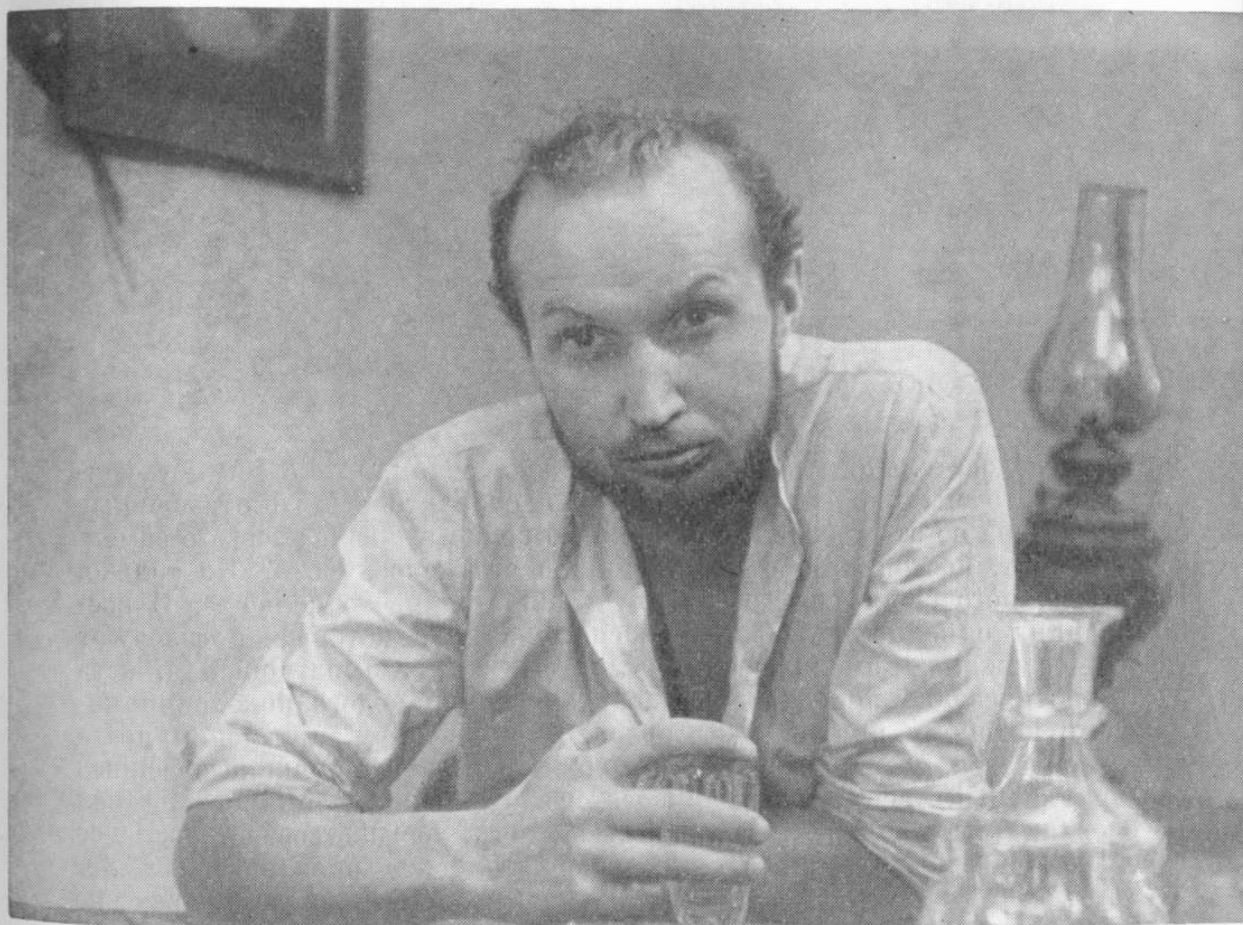
## Лирический дневник и документальный рассказ о войне

Поговорим теперь об одном из самых грустных фильмов о войне. Этот фильм любопытен не только своим новым взглядом на войну, но и как проявление общей эволюции польского киноискусства.

Ежи Стефан Ставинский (автор сценариев «Канал», «Человек на рельсах», «Героика», «Косоглазое счастье» и других) напечатал в 1960 году своего рода манифест под названием «Эксплуатация в кинопроизводстве»<sup>1</sup>. Он, а вслед за ним и другие писатели, работающие в кинематографе, выразили протест против того, что их труд остается безвестным или подвергается бесцеремонным переработкам. Речь в этом споре шла не об абстрактном определении роли и значении сценария в фильме. Писатели потребовали новой формы: авторского фильма, который от начала до конца был бы результатом раздумий, опыта, философии писателя, а не произведением, деформированным по воле режиссера (безразлично, с пользой или во вред произведению). И тогда появился фильм, воплотивший эти требования писателей в жизнь, — «День поминовения усопших» (1961) писателя Тадеуша Конвицкого<sup>2</sup>.

166

«День поминовения усопших»

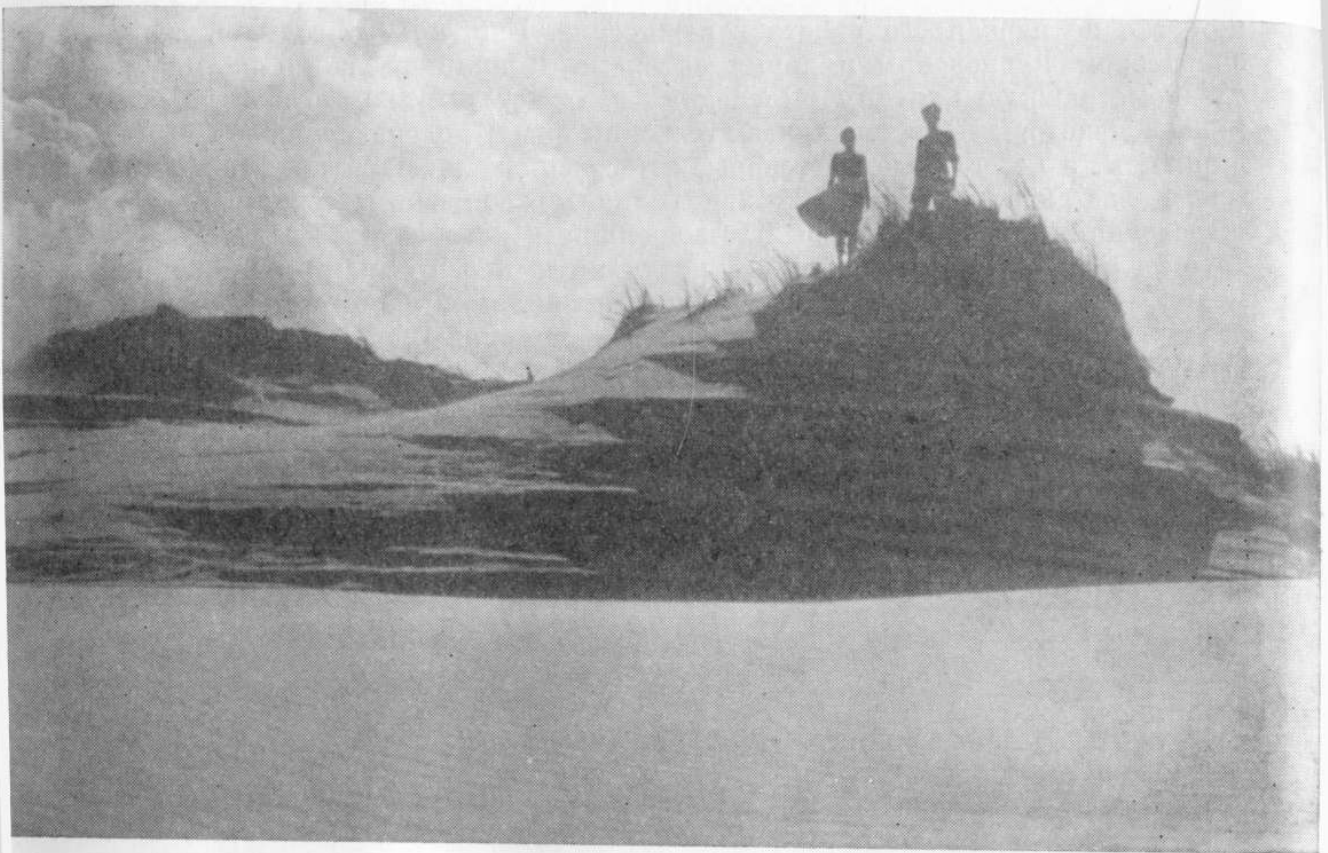


<sup>1</sup> «Przegląd kulturalny», Warszawa, 1960, № 49.

<sup>2</sup> В 1962 г. приступили к съемкам авторских фильмов Ежи Ставинский, Юзеф Ген, Александр Сцибор-Рыльский.

Впрочем, это не первая его работа в режиссуре. Еще в 1958 году вместе с оператором Ляковским и двумя актерами Конвицкий снял на пляже среднетражную картину «Последний день лета». Эта работа была расценена некоторыми как полулюбительский опыт, но она поражала своим лиризмом, а бессвязные разговоры, естественные жесты, даже молчание героев заставляли задуматься над великими вопросами современности. «Последний день лета» не был тем зрелищем, которое мы привыкли видеть на экране. Это было личное, почти интимное признание и одновременно — вызов, брошенный застывшим правилам кинематографического языка. А в своем следующем фильме, появившемся на экранах в 1961 году, в «Дне поминовения усопших», этот момент автобиографической исповеди был подчеркнут в еще большей степени.

167



«Последний день лета»

Мы не найдем здесь последовательного рассказа о людях и о том, что с ними случилось, но зато мы найдем личные, очень субъективные и отрывочные записи автора об этих людях, о времени, о войне и прежде всего о самом себе. Значит, достоинство фильма лишь в его искренности? Не только. Из нестройного сюжетного развития выявляется нечто большее. В воспоминаниях о войне и любви, в воспоминаниях, которые преследуют героев, осложняют их жизнь, парализуют их взаимоотношения, есть что-то потрясающе правдивое и характерное для целого поколения поляков, к которому принадлежит автор, и для всего направления польского искусства, созданного этим поколением. Фильм Конвицкого вскрыл так называемый «психический горб» этого поколения, формировавшегося в условиях (быть может, и гротесковых), когда любовь соседствовала со стрельбой, а любовные признания переплетались с политическими лозунгами. Автор открывает нам не только свою внутреннюю



правду, но и правду об искалеченном войной поколении; он наблюдает, как огромное колесо истории сметает близких ему людей, калечит их души. Поэтому в запутанной, местами неясной ткани фильма с первой же минуты ощущается присутствие автора: его сердце, надежды, сомнения — словом, все то, чего так старательно избегают современные «хорошо сделанные» фильмы.

**168**

Эти четыре произведения достаточно ясно определяют существо перемен. Но рядом с ними появились и другие работы. Ян Рыбковский в фильме «Сегодня ночью погибнет город» (1961) (по сценарию, написанному им в содружестве с Леоном Кручковским) попытался воссоздать историю уничтожения Дрездена после известного налета в марте 1945 года. Но и здесь отношение к событиям, их интерпретация были новыми. Вот гибнущий город, увиденный глазами поляка, бежавшего военнопленного; в первое мгновение Петр ощущает глубокое удовлетворение: он жаждал мести — и вот она свершается на его глазах. Но постепенно он начинает осознавать (несмотря на национальные барьеры и жажду мести) более глубокий смысл последней войны, а также более глубокий смысл того, что происходило в Германии в ту эпоху. Мы находим в этом фильме отголоски «Немцев», театральной пьесы Леона Кручковского, вероятно, одной из первых в послевоенной Европе попыток философского и социального объяснения гитлеровской машины уничтожения. К сожалению, постановка Рыбковского, хотя и бесспорно интересная, не сумела в полной мере выразить философский подтекст сценария.

И, наконец, «Сентябрь»<sup>1</sup> (1961) Ежи Боссака, монтаж документальных материалов о событиях 1939 года, как бы завершает становление нового взгляда на войну. Сентябрь 1939 года — трагический эпизод второй мировой войны и один из самых трагических эпизодов истории Польши — рассматривался прежде (хотя бы в «Летучей») как стечение безвыходных, душераздирающих, грустных и непонятных обстоятельств, Боссак, обратившись к историческим фактам, сделал это с документальной точностью и достоверностью. Конечно, сравнение художественного фильма (к тому же еще такого личного фильма, как «Летучая») с документальной лентой может кое-кому показаться недопустимым полемическим приемом. И все же что-то изменилось в польском кинематографе, что-то очень существенное, если та же самая тема, изображавшаяся прежде как романтическая поэма о Роке, преследовавшем поляков, теперь вернулась на экран в виде документальной правды.

### **Прежний взгляд на войну. Последние попытки**

Для всех ли фильмов, рассказывающих о войне, было характерно это новое отношение художника к материалу? Конечно, нет. Кроме уже названных мною работ появились картины, верные идеям и изобразительной трактовке конца 50-х годов. Я имею в виду прежде всего «Самсона» Анджея Вайды, вышедшего на экраны в 1961 году.

**169**

Я писал уже о том, что можно назвать «миром Вайды», так же как можно говорить о «мире Феллини», «мире Бергмана», «мире Антониони». Их мир наполнен особой художественной действительностью, постоянно

---

<sup>1</sup> В нашем прокате — «Так было» (1963).



присутствующей во всех фильмах этих мастеров; в этом мире — свои законы, своя логика, свои герои. И Вайда всегда приспособлял литературный материал к собственному видению мира. Так он поступил и на этот раз. Роман Казимежа Брандыса «Самсон»<sup>1</sup> показывал судьбу человека, польского еврея, гибнущего в непонятном для него мире ненависти и преступлений. Но в романе Брандыса содержалась и другая идея. Автор стремился здесь (как и в других частях цикла) показать нечто большее, чем просто историю гибели своего героя; он стремился раскрыть общественные, психологические и моральные причины его гибели. Не вдаваясь в оценку достоинств аргументации Брандыса — иногда слишком поверхностной, — следует все же сказать, что этот роман представлял попытку глубокого истолкования трагедии Якуба Голда.

Что же взял из романа Вайда? Он взял и выдвинул на первый план только то, что соответствовало его «миру», его логике. От социологической конструкции романа остались лишь осколки; здесь повторилась та же история, что и в «Поколении»: общественно-политическое объяснение индивидуальной драмы героя совершенно не удалось Вайде. А в центре фильма оказался пронзительно одинокий, отчужденный от мира человек. Мы снова возвращаемся в «мир Вайды», полный контрастов, драматических столкновений, жестокий и вместе с тем лиричный; в мир, где гипертрофированное Добро борется с гипертрофированным Злом, а одинокий человек, запутавшийся в непонятном мире, напрасно пытается избежать предназначенной ему судьбы.

Однако на этот раз Вайда не смог убедить нас. «Самсон» имел те же достоинства (и те же недостатки), что и предыдущие фильмы Вайды. На первый взгляд «Самсон» не уступает ни «Каналу», ни «Летучей». Разница только в том, что картины страданий уже не волновали нас так, как три-четыре года назад. В сознании общества произошла необратимая эволюция. К тому же и в кинематографии наметились перемены, о которых мы уже говорили. «Самсон» был, таким образом, не «неудачным» фильмом, как о нем второпях писали, а просто-напросто запоздавшим.

Сюда же можно отнести еще один фильм, хотя и совсем другого масштаба, но все же чем-то похожий на «Самсона»: «Старшина Калень» Евы и Чеслава Петельских.

170

Сначала может показаться, что «Калень» выражает как раз новое отношение к бесплодному героизму и мученичеству, что он близок к «Апрелю» или «Людям с поезда». Калень — солдат, но не замкнутый в себе трагический герой, а обычный солдат, немного жуликоватый, хотя по сути дела смелый и честный. Однако во второй половине фильма все перепуталось: под огнем Калень теряет свою теплоту, человечность, своеобразный скептицизм. Он превращается в еще одного возвышенного героя польских фильмов конца 50-х годов и гибнет так же нелепо, так же трагично, как и они, от собственной пули.

\* \* \*

Но, несмотря на эти «остаточные явления», эволюция польского кино очевидна.

---

<sup>1</sup> «Самсон» — первая часть тетралогии К. Брандыса «Между войнами», вышедшей в русском переводе в 1957 г.



«Сегодня ночью погибнет город»

171

Наши военные фильмы конца 50-х годов, независимо от своих бесспорных эмоциональных и чисто эстетических достоинств, не проникали в глубь описываемых событий. Не раскрывали ни причин, ни последствий войны; а их идейная ценность сводилась к поверхностным наблюдениям за героизмом, самопожертвованием, мученичеством, одиночеством. Я старался показать это в главе «Польская драма». Так вот, военные фильмы нового и, если хотите, второго этапа развития, начавшегося два-три года назад, стали гораздо спокойнее, мягче. В них нет бурлящей, страстной атмосферы, зато они стремятся



«проникнуть внутрь», понять людей и найти объяснения военных событий в человеческой психике и в социальной системе.

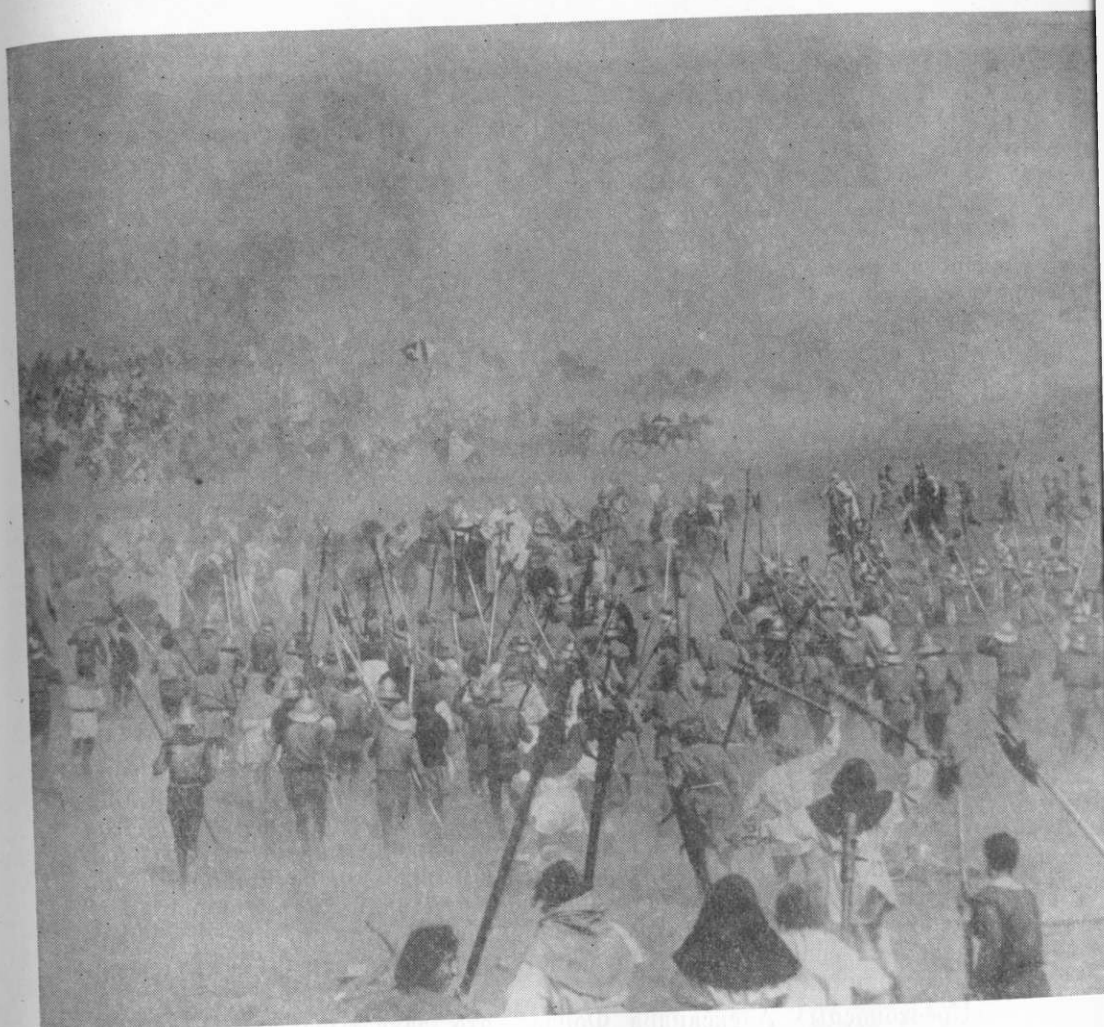
Остается ответить еще на один вопрос: что дали эти перемены польскому киноискусству в целом?

Это был успех. Но успех парадоксальный. Военное направление обогатилось размышлениями, идейным содержанием — здесь не может быть двух мнений. Но случилось все это в тот момент, когда накал страстей начал стремительно падать, а источники военной тематики — высыхать. Страстное, горячее, взволнованное, может быть, даже замутненное главное течение превратилось теперь в чистый, но холодный ручеек.

Эти перемены были, однако, лишь частью общего процесса. В годы, о которых здесь идет речь (1960—1962), главное направление польского киноискусства определялось или должно было определяться уже не военными фильмами, а фильмами о современности.

Ими мы теперь и займемся.

172



«Крестоносцы»



## Историческое зрелище

Итак, польский кинематограф обратился к современной тематике.

Но прежде чем приступить к ее рассмотрению, следует отметить один любопытный факт. Как раз в это время появились — впервые в нашей кинематографии в таком масштабе — два серьезных исторических фильма: «Крестоносцы» Александра Форда (1960), по известному роману Генрика Сенкевича, и «Мать Иоанна от Ангелов» Ежи Кавалеровича (1961), по одноименному рассказу Ярослава Ивашкевича, написанному в 1943 году. И к тому же именно они — два польских фильма, рассказавших о событиях многовековой давности, — получили в этот период наибольшую известность в мире.

Я вовсе не стремлюсь поразить читателя дешевым парадоксом, начиная обзор польских фильмов о современности именно с этих двух исторических произведений. Хороший исторический фильм (а оба эти фильма хорошие, хотя каждый по-своему) служит как бы лакмусовой бумажкой, определяющей отношение той или иной кинематографии к проблемам современной эпохи. Банально, но совершенно справедливо утверждение, что, берясь сегодня за историческую тему, нужно иметь для этого важные и современные причины: идейного, философского, художественного характера. Если некоторые взятые из истории великие темы неоднократно использовались на протяжении веков литературой и драматургией, если кино экранизировало их за свою короткую историю несколько или даже несколько десятков раз, то, вероятно, в этом есть какая-то логика. Каждая эпоха хотела дать свою собственную, отвечающую современным требованиям, интерпретацию событий. Впрочем, если бы было иначе, историческая литература и кино не имели бы никакого идейного и художественного смысла. Таким образом, произведение, рассказывающее об исторических событиях, можно сравнить с линзой, через которую мы смотрим на минувшие эпохи, причем линза эта всякий раз другая, но всегда соответствует определенному периоду. Но всё в конечном счете зависит от того, как мы будем смотреть, ведь и в линзу или в увеличительное стекло можно посмотреть и с одной и с другой стороны. Вероятно, именно в историческом фильме можно найти современные идеи, современные интересы и размышления, не прикрытые костюмами наших дней или видом знакомой нам улицы (как же обманчивы подчас эти внешние приметы современности!); именно в исторических произведениях современность предстает перед нами как бы в химически чистом состоянии.

«Крестоносцы» Александра Форда — это захватывающее историческое представление, снятое по самому популярному роману польской литературы, которым уже шестьдесят с лишним лет зачитываются новые и новые поколения поляков. Начинание было смелым и огромным; «le plus grand effort europeen»<sup>1</sup> читали мы потом в рекламных проспектах западноевропейских прокатчиков.

174

Все это, конечно, не определяет идейных и художественных достоинств фильма, но дает представление о масштабах постановки Форда и жанре фильма. Это было большое народное кинопредставление, по своему размаху превосходящее все, что делалось прежде в нашей кинематографии. Здесь мне

---

<sup>1</sup> — величайшее европейское мероприятие.

хотелось бы немного поговорить об этом жанре, тем более что в последние годы он претерпел любопытную эволюцию.

Еще в XIX веке монументальные исторические представления, как в литературе и в живописи, так и в театре, считались современниками главной, важнейшей, наиболее представительной частью художественного творчества. Сначала и в кинематографе монументальная эпика заняла ведущее место. Но со временем вслед за другими искусствами и в кино произошли перемены. Костюмные фильмы, рассказывающие о великих событиях прошлого, продолжают выходить на экраны всех стран, может быть, их стало даже больше, чем когда-либо. У них есть своя публика, и очень широкая, есть писатели и режиссеры, специализирующиеся в этом жанре; наконец, огромный бюджет. Исторический жанр потерял, однако, свое ведущее положение среди других жанров. Исторические фильмы стали обычной составной частью любой кинематографии, причем не обязательно самой главной и самой интересной частью. Мы наблюдаем эту эволюцию повсюду: насколько же богаче, ярче, сложнее предстает перед нами Америка в «Двенадцати разгневанных мужчинах» Люмета, нежели в десятках американских эпических колоссов, посвященных преимущественно войне Севера с Югом и сделанных в стиле классического фильма «Унесенные ветром»<sup>1</sup>. А разве можно сравнить по значению для итальянского кино «Умберто Д.» или «Рим — открытый город» с гигантскими историческими боевиками типа «Ромула и Рема»; а ведь такие серийные ленты буквально заливают итальянские экраны, впрочем, не попадая, как правило, за границу. Теперь уже значение произведения не определяется принадлежностью его к жанру национального эпоса. Более того, жанр этот во многих кинематографиях отошел на второй план. Материальный и артистический размах перестал быть показателем качества, мерой успеха; стоит ли об этом жалеть? Впрочем, размах — понятие весьма условное. В 1902 году зрители были потрясены небывалой длиной ленты Жоржа Мельеса «Путешествие на луну»: она шла шестнадцать минут. Теперь костюмные боевики идут по крайней мере три часа, а какой-нибудь Майк Тодд или Сесиль де Милль управляет несколькими тысячами статистов и животных, не путая их друг с другом. А что будет дальше?

Однако если значение жанра уменьшилось, то это вовсе не значит, что он умирает или должен умереть. Монументальные зрелищные полотна всегда будут привлекать киноработников, ибо кино располагает наилучшими финансовыми и техническими возможностями, позволяющими воспроизвести на экране самые смелые замыслы. Правда, с кинематографом конкурируют в этом отношении другие массовые зрелища (например, цирк), но кино по-прежнему впереди.

175

Публика любит смотреть на живописные пожары городов и деревень, на широкие пространства, на кровопролитные битвы и т.д. Всего этого она не находит ни в театре, ни в современной литературе. А людям, ведущим спокойный, размеренный образ жизни между работой и четырьмя стенами своего тесного жилища, необходимы романтический дух, мужество, стремительное движение таких фильмов. Но особенно любят зрители фильмы, снятые по известным литературным произведениям, когда кроме всего прочего

---

<sup>1</sup> Фильм «Унесенные ветром» был снят в 1939 г. режиссером Флемингом по нашумевшему роману Маргарет Митчелл.

каждому интересно узнать, как показали в фильме людей и события, знакомые по книге.

Будем, однако, справедливы: внутри исторического жанра в сравнении с другими подобными фильмами «Крестоносцы» Александра Форда выгодно выделяются целым рядом достоинств: большой изобразительной культурой, благородной умеренностью «зрелищных» приемов, наконец, лиризмом, который не был раздавлен монументальностью постановки; слияние лиризма прозы Сенкевича и романтизма, свойственного Форду, — очень характерно для фильма. Я уже не говорю о постановке величественных батальных сцен, вызывающих восхищение и уважение к режиссеру, сумевшему сделать это в относительно трудных производственных условиях нашей кинематографии.

Но мы до сих пор не касались самого главного вопроса: той современной точки зрения, с которой автор увидел события 550-летней давности; того современного идейного, философского и нравственного фактора, о котором мы говорили выше. Здесь необходимо обратиться к роману Сенкевича, ибо его колоссальный успех у читателей, не ослабевающий уже столько лет, свидетельствует о том, что в «Крестоносцах» заключен какой-то остросовременный подтекст. Периодические всплески популярности этого романа нельзя объяснить «жанром» или «качеством» прозы Сенкевича. Силу воздействия его романов, и особенно «Крестоносцев», нельзя отнести только за счет чисто литературных и идейных достоинств. Смысл его искусства, так же как и искусства Матейки, в том, что оно поднимает большие общественные проблемы, оно тесно связано с определенными историческими периодами и удовлетворяет стремления общества данной эпохи. В конце XIX века, после разгрома восстания, в эпоху Бисмарка и «Хакаты»<sup>1</sup>, «Крестоносцы» поднимали дух польского народа, возвращали ему силу, мужество, политическую мудрость, а также какое-то ощущение реванша за нынешние поражения.

176

Сенкевич снова стал актуальным во время последней войны, в еще более драматический период истории Польши; воспоминания о победе под Грюнвальдом помогали людям в самые тяжелые минуты. И всегда, когда что-то угрожало национальному существованию (а случалось это часто), «Крестоносцы» оживали, становились жгуче актуальными и общественно необходимыми. Я уверен, что, если бы этот фильм появился в 1940 году, как ни нелепо это предположение, он вызвал бы огромный резонанс у всего польского народа. То же самое можно сказать об источнике возрождения патриотических произведений на исторические темы во время последней войны. Необходимость экранизации «Генриха V» (1944) Лоуренсом Оливье диктовалась прежде всего желанием поддержать дух англичан, терроризированных налетами немецкой авиации, напомнив им о дне победы под Азенкуром.

Каково же значение «Крестоносцев» сегодня? Кое-кто говорил, что в период возрождения западногерманской армии и усиления антипольской пропаганды в ФРГ фильм Форда приобретает большое значение. Действительно, в Польше ощущается беспокойство в связи с тем, что происходит по ту сторону Эльбы, и в

---

<sup>1</sup> Имеется в виду эпоха после разгрома восстания в 1863 г. в Польше. «Хаката» — националистическая немецкая организация, поддерживавшая германизацию отобранных у Польши земель и призывавшая к истреблению поляков, живших в Пруссии.



этом смысле положительная роль «Крестоносцев» не вызывает сомнения. Вот только сила восприятия романа и сопереживания зрителей теперь значительно слабее, чем, скажем, двадцать лет назад. Можно указать еще на один положительный аспект «Крестоносцев», который остроумно подметил один критик. После целой серии антигероических и печально кончающихся фильмов наш зритель, по закону контраста, благожелательно отнесся к мужеству, бодрости исторических героев и благополучному победному окончанию фильма. По этой версии «Крестоносцы» имели психотерапевтический характер, развязывая комплекс, сформировавшийся у зрителей, которые насмотрелись фильмов Мунка, Вайды и Ставинского.

Эти обстоятельства, особенно, конечно, первое (политическое), я принимаю во внимание. Но мне кажется все-таки, что такая связь с современностью довольно поверхностна. На события многовековой давности режиссер посмотрел, по существу, так же, как смотрели на него отважные рыцари, дравшиеся под Грюнвальдом: как Мацек из Богданца или как Збышко<sup>1</sup>, вместо того чтобы увидеть эту битву глазами человека XX века, гуманиста, человека, которому пришлось жить в те времена, когда космические полеты, с одной стороны, и угроза всеобщего уничтожения, с другой, придают борьбе поляков с крестоносцами и битве под Грюнвальдом совершенно иной масштаб. Я думаю, что здесь сыграла роль поверхностно патриотическая историософия Сенкевича.

177

Сенкевич был превосходным рассказчиком, хорошим патриотом, кем угодно, но не мыслителем. Для того чтобы фильм Форда стал по-настоящему современным — а именно этого мы ожидали от произведения одного из выдающихся мастеров нашего кино, — нужно было отойти от Сенкевича и вместо яркого зрелища физической победы польских и литовских войск следовало бы показать победу моральных принципов, которые защищали войска Ягелло и Витольда; тем более что эти принципы сегодня столь же актуальны, как и пятьсот лет назад. Эта слабость «Крестоносцев» становится особенно очевидной при сравнении их с другим произведением на историческую тему, появившимся годом позже, — с «Матерью Иоанной от Ангелов».

### **Драма не только историческая**

Личность Ежи Кавалеровича была предметом множества критических рассуждений. Временами о нем говорили не без презрения, как о «ремесленнике», впрочем, ремесленнике хорошем, умеющем на любую заданную тему сделать вполне приличный фильм. А раз он ремесленник, значит, ему свойствен эклектизм, значит, его воображение убого и как художник он не представляет большого интереса.

Говорили о нем также — и это утверждение было, пожалуй, ближе к правде, — что, хотя Кавалерович — фигура своеобразная, с определенными интересами в искусстве, но что он от этого своеобразия сознательно уходит. Действительно, после «Целлюлозы», «Теней», а в известной мере и после «Поезда» казалось, что Кавалерович представляет тип режиссера-реалиста, умеющего наблюдать и показывать окружающую действительность; это художник, который отчетливо «видит» среду, улицу, заполненную людьми, умеет дать внешний рисунок

---

<sup>1</sup> Герои романа Сенкевича «Крестоносцы».

образов своих героев, не вырывая их из контекста бытового фона. Это нашло свое подтверждение и в неудаче «Настоящего конца великой войны», фильме, в котором режиссер изолировал своих героев от внешнего мира, ушел от среды и попробовал свои силы в камерной, психологической драме трех человек. В результате, как известно, получилась мелодрама, хотя и вполне культурная. Да и в «Поезде» хороши были главным образом персонажи второго плана, составляющие фон, среду, а основная психологическая сюжетная тема двух героев оказалась довольно неинтересной и поверхностной.

Я позволил себе напомнить все это, ибо появление «Матери Иоанны от Ангелов» поставило под вопрос утверждения такого рода. «Мать Иоанна» — доказательство жизнеспособности художника и его своеобразной, можно даже сказать, «программной непоследовательности», которая в искусстве — не так, как в жизни, — оказывается иногда необычайно плодотворной, ибо, по существу, означает развитие личности художника, настойчивые, глубокие (хотя и не всегда удачные) поиски правдивых образов.

178



«Мать Иоанна от Ангелов»

179

Кавалерович пошел в этой работе не дорогой своих успехов, а дорогой поражений. Концепция «Матери Иоанны» на первый взгляд сходна с «Настоящим концом великой войны»: снова изоляция героев, отсутствие среды и бытовой характеристики; снова концентрация на внутренней драме, на психологических переживаниях. А может быть, это любовь к режиссерской виртуозности (что было заметно уже в «Поезде») заставляет художника искать для себя самых трудных путей в искусстве? Если так понимать «виртуозность» его ремесла, то следует всячески приветствовать ее. Ибо она ведет не к рутине и стабилизации индивидуальности художника, а, наоборот, стимулирует его изменение, развитие, обогащение.

Исторический рассказ Ярослава Ивашкевича дал Кавалеровичу превосходный материал, превосходный по своим литературным и идейным достоинствам. Однако авторы сценария (Кавалерович и Конвицкий), сохранив существо моральной и философской проблематики, изменили тон и характер оригинала. Они совершенно отказались от всей богатой бытовой стороны рассказа, их не заинтересовал скандальный привкус этого необычного происшествия, повествующего о том, как в XVII веке в женском монастыре, расположенном где-то на востоке Польши, демоны опутали монашек и их настоятельницу, мать Иоанну от Ангелов, а приехавшие ксендзы вели с ними отчаянную борьбу. Во всем этом происшествии Кавалерович не ищет исторической экзотики, не исследует проблемы экзорцистики<sup>1</sup> и демонологии. Его интересует другое: показать универсальный смысл этого события, его существо, а не внешние живописные проявления.

Эта режиссерская концепция была последовательно проведена Кавалеровичем через весь фильм. Драма разыгрывается в необычной по изобразительному решению обстановке: пустой белый пейзаж (песок? снег?), с которым контрастируют черные одеяния ксендзов, суровая романская архитектура монастыря; редкие, одинокие предметы приобретают символический смысл: например, остатки костра, на котором сожгли предыдущего приходского священника, — зловещее знамение эпохи; или затерявшаяся корчма, в которой мелькают разные люди: возбужденные, ищущие что-то неясное для них самих; иногда добрые, как дети, иногда жестокие, как звери. Есть во всем этом трудно уловимая атмосфера монашеского общества, находящегося где-то далеко на востоке, почти на границе тогдашней Европы, окруженной беспросветным мраком, беспокойством и таинственностью географического положения и эпохи. Повествование ведется в медленном, величественном темпе, лаконично, холодно, экономно.

**180**

В такой обстановке происходит драма матери Иоанны, ее поединок с благочестивым ксендзом Сурыном, прибывшим сюда для изгнания из нее демонов. С первой же их встречи в трапезной монастыря между ними устанавливаются взаимоотношения — неясные, стыдливые; это взаимопонимание усиливается во время совместных молитв, экзорцизмов, самоистязаний. Странное, невыраженное до конца чувство (сочувствие? симпатия? любовь?), подавляемое обоими героями, приводит к ужасному концу, к отчаянному поступку Сурына: убийству двух ни в чем не повинных парней; это

---

<sup>1</sup> *Экзорцистика* — церковный обряд, имеющий целью изгнание злого духа из человека.



своеобразная месть человеческому роду, миру, в котором Сурын не сумел найти себе места.

Смысл этой истории шире и глубже. По существу, все эти добродетельные аскеты — ксендзы — знают о жизни и о человечестве очень немного. Им не дано постичь ни демонов, ни безумие, ни то неясное, стыдливое чувство, которое связало Сурына и мать Иоанну. И ксендз Сурын ищет объяснения в другом месте: своей неопытности в вопросах жизни, своему мистицизму он хочет противопоставить мудрость и рационализм старого раввина. Это ключевая сцена фильма, по существу, объяснение между двумя сторонами личности героя, большой монолог, разложенный на два голоса. Раввин сначала предлагает рациональное объяснение. «Демоны? — спрашивает он недоверчиво. — А может быть, это отсутствие ангелов? Ангел улетел от матери Иоанны, и она осталась наедине с собой?»

Наедине с собой. Здесь мы приходим к глубокому смыслу драмы матери Иоанны. В безумии монашек, в бунте их настоятельницы — проявление протеста человеческой индивидуальности, протеста против монотонности повседневной жизни, против сковывающих ее мертвых законов. Мать Иоанна говорит Сурыну: «Я сама открываю душу демонам, я желаю их, а ты хочешь, чтобы я была такой же, как все, хочешь сломить меня?» Вот универсальная проблема, вокруг которой концентрируется фильм: бунт человека против конформистских законов жизни.

«Мать Иоанна от Ангелов» — исторический фильм. Но он обладает тем прекрасным и необходимым настоящему историческому фильму качеством, о котором мы говорили выше. Драма подавленной человеческой личности, которая любим, даже самым нелепым способом стремится освободиться, несет в себе остросовременный конфликт. В середине XX века, в эпоху, когда великие религиозные предрассудки все еще не признают за человеком его элементарных, земных прав, опутывая его паутиной норм, запретов, указаний, поступок ксендза Сурына только на первый взгляд может показаться анахроническим. В действительности этот поступок глубоко последователен, ибо он утверждает элементарные права человека и его естества. Драму матери Иоанны и ксендза Сурына нельзя назвать только исторической драмой.

181

## **Фильмы о современности**

А между тем главный спор шел вокруг современных фильмов в прямом значении этого слова, вокруг фильмов о сегодняшнем дне. Спор? Появилось множество более или менее поверхностных высказываний, но, по правде говоря, это не был спор. Дело в том, что в последние годы по этому вопросу воцарилось прямо-таки удивительное единодушие. Критика в течение двух лет вела непрерывную кампанию за современный фильм; творческие работники согласились почти безоговорочно; наконец, публика, уставшая от военной тематики, охотно приняла такие фильмы. Время от времени кое-где вспыхивали незначительные дискуссии, быстро затухавшие в потоке общих фраз.

Обращение кинематографа к современной теме было естественным и неизбежным. В стране с нормальной, стабилизированной жизнью современность становится основным материалом для фильмов. Так обстоит дело в большинстве кинематографий мира. Я не буду возвращаться к этому вопросу, ибо говорил о нем шире в главе «С точки зрения 2000 года». Итак, нужно было не столько

форсировать, подталкивать новое направление, сколько осознать его необходимость.

Результаты были на первый взгляд необычайно успешными. В 1960—1962 годах вышло на экраны около тридцати фильмов, действие которых происходило в наши дни. Я не собираюсь рассказывать здесь обо всех картинах этой группы, однако следует выяснить, что они представляют собой как целое. Вот несколько характерных примеров. Ванда Якубовская поставила фильм «Современная история»<sup>1</sup> (1961), тема которого была целиком взята из отдела «происшествий»: кража и отравление метиловым спиртом. Фильм, задуманный с большой простотой, к сожалению, не вышел в своих моральных оценках за пределы рубрики «происшествий», и его пафос свелся в конце концов к призыву не пить яд. «Решение» (1960) режиссера Юлиана Дзедзины — традиционная мелодрама, не больше. «Стеклянная гора» (1960) Павла Коморовского — тоже мелодрама, которую автор пытается кое-где преодолеть (обрисовка маленького города, бытовые конфликты и т. д.), но без особого успеха. Конрад Наленцкий снял «Другого человека» (1961) — опять мелодрама в соединении с мотивом «производственного фильма»: неинтересные люди, схематичный сюжет. Фильм «Визит президента»<sup>2</sup> (1961) режиссера Яна Баторы был задуман интересно. Основой послужил хороший рассказ Ежи Завейского об одиноком мальчике, на которого не обращают никакого внимания его вечно занятые родители. Мальчик мечтает о друге, выдуманном им «пане президенте» фантастической страны, воплощающем в себе все то, чего так не хватает Яцеку: доброту, тепло, заботливость, дружелюбие.

**182**

У Завейского мы находим не просто сентиментальное изображение одиночества ребенка, но и наивную и нежную поэзию. К сожалению, режиссер извлек из этой темы только дешевую сентиментальность, почти совершенно пройдя мимо ее поэтических достоинств. Интереснее получилась «Нефть» (1961) Станислава Ленартовича, режиссера, от которого всегда ожидают очень много (того самого режиссера, который в 1957 г. вызвал восторг и возмущение своим авангардистским фильмом «Зимние сумерки»). «Нефть» рассказывала о важной общественной проблеме: психологических драмах и конфликтах в среде странствующих по стране нефтяников и их сложных отношениях с местным населением. Стилистически фильм решен в одном ключе, в нем есть несколько интересных эпизодов и сцен, однако недостатки сценария, грешащего многочисленными наивностями, делают «Нефть» еще одной неудачей.

Список можно было бы продолжать и дальше: «Приговор»<sup>3</sup> (1962) Ежи Пассендорфера — социальная мелодрама о брошенном ребенке; «Прикосновение ночи» (1962) Станислава Барэи — наивный криминал; «Дом без окон» (1962) Станислава Ендрыки — банальное и поверхностное произведение о разорившемся цирке. Появились также три комедии — «Счастливчик Антони» (1961) Ежи Хаупе и Галины Белинской, «Муж своей жены» (1961) Станислава Барэи и «Едут гости, едут!» (1962) Залевского, Руткевича, Дробачинского. Все три довольно привлекательны, но, за исключением последней, лишены каких-либо «серьезных» комедийных достоинств.

---

<sup>1</sup> В нашем прокате — «Цена одного преступления».

<sup>2</sup> В нашем прокате — «Яцек и его президент».

<sup>3</sup> В нашем прокате — «Еще один, которому нужна любовь».

Отметим еще одну любопытную деталь. Даже те режиссеры, которые доказали уже раньше свой талант, свою смелость в изображении трудной проблематики, даже они опустились до «среднего» уровня, столь характерного для нашего сегодняшнего кинематографа. Казимеж Куц, любимец польской критики, создатель «Креста за отвагу» и «Людей с поезда», поставил фильм «Тарпаны» (1962) — архибанальную историйку о разведении диких лошадей. Тадеуш Хмелевский, автор незабываемой «Евы», художник живой, впечатлительный, полный разнообразных замыслов, делает уголовно-шпионскую картину «Два пана «Н» (1962), слабую по режиссуре и бедную по содержанию. Войцех Хас, также один из наиболее обещающих мастеров 1957—1960 годов, снимает теперь «Разлуку» (1961) — псевдосовременный фильм, действие которого происходит в маленьком провинциальном городке; «Разлуку» можно назвать карикатурой на прежние работы Хаса, на его попытки создания особой атмосферы в кино. Наконец, Януш Насфетер — кинематографист, шедший до сих пор в одиночку, нежно и поэтически рассказавший нам о мире ребенка в своих «Маленьких драмах» (1960) и «Цветных чулочках» (1960), ставит гораздо менее удачный фильм «Мой старик» (1962). Теперь же он вообще бросил свою тему и снимает криминальную ленту «Преступник и девушка».

**183**

Эти факты вызывают тревогу. В 1962 году много, писали и говорили о возрождении итальянского кино. Действительно, режиссеры, прежде снимавшие второразрядные развлекательные картины («средиземноморские» комедии, мелодрамы и т. д.), внезапно начали ставить интереснейшие фильмы, поднимающие ключевые идейные и социальные проблемы: Дино Ризи, Луиджи Коменчини, Моничелли, а также (хотя это и особый случай) Пьетро Джерми. У нас же тем временем наблюдается обратное движение: те, кто раньше ставил новаторские, страстные фильмы, взялись теперь за «легкие», ходовые, главным образом мелодраматические темы.

### **Фильмы о молодежи: искренность и поза**

И только в трех произведениях этого периода обнаружилось стремление художников к выявлению психологической проблематики, к показу настоящего лица нашей действительности. Все три фильма касались очень специфической и узкой темы: темы молодежи больших городов, со всеми ее сложностями и колебаниями между позой и искренностью.

Первый из этих фильмов, искренний, но, пожалуй, самый поверхностный, — «До свидания, до завтра» Януша Моргенштерна (1960). Эта история любви польского студента и дочери дипломата (любви, правда, несчастной) появилась как своего рода реакция на прежние фильмы. После множества горьких и разоблачительных картин этот сентиментальный, несложный, нежный фильм принес какое-то облегчение. Особенно если учесть, что режиссерская работа Моргенштерна (а также работа оператора Лясковского) отличалась высокой культурой и хорошим профессионализмом. Скажу больше: фильм был сделан элегантно, с изяществом и легкостью, с безупречным вкусом и умеренностью — словом, со всем тем, чего так не хватает развлекательным картинам не только в Польше, но и во всем мире. Этот фильм был в каком-то смысле даже полезен: ибо он пропагандировал хороший вкус, хорошие манеры, то, что мы называем «культурой любви», то есть ценности, в конце концов, дефицитные среди



молодежи. Но при всем этом его идейно-художественные достоинства невелики. «До свидания, до завтра» можно скорее назвать приличным развлекательным фильмом, нежели новым словом о жизни современной молодежи.

Другой фильм — «Невинные чародеи» (1960) Анджея Вайды — несомненно, гораздо более значителен. Вайда коснулся здесь темы, которая в конце 50-х и в начале 60-х годов обошла всю Европу, — темы позы. В центре фильма группа варшавской молодежи; молодые люди изображают из себя утомленных жизнью, разочаровавшихся, пресыщенных, циничных людей; в действительности же они — несмелые, впечатлительные, деликатные.

184



«Невинные чародеи»

Известно, что внешние проявления не всегда точно выражают существо человеческих переживаний: гораздо чаще они служат маской, скрывающей настоящее, внутреннее лицо человека, его стремления и чувства. В результате возникает конфликт между правдивым переживанием и его внешним проявлением, между тем, что есть на самом деле, и тем, как это выражается. Не думаю, что эта тема, этот конфликт, как утверждают некоторые, не представляют интереса, что они связаны с модой одного сезона. Если поза начинает влиять на переживания человека, если маска превращается в намордник, деформирующий индивидуальность, и если в конечном счете все это отражается на судьбе молодого человека, на его счастье, — такую тему нельзя считать модой, к ней надо отнестись со всей серьезностью. Молодежь, показанная в фильме, не вызывает особой симпатии.

185

Она эгоистична, холодна, лишена чувств, равнодушна, пресыщена. Наконец, что

особенно интересно, она недостаточно развита в интеллектуальном отношении. Если бы мы приняли изображение молодежи в фильме всерьез, то она оказалась бы как две капли воды похожа на героев литературной продукции мадемуазель Франсуазы Саган. Но в том-то и дело, что сценаристы (Анджеевский и Сколимовский) и режиссер хотели показать, что все это маска; а под ней скрываются истинные чувства, привязанность к жизни, впечатлительность. И здесь авторы столкнулись с труднейшей проблемой.

Изображение позы в фильме Вайды интересно; есть там целая «ночь позы», когда юноша и девушка, симпатизирующие друг другу, разыгрывают из себя холодных и циничных людей; есть и своеобразный «striptease-poker»<sup>1</sup>, и расставание, такое же показное, как вся эта ночь. Затем следует эпизод — лучший в фильме,— когда юноша, охваченный паникой, бросается вдогонку за девушкой. И тогда в фильм врывается правда: не только потому, что действие переносится на улицы Варшавы, а потому, что мы чувствуем правдивость психологического состояния человека, который действительно что-то потерял и что-то переживает. И вот — конец картины: девушка сама возвращается к герою. Здесь авторы, вместо того чтобы дать фильму (наконец-то) столь необходимый взрыв всего того, что скрывается под маской, то есть правды, жестокой и неприятной правды, снова возвращаются к спектаклю поз.

В сущности, фильм не смог раскрыть душу молодых позеров, показать их настоящее лицо. Характеры персонажей, их мировоззрение, переживания расплывчаты, жесты фальшивы, слезы и улыбки искусственны. Молодежь, показанная в этом фильме, отражает определенную нравственно-психологическую формацию, висящую в воздухе, не имеющую точки опоры. «Невинные чародеи» были только началом дискуссии об этой формации.

Наконец, третий, самый последний фильм этой серии, дебютанта Романа Полянского «Нож в воде» (1962); проблематика его очень сходна с фильмом Вайды. Режиссер не ограничился, как это было в картине Моргенштерна, исправным изложением сентиментальной истории о двадцатичетырехчасовой поездке трех героев на яхте. Что же это: традиционный спор о женщине? Не совсем и не только. Муж — человек, которому все в жизни дается легко. Он берет на яхту молодого парня только для того, чтобы сыграть перед ним и перед своей женой роль сильного, уверенного человека, сумевшего построить свое благополучие. Парень инстинктивно противится участию в этом «спектакле». Он хочет показать, что ему наплевать на все эти атрибуты успеха своего спутника. Но в своем протесте парень тоже неискренен. Он также позирует, надевает маску бунтующего, непонятого человека; маску, которая возбуждает смесь жалости и удивления, до такой степени она неуместна.

**186**

Поединок происходит на глазах женщины, пассивной и равнодушной. Но именно она окажется способной в конце концов сорвать маску и с лица мужа и с лица любовника.

Фильм Полянского смотрится с интересом и удовлетворением. В нем нет педантичного морализирования, хотя устами женщины (по-видимому, *porte-parole* <sup>2</sup> автора) совершенно очевидно выражаются суждения и оценки. В

---

<sup>1</sup> — игра в покер на части туалета; проигрывающий постепенно раздевается.

<sup>2</sup> — выразитель мнения.

характерах героев, в актерском исполнении нет желания продемонстрировать эти позы, как нечто присущее персонажам, выработанное ими с умыслом. Совсем нет, позы появляются как естественная защитная реакция человека перед самим собой, перед миром, перед своими тревогами и неудачами. Сюжет построен великолепно; на нескольких квадратных метрах палубы яхты с точностью часового механизма разыгрывается острейший конфликт, то затухающий, то снова вспыхивающий с большой силой.

И все-таки чего-то фильму не хватает, чего-то очень важного. Из всего богатого психологического, морального, социального материала, определяющего существование этих трех людей, автор как бы вытянул одну-единственную нитку, на которую он нанизал все поступки, ситуации, столкновения; причем сделал он это умело (так умело и точно, что чуть ли не механически). А нитка эта настолько тонка, что того гляди оборвется. И все, что на нее нанизано, слишком отшлифовано, стерилизовано. Такие фильмы, блестящие и чистенькие в эстетическом отношении, создают, как правило, впечатление, что правда находится как раз в том слое, от которого фильм так старательно очистили. Произведение как будто однородно, ни к одной из составных частей его не придерешься, а все вместе вызывает ощущение пустоты. Такой фильм можно сравнить с хорошо приготовленными консервами, в которые добавлены витамины, пахучие вещества и т. д., а все-таки эти консервы не имеют запаха и вкуса настоящего мяса. В картине есть все, кроме жизни, — с ее непоследовательностью, неожиданностями, неравномерным, но зато свободным ритмом. Насколько сильнее и правдивее был бы «Нож в воде», если бы автор не отстерилизовал его от всего того, что окружает героев, от того, что находится вне их яхты, машины; если бы тонкие нити, на которых держится фильм, остались бы неочищенными, может быть, даже запутанными, связанными десятками узлов с другими «нитками» жизни героев.

Конечно, эти три фильма обсуждались очень горячо. Их обвиняли в поверхностности, обвиняли в том, что их проблематика ограничена небольшой группой молодежи крупных городов: золотой молодежью, посещающей ночные бары и погребки. Их упрекали, наконец, в том, что эти фильмы эксплуатировали модную на Западе молодежную тематику и механически переносили ее на варшавскую почву.

**187**

Не со всеми из этих обвинений можно согласиться, особенно с последним. Но как бы там ни было, следует уяснить себе, что именно эти фильмы, и в первую очередь работы Вайды и Полянского, при всех сомнениях, которые они вызывают, были, по существу, единственными значительными произведениями о современности. Только они без банальных, приевшихся штампов показали проблемы современной морали и быта; проблемы не главные, согласен, но существующие. А вся остальная группа из тридцати фильмов о современности не добила даже этого.

### **Неудачи «большого» кинематографа**

Попробуем разобраться все-таки, что же произошло с польскими фильмами о современности? Я уже упоминал о целом ряде картин: здесь была и традиционная мелодрама, и попытка обращения к так называемой



производственной тематике, и использование газетного материала, и, наконец, множество чисто коммерческих фильмов.

Теперь мы вплотную подошли к главной проблеме, связанной с обращением нашей кинематографии к современной тематике. Сила польских фильмов в прошлые годы (1956—1959), при всем риске, при всех ошибках и неудачах, заключалась в том, что они (эти фильмы) были задуманы как произведения новаторские. Создатели этих фильмов — безотносительно к теме или жанру — хотели, как правило, рассказать нечто большее, чем просто анекдот о пане А, который встретил пани Б и после ряда приключений женился на ней; или о пане А, который имеет что-то против пана Б и в конце концов убивает его. Нет, наши сценаристы и режиссеры рассматривали анекдот не как цель, а лишь как средство раскрытия более глубокой правды — социальной, психологической, нравственной. Художники относились к своему искусству серьезно и пытливо, старались даже самый чепуховый сюжет рассказать оригинально, по-своему; они почти всегда тяготели к собственной артистической формуле, к самостоятельному стилю, а не к точному воспроизведению какого-либо события.

А между тем почти все фильмы, сделанные на современном материале, лишены этих качеств. Они ограничивались верной передачей факта или же раскрывали с его помощью какую-нибудь публицистическую схему. В этих картинах не было проникновения в материал, открытия правды, поисков сегодняшних конфликтов. По сути дела, обращение к современной тематике оказалось почти равнозначно отказу от новаторских, пытливых, оригинальных фильмов и переходом к «маленьким» фильмам — развлекательного или поверхностно описательного характера.

**188**

Почему же так получилось? Явление это довольно сложно, и в ходе дискуссии, разгоревшейся в 1962 году в Польше, кинематографисты пытались найти его причины. Нужно, конечно, отдать себе отчет в том, что быстрый переход к новой тематике, к другим конфликтам, потребовавшим иных изобразительных средств, был очень нелегко для нашего киноискусства. Военная тема ставила художников на какой-то естественный пьедестал, заранее сообщала произведениям бурлящую атмосферу, создавала условия, в которых совершенно необходимо было говорить о жизни и смерти, одиночестве и солидарности, мужестве и трусости. Теперь же, лишённые этого пьедестала, этих напряженных конфликтов и ярких человеческих характеров, рожденных войной, кинематографисты заколебались. Многие решили начать все сначала, «научиться ремеслу», то есть умению толково и понятно изложить сюжет, не больше.

Отмечу еще один важный момент. До сих пор польские фильмы — вся серия 1956—1959 годов — не боялись полемизировать с публикой: иногда в плане идейного спора, а иногда в плане изобразительного решения. При всех несомненных эмоциональных и художественных достоинствах этих произведений нашего киноискусства такая полемика, конечно, ослабляла их контакт с широкой аудиторией. Я совершенно не склонен считать это недостатком фильмов. Ибо я не уверен, что фильм — если только он по-настоящему художественен — обязательно и всегда должен быть понят всеми без исключения зрителями. Публика в своем большинстве не отличается активностью, наоборот, она охотнее всего занимает пассивную позицию, отказываясь активно участвовать в развитии основной мысли произведения, в

наполнении фильма своими собственными переживаниями и размышлениями. Зритель хочет, как правило, поудобнее устроиться в кресле и отдаться во власть волшебной силе экрана. А лучшие фильмы, между прочим, потому и являются лучшими, что они требуют от публики активности, сопереживания, домысливания. Поэтому-то так часто эти лучшие произведения (а к ним я отношу многие наши фильмы) не получают непосредственного быстрого отклика со стороны публики. Польские киноработники очень остро ощущали потерю контакта со зрителем и в какой-то момент это их утомило. Они хотели увидеть заполненные публикой кинозалы, услышать ее беззаботный смех, вздохи сочувствия, почувствовать ее волнение. Поэтому они несколько ограничили свои художественные поиски, чуть сбавив высокий тон своих фильмов.

Таким образом, многочисленные фильмы о современности, появившиеся в 1960—1962 годах, не дали сколько-нибудь значительных произведений искусства. Ни один из них нельзя сравнить с теми работами, которые в большой мере определили расцвет польской кинематографии в 1955—1960 годах.

189

### **«Маленький» фильм может быть полезен**

Здесь следует задержаться и рассмотреть все по порядку. Ведь можно отнести к таким «маленьким» фильмам иначе. Конечно, эти картины — явление другого порядка, но разве следует только оценивать их отрицательно: они нисколько не хуже предыдущей продукции, хотя и находятся на противоположном полюсе. Нет, эти «маленькие» фильмы, описывающие общество в его повседневной жизни, рассказывающие о привычных психологических реакциях и конфликтах, вовсе не заслуживают нашего презрения. Они просто перестали заниматься большими острыми проблемами, а обратились к изображению повседневной действительности.

Такие картины делаются повсюду, и я не собираюсь пренебрегать ими, тем более что эта тематика затронула почти все традиционные жанры: приключенческий, бытовой, мелодраму, комедию. В последнее время можно даже заметить проникновение живой действительности не только в приключенческие и комедийные фильмы, но даже и в фарсовые, прежде отличавшиеся чисто механической конструкцией.

Правда, если такие фильмы обращаются к серьезным проблемам современности, а это бывает и в приключенческих, и в бытовых, и в комедийных картинах, то они делают это обычно в смягченной форме. Острота заменяется «удобоваримостью», легкостью восприятия. Тем не менее эта область киноискусства, как мне кажется, очень важна. Ибо доступность «маленьких» фильмов, их внешняя привлекательность делают их самой распространенной пищей огромной аудитории зрителей. Поэтому и нельзя пренебрегать их общественной функцией. Ведь если такой фильм сделан честно, он способен заставить человека задуматься; кроме того, такой фильм создает легкий и привлекательный образец для подражания как в нравственном, так и в бытовом отношении. Следует добавить, что мировой кинематограф всегда был склонен к такого рода продукции. Естественный реализм кино дает возможность находить драматические ситуации в правдивом настоящем мире, а массовость аудитории позволяет проверить их общественное воздействие.

Итак, подобные фильмы — я имею в виду только самые честные — создаются во всем мире. В том числе и в социалистических странах. Мы, например, с

теплым чувством следим за появляющимися в СССР и в Чехословакии многочисленными бытовыми драмами, лирическими историями об обыкновенных людях, об их повседневных заботах и радостях; в них мы находим и точно увиденную среду, и целый ряд, может быть, и не самых важных, но все же существенных проблем, нравственных и общественных, переплетенных с личными судьбами героев.

Иначе обстоит дело в западных кинематографиях. И там появляются «честные» фильмы о жизни простого человека: они в меру забавны и охотно посещаются зрителями.

**190**

Вспомним, например, многочисленные американские фильмы; часто говорят о естественном реализме американского кино, имея в виду именно этот маленький реализм. Непревзойденным мастером такого рода фильмов был Франк Капра в своих довоенных и некоторых послевоенных работах: «Мистер Дидс переезжает в город» (1936), «Мистер Смит едет в Вашингтон» (1939). Из культурных режиссеров старшего поколения здесь можно назвать Билли Уайльдера (его «Гарсоньера» (1960) — великолепный тому пример: меткая наблюдательность, шутливый тон, какие-то намеки на социальную проблематику). А среди авторов младшего поколения отметим целую группу кинематографистов, пришедших из телевидения: Сидней Люмет, Делберт Манн, Педди Чаевский, Мартин Ритт и другие. Не будем обольщаться — это не «великие социальные фильмы», выражающие всю правду об Америке. Это фильмы развлекательные, в какой-то мере компромиссные, но все же отмечающие определенные явления, несмотря на то, что в конце концов они отступают и заканчиваются привычным happy end<sup>1</sup>.

Нет, я далек от того, чтобы пренебрежительно относиться к таким фильмам, а тем более осуждать а priori<sup>2</sup> польский кинематограф только за то, что он обратился к современной теме и выразил ее не в новаторских, а в «маленьких» фильмах.

## **Профиль творчества и профиль кинематографии**

И только теперь в действие вступают другие факторы, о которых мы до сих пор не говорили. Ведь кинематография любой страны — не только культурный и художественный, но и экономический, организационный фактор. Проблемы творчества в кино тесно связаны с чисто техническими вопросами, с организационной структурой кинематографии. Структура эта может, конечно, меняться, но до тех пор, пока она существует, она во многом определяет если не достоинства и недостатки каждого фильма, то уже, во всяком случае, границы творческих возможностей данной кинематографии.

Мы говорили о фильмах художественных (в высоком значении этого слова) и малохудожественных. Идя дальше, можно и кинематографии разделить на художественные, ищущие, ставящие большие задачи и малохудожественные. Попробуем разобраться в этом.

Воспользуемся примером американской кинематографии (голливудской). Я уже писал в главе «Вокруг развлекательных фильмов» о принципах работы

---

<sup>1</sup> — *счастливым концом.*

<sup>2</sup> — *заранее.*



Эта кинематография, построенная на коммерческих принципах, стремится к одной цели — необходимой и достаточной одновременно: угодить публике; публике, понимаемой как статичная, инертная масса людей с низким уровнем умственного развития и минимальным вкусом. Образцовый американский фильм делается методом промышленного конвейера; все точно запланировано, заранее организованы все элементы зрелища, каждая деталь, каждый съемочный план. Такая система, описанная уже много раз, так что я не буду к этому возвращаться, имеет свои сильные стороны, а также и несомненные слабости. В сфере чисто развлекательных фильмов, лишенных познавательных качеств, эта система, как мне кажется, в общем и целом сдала экзамен. Она безжалостно отбрасывает все, что может помешать привлекательности фильма в глазах консервативной, по мнению продюсеров, и слабо развитой публики. Если в голливудской пище выхолощено всякое идейное и художественное содержание, если она зачастую отравляет умы зрителей, то развлекает она успешно и, таким образом, заполняет свободное время миллионов людей. В рамках такой системы могут появляться — и, как учит история кино, появляются — произведения, связанные с современностью; пусть даже эта связь будет поверхностной и бесконфликтной. Я уже упоминал и в этой связи повторю имя Франка Капра из старых мастеров и Билли Уайльдера, режиссера, и ныне работающего в голливудской системе.

Но в Голливуде нет места для того, что мы назвали в этой главе «новаторским фильмом», то есть для фильмов, поднимающих трудные, часто болезненные вопросы действительности; там нет места для фильмов, открывающих психологическую или социальную правду, для фильмов оригинальных в художественном отношении. Значит ли это, что на Западе, в тех же Соединенных Штатах, такие фильмы вообще не появляются?

Конечно, появляются; но, как правило, это работы, сделанные в полукустарных условиях, вне голливудской системы, часто откровенно противопоставленные ей. Не случайно, что именно в Америке, если уж мы ссылаемся на нее, выдающиеся фильмы появляются не только вне организационной системы «большого бизнеса», но даже за много тысяч километров от Голливуда, на другом конце страны, в Нью-Йорке.

Но довольно примеров. Думаю, что теперь уже можно сделать предварительный вывод. Творческий процесс в киноискусстве неразрывно связан (мы это недостаточно учитываем) со структурой, с профилем кинематографии. Но связь эта особого рода, я бы сказал, парадоксальная связь. «Маленькие», легкие развлекательные фильмы, в лучшем случае, фильмы невинно описательные превосходно уживаются с «большими» кинематографиями, построенными по принципу современной промышленной организации. А вот антиконформистские, оригинальные, полемические фильмы, фильмы, касающиеся трудных проблем современности, фильмы, дающие представление о личности художника, о его размышлениях, о его стиле, — такие по-настоящему великие фильмы рождаются в маленьких, партизанских кинематографиях, часто в кустарных условиях; кустарных — в самом благородном значении этого слова.

## Структура польской кинематографии

Если мы хотим до конца понять причины, из-за которых польское кино стало менее интересным, менее ярким и ищущим, нам следует задать вопрос: какова же организация польской кинематографии? А следовательно, каковы ее возможности? Чего можно от нее ожидать, а чего нет?

Утверждение, что польское киноискусство ставит перед собой большие задачи, конечно, банально; но оно необходимо для наших размышлений и окончательного вывода. Дело в том, что сама наша организационная система некоторым образом «обрекает» польские фильмы на «художественные поиски». Впрочем, организация нашей кинематографии не совсем обычна, и о ней стоит сказать несколько слов.

В 1956 году у нас были созданы «творческие коллективы кинорботников», несущие полную ответственность — идейную и материальную — за свою продукцию. В чем же заключается необычность такой организации? В том, что кинопродукция, а значит, инициатива выбора темы, определение материальных возможностей и т. д., находится не в руках государственной администрации (как это было раньше), не в руках продюсеров, деловых людей, думающих только о рентабельности, а в руках авторов. На первый взгляд может показаться, что такое положение естественно для всех областей искусства. Но только не для кино. В кинематографе на протяжении всей его истории, главным образом из-за огромной стоимости постановки фильма, авторы — режиссеры, сценаристы, актеры — нанимаются тем или иным предприятием (продюсером), которое и решает многие творческие вопросы без участия художников.

Все это привело к далеко идущей смене критериев; на первый план вышли идейные, творческие, интеллектуальные критерии, то есть те, в которых заинтересованы прежде всего художники.

Отмечу еще одну не очень существенную деталь, имеющую, однако, огромные последствия: система вознаграждения за работу в кино не создает у наших режиссеров материальной заинтересованности в создании фильмов, рассчитанных на большую популярность. У нас даже предусмотрены специальные правила, имеющие целью помешать авторам работать «для кассы», чтобы не превратить фильм в чисто коммерческое предприятие, лишенное общественных и художественных достоинств.

**193**

Таким образом, наш кинорежиссер не стоит перед выбором — слава или деньги, а перед выбором — слава или бесславие. На что же ему в таком случае решиться?

В результате всех этих нововведений в кинематографической среде стало возможным соревнование творческих работников не за материальные показатели или размах продукции, а за идейную значимость темы, оригинальность языка и т. д. Такое соревнование — явление обычное для представителей других областей искусств, но совершенно неизвестное в киноискусстве.

Но не только организация системы кинопроизводства способствует появлению выдающихся фильмов.

В длительной дискуссии о проблемах польского киноискусства, пожалуй, только этот один момент подчеркивался всеми единодушно: общественные, художественные, идейные достоинства — вот что определяет ценность фильма. Наконец, подтверждение правильности такого курса последовало из-за границы.

Польские фильмы получили широкую известность во всем мире; их смотрят, о них спорят кинематографисты многих стран. Наше киноискусство стало интересным, волнующим явлением, заставляющим думать и переживать. Наши режиссеры оказались в немногочисленной в мире группе подлинных кинодеятелей-художников.

Но нельзя пройти и мимо отрицательных результатов нашего эксперимента. Ведь кино — традиционный поставщик развлечения для самых широких масс зрителей. А в Польше, став формой личной исповеди художника, оно почти перестало выполнять эту свою немаловажную функцию и в результате (о чем я уже говорил) утратило или ослабило связь с миллионной аудиторией своей страны. Подчеркну еще раз: в условиях, когда достоинства фильма измеряются его оригинальностью, то есть отказом от банальных штампованных схем языка и темы, в этих условиях польскому кино явно не хватает солидного кинематографического «профессионализма», если хотите, «ремесла». У наших режиссеров стало правилом пренебрегать сложившимися законами кинематографа, как застывшими, омертвевшими, так и живыми, необходимыми. Они сломали, вернее, просто обошли стороной традиционное «киноремесло», а некоторые из них даже начали относиться к нему с откровенным презрением.

Одно, во всяком случае, ясно. Структура польской кинематографии способствует прежде всего, если не исключительно, появлению оригинальных, личных, общественно значимых произведений и мешает рождению гладких, ловких, ремесленных развлекательных фильмов.

194

### **Есть ли место для развлекательных фильмов?**

Итак, структура нашей кинематографии не оставляет места для псевдохудожественной развлекательной продукции, хотя — с чем все соглашаются — существует бесспорная потребность в хороших развлекательных фильмах.

Изредка поднимается кампания за такие фильмы. Их требует публика, справедливо утверждая, что не всегда хочется смотреть серьезные картины, требующие определенной работы мысли, что иногда в кино хочется просто отдохнуть, забыться, посмеяться. Но судьба не благоприятствует таким фильмам в Польше; кроме уже упомянутых мною обстоятельств есть еще и другие, действующие не в пользу развлекательных лент. Я писал об этом в главе «Вокруг развлекательных фильмов». Речь идет об отсутствии в Польше основного сырья: так называемой второсортной или развлекательной литературы. И еще — в нашей «кустарной» кинематографии нет «промышленной» системы закупки, обработки и детальной отшлифовки темы, что совершенно необходимо в производстве массовой развлекательной продукции. У нас нет и сценаристов-инсценировщиков. Можно насчитать трех-четырёх профессиональных сценаристов, да и они все-таки больше писатели, работающие для кино, нежели сценаристы.

И все же развлекательные фильмы появляются в Польше. Да, появляются, но в результате отчаянных усилий, вопреки существующим условиям, а не как их естественный результат. Вот почему все они — начиная от незатейливой комедии и кончая традиционными криминалами — произведения неполноценные. Они как бы застряли на полпути: и не развлекательные и не проблемные. Критика принимает их, как правило, без энтузиазма, а публика с разочарованием, потому



что даже самый примитивный американский «вестерн» или французская комедия сделаны лучше, точнее, интереснее.

\* \* \*

Подведем итоги наших размышлений. Польская кинематография откровенно предпочитает подлинно художественные фильмы и не любит развлекательные. Это имеет, как мы убедились, и положительные и отрицательные стороны. Но такая обстановка сложилась, и мне кажется, что, пользуясь этим, польские киноработники добились неплохих результатов. Если я посвятил так много времени описанию деталей структуры нашего кинопроизводства, то только для того, чтобы заявить: до тех пор, пока у нас сохраняются эти организационные формы, мы будем «обречены» на создание интересных, ищущих, проблемных произведений. А если бы мы захотели, чтобы на первый план вышли фильмы легкие, развлекательные, что в конце концов не так уж абсурдно, следовало бы полностью пересмотреть организационную структуру нашей кинематографии; а также — что гораздо труднее — изменить уже сформировавшееся сознание художника и его среды.

**195**

Попробуем теперь наложить друг на друга нарисованные выше две картины: картину состояния наших фильмов о современности — на изображение структуры польской кинематографии. Я думаю, что только это даст нам возможность со всей ясностью понять, почему долгожданный переход к современной тематике закончился неудачей (по крайней мере на сегодня). Мы оказываемся здесь перед лицом внутренних трудностей современного польского кино.

**196**

**СТАНИСЛАВ ЯНИЦКИЙ**

**ПОЛЬСКИЕ  
КИНЕМАТОГРАФИСТЫ  
О СЕБЕ**

**ЕЖИ СТЕФАН СТАВИНСКИЙ**

**ЕЖИ КАВАЛЕРОВИЧ**

**АНДЖЕЙ МУНК**

**АНДЖЕЙ ВАЙДА**

**ЕЖИ ВУЙЦИК**

**ЛЮЦИНА ВИННИЦКАЯ**

**ЗБИГНЕВ ЦИБУЛЬСКИЙ**

## ОТ АВТОРА

Интервью с деятелями искусства стали общепринятой формой журналистики. Они не только печатаются в газетах и журналах, но и издаются отдельными книгами. Ибо существует естественное (хотя зачастую стыдливо скрываемое) желание сравнить свою собственную оценку, свое личное прочтение того или иного произведения с замыслом художника. И не для того, чтобы обязательно согласиться с ним, а чтобы лучше узнать и понять произведение искусства.

Основная цель этих интервью — дать читателю-зрителю возможность сопоставить свои взгляды со взглядами создателей фильмов. Автор книги, проводивший беседы, выступает здесь исключительно в роли проводника или *advocatus diaboli*.

Мне хотелось также, чтобы эта книга познакомила читателей с тем, как создаются фильмы, как кинематографисты работают над ними. Читатели, не знающие «кинематографической кухни», познакомятся с некоторыми «секретами производства»; другие смогут проанализировать сходство или, наоборот, различие во взглядах разных художников по тем или иным вопросам.

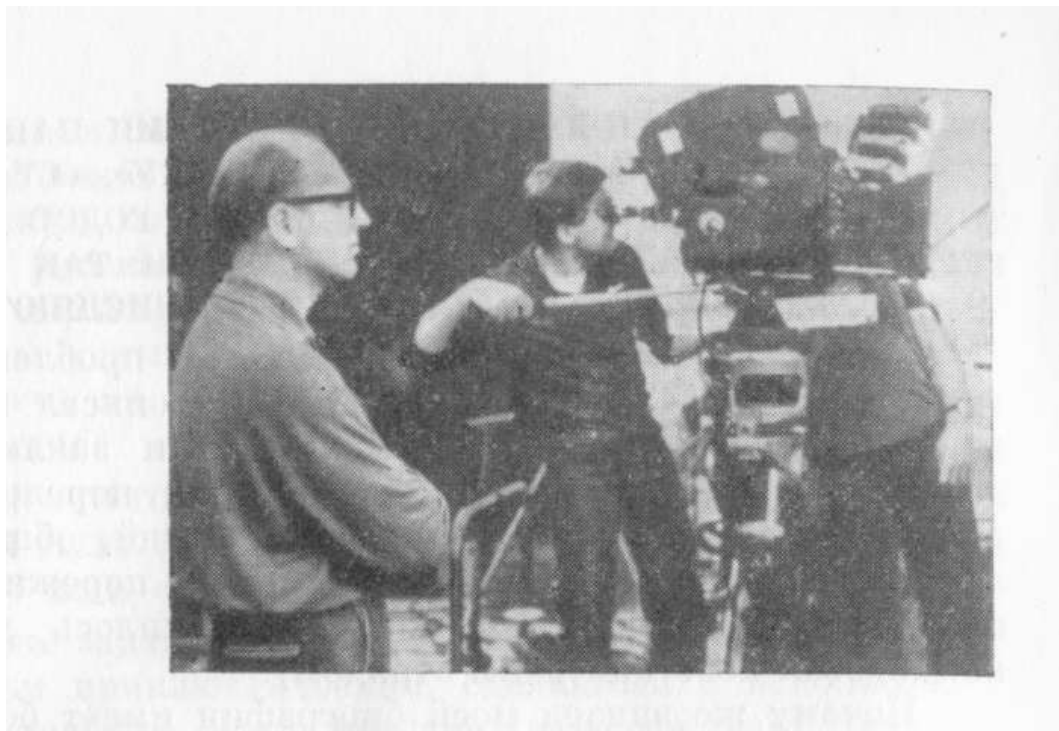
Наконец, я стремился представить читателям мнение кинематографистов о задачах киноискусства, о его специфике и роли в культурной жизни Польши.

Если все поставленные перед книгой задачи окажутся выполненными — что далеко не всегда удается, — то читатель, надеюсь, познакомится с творческими портретами нескольких польских работников кино. Такие творческие портреты были бы, конечно, неполными, если бы я ограничился только проблемами кино. Наши кинематографисты редко ограничивают свою деятельность работой в кино, поэтому в интервью приходилось касаться также вопросов театра и телевидения.

Напечатанные в книге интервью — результат многократных бесед, записанных на пленку, а затем обработанных автором и авторизованных. Задаваемые вопросы часто служат лишь заголовками отдельных главок. Так как это первая публикация такого рода в Польше, я стремился как можно более широко, конечно, в определенных границах, представить читателям своих собеседников. Мне кажется, что книга будет полезна прежде всего для тех, кто интересуется польским киноискусством и уже составил о нем свое собственное мнение, а также для всех тех, кто хотел бы побольше узнать от самих создателей о работе над фильмами.

*Станислав Яницкий*





## **ЕЖИ СТЕФАН СТАВИНСКИЙ**

**Родился в 1921 году, в 1951 году закончил юридический факультет Варшавского университета. Писатель, сценарист и кинорежиссер. Дебютировал в 1952 году романом «Геркулесы». Затем появились: роман «Катажина» (1955), рассказы «Тайна машиниста Ожеховского» (1955), «Канал», «Час В», «Венгры» (1956), новеллы «Побег», «Касаларга» (1958), повести «Шесть превращений Яна Пищика» (1959) и «Погоня за Адамом» (1963).**

**По рассказу «Тайна машиниста Ожеховского» Ставинский вместе с Анджеем Мунком сделал сценарий фильма «Человек на рельсах» (1956), рассказы «Побег» и «Венгры» легли в основу сценария «Героики» (1958, режиссер Мунк). По рассказу «Канал» был снят одноименный фильм режиссера Вайды, а по повести «Шесть превращений Яна Пищика» — фильм Мунка «Косоглазое счастье» (1960). Кроме того, Ставинским написано несколько оригинальных сценариев: «Дезертир» (1958), «Покушение» (1959), «Современная история» (1961), «Отец королевы» (фильм еще не снят). Вместе с А. Фордом он написал сценарий фильма «Крестоносцы» (1960).**

**В 1963 году Ставинский сам стал за камеру, чтобы по трем своим новеллам снять фильм «Разводов не будет».**



**— ФИЛЬМЫ, СЦЕНАРИИ КОТОРЫХ ВАМИ НАПИСАНЫ, — Я ИМЕЮ В ВИДУ ПРЕЖДЕ ВСЕГО «КАНАЛ» И «ГЕРОИКУ», — СТАЛИ ВАЖНЫМ АРГУМЕНТОМ В РАЗГОРЕВШЕЙСЯ В СЕРЕДИНЕ 50-Х ГОДОВ ДИСКУССИИ О ГЕРОИЗМЕ. ГЕРОИЗМ БЫЛ ОДНОЙ ИЗ ГЛАВНЫХ ТЕМ ТАК НАЗЫВАЕМЫХ ФИЛЬМОВ «РАСЧЕТОВ С ПРОШЛЫМ», КОТОРЫЕ ПРИЧИСЛЯЮТ К «ПОЛЬСКОЙ ШКОЛЕ».**

— В рассказах, посвященных этой проблематике («Канал», «Венгры», «Побег», «Касаларга»), я просто описал поворотный этап в моей жизни. Впрочем, принцип творчества и заключается в отборе определенных моментов своей жизни, своих переживаний, моментов, которые могли бы представить более широкий, общественный, а не только личный интерес. Самым сильным моим переживанием был переход по подземным каналам (мне тогда исполнилось двадцать два года, и я командовал повстанческим отрядом).

Почему же эпизод моей биографии имеет более общий смысл, почему он интересен и другим? В том же положении, что и я, оказались тогда многие мои ровесники, воспитанные в довоенные годы в ура-патриотическом и религиозном духе, согласно которому главной задачей и единственной целью жизни была смерть на баррикаде во имя родины. Все эти принципы — вполне понятные, если мы вспомним историю Польши, — разлетелись вдребезги во время варшавского восстания. Это был крах определенной жизненной позиции, определенного образа мышления. Каналы — этот спуск в ад — стали для нас символом поражения. Затем наступила идеологическая пустота, остававшаяся до тех пор, пока не сформировался более рационалистический взгляд на действительность и мы смогли более объективно взглянуть на происходящие вокруг нас коренные общественно-политические перемены.

Вот корни моей «антигероической деятельности». Когда я стал анализировать события варшавского восстания, сентябрьского поражения и периода конспирации, в условиях которой я работал пять лет, у меня появилась резкая реакция против некоторых освященных историей и традициями понятий. Большую роль сыграл здесь также опыт, приобретенный мною во время пребывания в лагере для военнопленных и в Италии, в так называемой армии Андерса. Я встретил там людей, прошедших полмира и теперь, после войны, попавших в безвыходное положение. Ибо официальная эмигрантская идеология утверждала, что возвращение на родину равнозначно гражданской или даже физической смерти. Эти люди выиграли войну, но на самом деле они потерпели поражение, оставшись на чужбине, как рыбы на песке.

Освободиться от влияния идеологии, в духе которой нас воспитывали, можно было только путем коренного пересмотра прежних взглядов. В своих рассказах я описывал только факты, и если они приобретают однозначную выразительность, то это уже вопрос как бы автоматического отбора. Я просто не в силах был заниматься возвеличиванием героических поз.

**200**

Не следует также забывать, что я писал эти рассказы в 1955—1957 годах, что они были реакцией не только на период войны, но и на некоторые более поздние явления нашей жизни. Другим проявлением этой реакции был рассказ «Тайна машиниста Ожеховского», по которому Мунк поставил картину «Человек на рельсах». Рассказ основан на достоверных фактах, услышанных мною от одного старого машиниста. Я постарался извлечь из этой истории конфликт, существенный для периода начала 50-х годов.

**— НЕ СЧИТАЕТЕ ЛИ ВЫ, ЧТО ТОЧКА ЗРЕНИЯ, ВЫРАЖЕННАЯ В «КАНАЛЕ» И «ГЕРОИКЕ», В ИЗВЕСТНОЙ МЕРЕ ПРОТИВОРЕЧИТ ГЛАВНОЙ МЫСЛИ ТАКИХ ФИЛЬМОВ, КАК «ДЕЗЕРТИР» ИЛИ «КРЕСТОНОСЦЫ»?**

— Этот вопрос мне уже задавали по ту сторону океана, в Мар-дель-Плата. «Дезертир» — фильм приключенческий, сделанный с использованием разнообразных технических возможностей, которые дает шахта, точно так же как «Современная история» — агитационный фильм, предостерегающий людей перед опасностью массового самоубийства. А если кто-либо захочет доискиваться в «Дезертире» чего-то большего, так ведь там герой-поляк бежит из гитлеровской армии, то есть выбирает самый разумный выход из ситуации, в которой он очутился.

С «Крестоносцами» дело обстоит иначе. Во-первых, это адаптация романа, а значит, я не высказываю там свои мысли. Во-вторых, независимо от первого пункта, я полностью согласен с идеей романа. В «Канале» я выступал против порывов, которые приводят к гибели части нации, в конкретном случае — к уничтожению Варшавы. Варшавское восстание с военной точки зрения было бессмыслицей: оно связало две-три немецкие дивизии, не больше. Может быть, это и послужило в какой-то мере делу победы над гитлеризмом, но какой ценой! А Грюнвальд был, на мой взгляд, единственной разумной победой в истории Польши. Мы разгромили врага благодаря правильной политической концепции и объединению под общим командованием с соседними народами. В большинстве же случаев мы сражались одни, а союзники наши находились за тысячи километров. «Крестоносцы», если говорить объективно, — это апофеоз политического разума и прославление победы, которая обеспечила стране мир и расцвет вплоть до периода создания шляхетской Речи Посполитой. К сожалению, примеры такой разумной политики пришлось искать в начале XV века, но это уже не моя вина.

**— ФИЛЬМЫ, О КОТОРЫХ МЫ ГОВОРИЛИ, СНЯТЫ ПО ВАШИМ ПРОИЗВЕДЕНИЯМ, ЗА ИСКЛЮЧЕНИЕМ, КОНЕЧНО, «КРЕСТОНОСЦЕВ». КАКИЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ, НА ВАШ ВЗГЛЯД, ПРИГОДНЫ ДЛЯ ЭКРАНИЗАЦИИ?**

— Экранизация чужих произведений меня мало интересует. «Крестоносцы» — первая попытка такого рода, и не знаю, буду ли я в дальнейшем делать что-либо подобное.

**201**

Для обычного, традиционного фильма экранизация осуществляется как бы «механически». Очень просто установить, какой текст годится для кино, а какой нет. Оставив в стороне «антифильмы» и «антироманы», можно сказать, что легче всего экранизировать произведения с развернутым драматическим действием, развивающимся с последовательно нарастающим напряжением. Это общеизвестно. Но в этом случае рассказ или повесть, как правило, лишается всего того, что называется «мясом» литературного произведения. Это очень опасная и разрушительная операция, так как достоинства многих выдающихся книг заключаются именно в «мясе», а не в интриге.

А как раз главная ценность «Крестоносцев» именно в действии. Основные конфликты, главную мысль о победе определенной политической концепции — все это Сенкевич выразил в интриге и в действии. Такой роман может быть перенесен на экран без особых потерь, без обеднения авторской мысли.



## — «КРЕСТОНОСЦЫ» — ЭПИЧЕСКИЙ РОМАН. ТРУДНОСТИ ЭКРАНИЗАЦИИ ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ, КОНЕЧНО, СОВЕРШЕННО ИНОГО ХАРАКТЕРА?

— Естественно. В эпических произведениях экранизация затрудняется многослойностью, описательностью, широким взглядом автора, охватывающим множество событий, связанных с данной средой, страной, историческим периодом.

Экранизируя психологические романы, кинематограф пытается вторгнуться в те области, которые прежде целиком принадлежали литературе. Я говорю о проникновении во внутренний мир героев, в мир их чувств, мыслей, конфликтов. Режиссеры — даже если они ставят фильмы по оригинальному сценарию — охотно используют в фильме какой-нибудь эквивалент литературных приемов, например внутренний монолог, которым герой как бы комментирует действие. Фильм теряет тогда описательно-натуралистический характер, и мы попадаем во внутренний мир героя. Внутренний монолог — довольно традиционный прием. Теперь появились и другие. Режиссер переводит мысли и переживания героев на язык жестов, рефлексов, мимики. Это трудный, но интересный метод.

### — ВЫ ИМЕЕТЕ В ВИДУ БРЕССОНА?

— Да, хотя меня раздражает в его фильмах некоторая искусственность и слишком очевидная условность. Кроме того, Брессон непоследователен, он пользуется монологом героя — формой специфически литературной. То, что «метод жестов» я считаю интересным, не мешает мне выразить опасение: можно ли литературный психологический анализ полностью передать языком жестов.

Поиски, о которых мы говорим, открывают, конечно, большие возможности для мистификаторов.

**202**

У нас нет никаких правил, ведь мы ищем новые, подчас не зная, верно ли их применяем, а в таких случаях всегда появляются люди, спекулирующие на новаторстве: им нечего сказать, но, пользуясь, например, эстетикой «антифильма», они демонстрируют нам пустые и претенциозные произведения. Герой этих фильмов мечется по экрану, якобы что-то переживая, но все это лишь видимость. Такое «новаторство» легко разоблачить, несмотря на восторги некоторых недалёковидных критиков.

В современном кинематографе ведутся также поиски средств раскрытия переживаний героя путем создания определенного настроения. Герой теряет очень много времени, чтобы пройти по улице или посидеть в комнате. Действие не развивается в смысле событий, но дает нам возможность почувствовать настроение человека, его внутреннее состояние. На мой взгляд, это не самая перспективная форма. Пока что слово может выразить больше и полнее. В экранизациях психологических литературных произведений, кроме упомянутых экспериментов, всегда используются основные элементы фильма: изображение, действие, диалог. Я не знаю примеров экранизации типичных «интроспективных» романов, их, как правило, не удастся перевести на язык образов. До сих пор мы говорили о творческих поисках. Но не следует забывать, что кино стало главным развлечением людей. Кинематограф взял на себя функции приключенческой, криминальной, юмористической литературы, функции, которые прежде, в XIX веке, целиком принадлежали второсортной и бульварной литературе. Теперь читают меньше, зато кино и телевидение получили распространение в самых широких массах. Поэтому многие люди

узнают о существовании какого-либо романа — иногда очень хорошего — благодаря кино. Тогда появляются переиздания, дополненные кадрами из фильма, фотографиями исполнителей главных ролей на обложках. Кино в этом смысле выполняет важную задачу пропаганды литературы.

**— МЫ НЕСКОЛЬКО ОТОШЛИ ОТ ПРОБЛЕМЫ ЭКРАНИЗАЦИИ. А МНЕ ПРЕДСТАВЛЯЕТСЯ ИНТЕРЕСНЫМ ЕЩЕ ОДИН ВОПРОС: КАКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ ЭКРАНИЗИРУЕМОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДОЛЖНЫ ИЛИ НЕ ДОЛЖНЫ ПЕРЕЙТИ В ФИЛЬМ? Я ИМЕЮ В ВИДУ СТИЛЬ ПИСАТЕЛЯ, ГЛАВНУЮ ИДЕЮ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ, ДИАЛОГ И Т. Д.**

— «Дословно» передать дух и стиль писателя почти невозможно, ибо это было бы отрицанием стиля самого режиссера.

Если мы рассматриваем режиссера как самостоятельного художника (таких, впрочем, немного, большинство из них — исполнители), мы должны понять, что он использует литературный материал для создания своего собственного авторского произведения. Точно перенести на экран писательский стиль может только хороший режиссер, лишенный всяких личных авторских устремлений, единственная цель которого найти для литературного текста соответствующие зрительные эквиваленты, передать ритм и т. д., то есть сделать работу «переводчика», а не «автора».

**203**

Добавлю кстати, что я решительный противник так называемых осовремененных экранизаций, когда Достоевского переносят во Францию, а Гоголя — в Италию. Это совершенно недопустимо, потому что искажает замысел произведения, лишает его самого ценного — атмосферы, специфических особенностей родины писателя и времени, в котором он жил.

Что касается идеи литературного произведения, то, как писатель, я считаю, что она должна быть безусловно сохранена. И не только главная идея, но и идея каждой сцены или части. По ходу съемок часто происходят мелкие, на первый взгляд, а на самом деле существенные изменения. Если, например, в книге кульминацию сцены содержит фраза, произнесенная героем, и после нее ничего больше не происходит, а в фильме в силу необходимости после этой фразы камера еще долго следит за уходящим героем, то уже изменилось звучание сцены. Однако случаются и гораздо более серьезные искажения, когда совершенно меняется дух всего произведения.

Вспомним, например, американский фильм «Молодые львы» (1958, режиссер Э. Дмитрик), поставленный по известному роману Ирвина Шоу. Экранизация полностью исказила мысль романа. Умышленное перемещение сюжетных линий, обыгрывание некоторых из них за счет других, а также яркая актерская индивидуальность Марлона Брандо — все это привело к тому, что центральной проблемой фильма стала драма «честного немца», а это совершенно не соответствовало содержанию книги.

Вы спрашивали также о диалоге. Здесь разница между литературой и кинематографом особенно велика. Та или иная сцена с ее внутренней драматургией (кроме психоанализа) может быть без ущерба перенесена на экран. Для литературы, театра и кино обязательны одни и те же законы драматургии. Иначе обстоит дело с диалогом, который в романе, и особенно в пьесе, несет многообразные обязанности — информирует, выражает мысли отдельных персонажей, высказывает их мнения и т. д.

Я никогда специально не учился писать диалоги для фильма. Просто писал их так, как казалось мне правильным. Диалог в фильме не может быть декларативным, описательным, герой не должен выражать в нем свое кредо, и автор не может передавать свои мысли при помощи героя. Все это должно найти зрительное выражение, возникнуть как следствие отдельных сцен или всего фильма. Диалог должен быть оболочкой, внутри которой находится главное; только в соединении с изображением диалог передаст глубину, подтекст. В фильмах часто говорят о вещах маловажных, о пустяках, а в контексте эти слова значат больше, чем самые мудрые «золотые мысли», которые всегда звучат с экрана фальшиво. Диалог в кино должен быть точен и краток. Здесь мне хочется оговориться: существуют камерные фильмы, построенные на диалогах, например фильмы Войцеха Хаса.

**204**

У него диалог играет чуть ли не главную роль. Режиссер просто выбирает соответствующие литературные произведения, на первый взгляд непригодные для экранизации. В «Общей комнате» диалог передает атмосферу безнадежности в среде довоенной интеллигенции и великолепно характеризует персонажей. По моему, этот фильм столь адекватно передал как содержание, так и атмосферу, настроение книги — главным образом благодаря диалогу.

**— ВАША РАБОТА В КИНЕМАТОГРАФЕ НАЧАЛАСЬ С ЭКРАНИЗАЦИИ НЕСКОЛЬКИХ РАССКАЗОВ. ПЕРЕРАБАТЫВАЛИ ЛИ ВЫ ИХ В СЦЕНАРИИ? КАКОВ ВООБЩЕ БЫЛ ИХ ПУТЬ К ЭКРАНУ И КАКОВО ВАШЕ ОТНОШЕНИЕ К ИХ ЭКРАННОМУ ВОПЛОЩЕНИЮ?**

— Сценарий я писал только к моему первому фильму — «Человек на рельсах». Писал несколько раз, и — безуспешно. Правильный ключ (рассказ был написан от первого лица) я нашел только, когда начал работать с Мунком. «Канал», «Венгры» и «Побег» не требовали специальной переработки в литературный сценарий. По ним сразу же писался режиссерский сценарий. Не думаю, чтобы это имело что-то общее с «кинематографичностью». Просто я оперировал исключительно ситуацией и диалогом, впрочем, очень сжатым. Сама тема навязала мне такую форму, а форма оказалась удобной для перенесения на экран.

Повесть «Шесть превращений Яна Пищика» я писал, зная, что она будет экранизирована. Это, однако, не удержало меня от использования такой некинематографической формы, как письмо и личные признания. Диалог многих сцен остался в фильме без изменений по сравнению с повестью. Зато очень обеднен и значительно сокращен монолог героя-рассказчика, что отразилось и на всей атмосфере и на образе Пищика. К тому же целый ряд формальных приемов, примененных режиссером, разбил единство фильма, привнес в него элементы гротеска, даже фарса. Хотя я не мог с чистой совестью подписаться под этим фильмом, но думаю, что если бы этих фарсовых элементов не было, то мысли, выраженные в фильме, шокировали бы зрителей. В литературном произведении многие вещи — трагические или неприятные — принимаются читателем гораздо легче, чем зрителем в кино, где слово звучит с экрана резче. Стоит ли напоминать о реакции некоторых зрителей на «Героикку» или «Косоглазое счастье»!

Мне трудно теперь говорить, как следовало снимать те или иные картины, сделанные по моим сценариям. Режиссеры ставили их так, как им казалось правильным. Если бы я сам осуществлял постановку, то, совершенно



естественно, появились бы совсем другие фильмы. Не могу сказать, что я в восторге от этих экранизаций, хотя режиссеры точно придерживались текста. Просто я представлял это себе иначе. За одним исключением. «Побег» — вторую новеллу «Героики» — я воспринял без сопротивления. Режиссерская трактовка этой части полностью совпадает с тем, что я написал, прежде всего по настроению.

**205**

Оригинальным сценариям я придаю меньшее значение, чем рассказам. Эти сценарии, как я уже упоминал, отличались публицистическим («Современная история») или развлекательным («Дезертир») характером. То же самое можно сказать и об «Отце королевы», хотя здесь мне хочется в развлекательном соусе «протащить» некоторые парадоксальные на первый взгляд мысли. И на этот раз, вероятно, зрители будут немного нервничать. Что поделаешь! Лучше уж сердить зрителей, вызывать споры и протесты, чем поглаживать их по головке, потакать установившимся вкусам и привычным понятиям.

Впрочем, «Отец королевы» не совсем оригинальный сценарий. Все началось с пьесы-шутки под тем же названием, может быть, она даже будет когда-нибудь поставлена на сцене. И, несмотря на то, что постановщики часто вносят изменения в мои сценарии, я не имею к ним особых претензий, ибо в кино это неизбежно. Жаль мне только сценарий «Покушение», в котором (как и в самой теме, взятой из истории последней войны) таились огромные возможности и из которого мог бы, по-моему, появиться фильм высокого класса, нечто вроде картины «Вышедший из игры» (1947, режиссер Кэрол Рид).

**— ПРИНИМАЕТЕ ЛИ ВЫ УЧАСТИЕ В РАБОТЕ НАД РЕЖИССЕРСКИМИ СЦЕНАРИЯМИ, ПРИСУТСТВУЕТЕ ЛИ ВЫ НА СЪЕМКАХ?**

— Я читаю рабочий сценарий, поправляю диалоги, но в работу съемочной группы не вмешиваюсь. Считаю это совершенно бесполезным и невозможным. Здесь все подчиняется воле режиссера и актера. Если актер подобран неправильно, он может в силу своей индивидуальности совершенно изменить придуманный сценаристом персонаж. Я могу только пассивно смотреть на то, как справляется со своей задачей режиссер, который, впрочем, работает не для меня, а для себя — с моей помощью. Конечно, такая форма сотрудничества не может меня удовлетворить.

**— КАКОЙ ВЫ ВИДИТЕ ВЫХОД ИЗ ЭТОГО ПОЛОЖЕНИЯ?**

— Выход уже найден многими писателями и сценаристами: самим снимать фильмы по своим сценариям. Вместо того чтобы записывать свои мысли на бумаге, снимать их прямо на пленку. Конечно, сохраняя за собой право написания того, что невозможно выразить при помощи кино. Говоря об авторских фильмах, я имею в виду произведения, создателями которых являются писатели, пишущие камерой. Если писатель полностью хочет сохранить мысль своего произведения, — другого пути нет. Разумеется, не все писатели решаются на такое «киноприключение»; большинство, особенно крупные писатели, рассматривают кино лишь как дополнительный источник дохода и не связывают с ним никаких иных устремлений.

**206**

Они продают кинематографу свои романы или рассказы и мало интересуются их дальнейшей судьбой, попросту считая кино как бы второсортным искусством. Мне же далеко не безразлично, в какой форме появится на экране то, что я

написал. Сделав десять сценариев, я считаю, что уже достаточно долго служил поставщиком сырья для режиссеров. Теперь это пройденный этап.

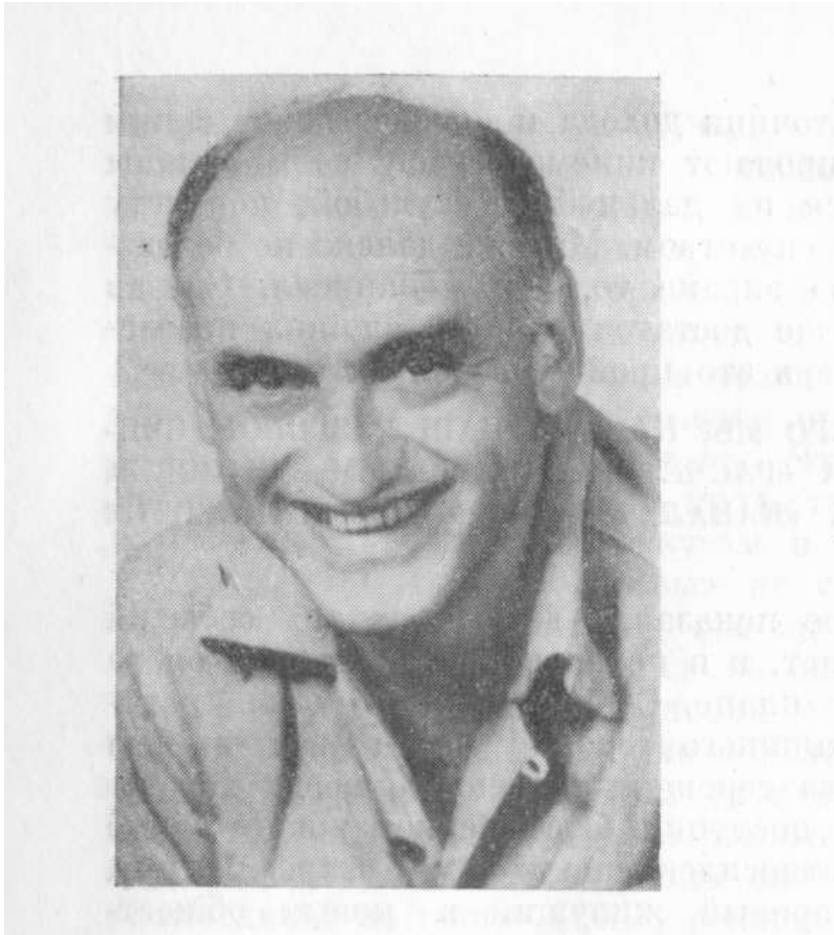
**— ВОЗВРАТИМСЯ К ТОМУ, С ЧЕГО МЫ НАЧАЛИ НАШ РАЗГОВОР. СЧИТАЕТЕ ЛИ ВЫ, ЧТО ПРОБЛЕМАТИКА «РАСЧЕТОВ С ПРОШЛЫМ» (НАЗОВЕМ ЕЕ ТАК УСЛОВНО), ПРОБЛЕМАТИКА «КАНАЛА» И «ГЕРОИКИ» ОТНОСИТСЯ УЖЕ К ПРОШЛОМУ?**

— В той форме, в какой я ее показал, — да. Но от тех событий нас отделяет без малого двадцать лет, и в перспективе времени я снова вижу тот период в несколько ином плане. Сейчас я пишу роман, в котором хотел бы сопоставить сегодняшнего героя с тем, каким он был во время войны. Для него это была героическая юность, когда хочется совершать смелые и бескорыстные поступки. Этот период жизни моего героя совпал с годами войны, но относился еще к тому, старому миру.

Сегодняшний герой — человек зрелый, живущий в новых общественно-политических условиях народной Польши, то есть в новом мире. В моем романе<sup>1</sup> появляются также проблемы «Канала» или «Побега», но увиденные в перспективе времени, в другом контексте, без горечи. Период протеста и разочарования уже позади, а мир меняется на наших глазах из месяца в месяц, в таком темпе, какого еще не знала история человечества.

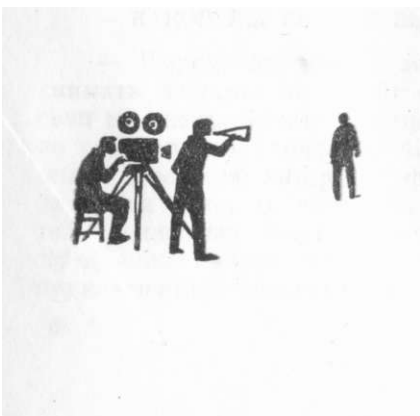
---

<sup>1</sup> Этот роман, получивший название «В погоне за Адамом», опубликован в журнале «Иностранная литература», 1964, № 4.



## **ЕЖИ КАВАЛЕРОВИЧ**

**Родился в 1922 году. Учился в Киноинституте в Кракове (1945—1946) и в Академии изящных искусств (1945—1948). В 1946—1950 годах работал ассистентом по картинам: «Запрещенные песенки», «Последний этап», «Стальные сердца», «Чертово ущелье». Художественные фильмы, поставленные Кавалеровичем: «Община» (1951, вместе с К. Сумерским), «Целлюлоза» (1954), «Под фригийской звездой» (1955), «Тень» (1956), «Настоящий конец великой войны» (1957), «Поезд» (1959), «Мать Иоанна от Ангелов» (1961).**





— Прежде чем вы зададите мне вопрос, я должен сделать одно «заявление». То, что я скажу, ни в коей мере не будет анализом, обобщением или категорическим утверждением. Это будут мысли вслух — и ничего больше.

У меня нет никакого художественного кредо, я никому не хочу его навязывать и в то же время создавать ограничения для своего творчества. Каждый фильм, который я делаю, зависит от сегодняшнего, конкретного состояния моего жизненного и художественного опыта, от эмоционального состояния. Поэтому я даже не пытаюсь анализировать свои старые фильмы. Сегодня я мыслю иными категориями, нежели вчера, располагаю большим опытом. Выбор материала для будущего фильма зависит от того, что в настоящее время интересует меня больше всего, и тогда я использую все свои знания по данной теме. Всегда придерживаюсь одного правила: не повторять ни себя, ни других. У меня нет особых тематических пристрастий. И все же я постоянно возвращаюсь к некоторым вопросам: к изображению человеческих чувств, чувств, наиболее интимных, подчас неосознанных, но всегда оставляющих свой след в жизни каждого человека. Я стараюсь передать свое личное отношение к этим сложным вопросам.

**— ЭТУ ПРОБЛЕМАТИКУ МОЖНО НАЙТИ ПОЧТИ ВО ВСЕХ ВАШИХ ФИЛЬМАХ. ИНТЕРЕСНО ПРОСЛЕДИТЬ ИХ ЭВОЛЮЦИЮ.**

— Мне трудно это сделать. Могу только дать некоторые предпосылки для дискуссии на эту тему, рассказать о генезисе моих фильмов.

В «Общине», например, решалась определенная задача, вызванная конкретным периодом. В этом фильме я хотел показать свое отношение к новому явлению, с которым мне пришлось встретиться, — к проблеме деревни. «Целлюлоза» отражала мое отношение к социализму и, одновременно, к схематизму, господствовавшему в искусстве в начале 50-х годов. Я принадлежу к поколению, у которого не было молодости, учёбы, университетов, зато был опыт оккупации. После освобождения мы были уже взрослыми, нам пришлось принимать важные жизненные и политические решения. Наше отношение ко многим проблемам было определенным, но не лишенным критицизма. Я не мог, просто не умел решить все эти проблемы на современном материале. «Целлюлоза», действие которой происходило в прошлом, дала мне возможность говорить обо всем. Многие черты характера главного героя, его переживания (пусть в несколько иных условиях) соответствовали моим собственным переживаниям.

А в «Тени» можно уже обнаружить зародыш тех проблем и тем, которые нашли свое последующее развитие в «Настоящем конце великой войны» или в «Поезде». «Тень» я хотел сделать по принципу классического приключенческого фильма, обогащенного более серьезной политической проблематикой.

**209**

Фильм этот появился в определенной обстановке и передавал специфическую атмосферу того периода, связанную с годами оккупации. «Тень» — единственная картина, в которой я коснулся темы войны и оккупации. С этого момента проблемы войны перестали волновать меня. Их след можно еще найти в «Настоящем конце великой войны», но там я говорил не прямо о войне, а о ее моральных и психологических последствиях. Каждый герой этого фильма по своему прав, и все же любой выход означает для него поражение. Показать неизбежный диссонанс, разлад между умом и сердцем, между чувствами и разумом, разлад, приведший к трагическому концу, — такова была моя задача.

Наше поколение никогда не сможет избавиться от тени войны. Ее раны зажили, но излечить их окончательно невозможно. И наиболее болезненно дают они знать о себе в области человеческих чувств. Этому посвящен «Настоящий конец великой войны».

В «Поезде» проблема человеческих чувств уже не имела абсолютно никакой связи с войной. Я хотел показать «голод чувств», мечту человека о приключении, его неудовлетворенность чувствами других и своими собственными, ибо ему всегда кажется, что есть другие, лучшие чувства.

**— ЭТУ ПРОБЛЕМАТИКУ ВЫ «ВПИСАЛИ» В ФОРМУЛУ КЛАССИЧЕСКОЙ МЕЛОДРАМЫ.**

— Вы как критик обязательно хотите занести фильм в соответствующую графу. Определение «мелодрама» возникло, как известно, из драматургической схемы, изображающей человеческие чувства, а еще точнее — любовь. Мне кажется, что «Поезд» не вмещается в такую мелодраматическую схему, хотя, согласен, в нем много мелодраматических элементов, без которых искусство, как и жизнь, обойтись не может. Конечно, их ценность в искусстве зависит от того, как они показаны. В «Поезде» я раздробил, если можно так сказать, историю одной мелодрамы и перенес ее на многих действующих лиц: «голодом чувств» наделены все герои. Мне хотелось привлечь внимание зрителя к некоторым, обычно стыдливо умалчиваемым вопросам, заставить его поразмышлять. Этот фильм — да, впрочем, и не только он — не должен был кончиться в кинотеатре. Много происходит за экраном. Я создаю фильм вместе со зрителем. Вот почему в «Поезде» нет родословной персонажей, мне хотелось, чтобы из атмосферы отдельных сцен возникла бы сумма переживаний, обогащенная еще личными чувствами зрителя.

**— ВЫ НЕ СЛУЧАЙНО, КОНЕЧНО, ВЫБРАЛИ МЕСТОМ ДЕЙСТВИЯ ПОЕЗД?**

— Причин было несколько. Поезд — это путешествие, надежда на приключение, на какие-то перемены в жизни. Люди, едущие в поезде, везут с собой свои переживания, неудовлетворенные чувства! Они есть у каждого.

**210**

И даже если они относятся к прошлому, человек сохраняет о них память. То, что рождается в «Поезде», находит свое разрешение только в сфере фактов, а не в сфере чувств. Поезд (замкнутое пространство, необходимость находиться вместе) был особенно удачным местом, чтобы обнажить все эти многозначительные недомолвки, несбывшиеся надежды людей, над которыми висит злой рок конца путешествия.

**— ЕСЛИ В «ПОЕЗДЕ» РЕЧЬ ШЛА О НЕРЕШЕННЫХ, НЕЯСНЫХ ПРОБЛЕМАХ, ТО В «МАТЕРИ ИОАННЕ» ВЫ КОСНУЛИСЬ ОЧЕНЬ ОСТРОЙ, ЩЕКОТЛИВОЙ ТЕМЫ. ФИЛЬМ, КАК ИЗВЕСТНО, КРОМЕ ВОСТОРГОВ ВЫЗВАЛ ТАКЖЕ И ВОЗМУЩЕННЫЕ ОТКЛИКИ, ОСОБЕННО СО СТОРОНЫ КАТОЛИЧЕСКОЙ ЦЕРКВИ.**

— Приступая к съемкам «Матери Иоанны», я отдавал себе отчет в том, что затрагиваю ту область человеческой жизни, которая из-за своей остроты редко становится предметом изображения в искусстве. Я ожидал резкой реакции, и желание проверить ее силу только стимулировало мою работу. Фильм был задуман как спор, как борьба за материалистическое понимание психологии человека, разоблачение фальсифицированной правды о судьбе людей. Я хотел сделать картину о человеческой природе и о ее самозащите перед навязанными

ограничениями и догматами. Главная роль в этом споре отводилась чувству, которое называют любовью. Ибо «Мать Иоанна» — это прежде всего история любви ксендза и настоятельницы монастыря, история любви мужчины и женщины, одетых в монашеские рясы. Такая постановка вопроса дала возможность показать конфликт между любовью и верой, двумя главными факторами, формирующими человека, а это в свою очередь заострило, драматизировало многие другие проблемы — любви, преступления, фанатизма и т. д. Я не хотел, чтобы фильм объяснял, доказывал, давал готовое решение, я хотел только создать зрителю условия для его собственных размышлений.

«Иоанну» я намеревался снимать сразу после «Тени», до «Настоящего конца» и «Поезда». Не знаю, пошла ли на пользу фильму эта перестановка. Знаю только, что опыт, приобретенный мною в предыдущих фильмах, оказал на него большое влияние. Вначале я сказал, что критический анализ своих прежних фильмов не интересует меня. Каждый из них я сделал бы сегодня иначе. Кроме того, многое запечатлелось в подсознании. Я — художник эмоциональный, интуитивный, впечатлительный. Мой компас — воображение. Никогда не обдумываю отдельных сцен, скорее чувствую, какую форму они должны приобрести. По ходу съемок сцены «создаются» сами. Живописец, рисуя, не задумывается о химическом составе красок, не думает, например, так: «если я смешаю охру с сепией, то получу нужный мне оттенок».

211

Он просто берет нужную ему краску с палитры, кладет ее на полотно, сильно или слабо нажимает кисть. Он смотрит на модель, видит ее по-своему и рисует. Я поступаю точно так же. Снимая фильм, я не могу стоять в стороне и наблюдать, объективно обдумывать данную сцену. Я должен переживать ее, чувствовать себя участником событий: быть одновременно и камерой и актером — вот моя цель.

Процесс создания фильма связан с проблемой «таланта», то есть некоторых определенных предрасположений к творчеству. Главные элементы дарования, на мой взгляд, — опыт и интуиция. Но есть еще один важный фактор — сознательный контроль интуитивных действий, проблема осознания, почему то, что мы создаем, получается так, а не иначе. Все это — составные элементы творческой лаборатории художника, которому необходимо полностью овладеть соответствующими средствами, выработать свой «личный почерк», «поставить руку». Это область, в которой можно разработать много интересных решений той или иной темы, причем делается это совершенно сознательно. Я стараюсь много думать об этом, ищу новые, более совершенные формы повествования.

**— ПОСКОЛЬКУ МЫ ЗАНЯЛИСЬ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫМИ ВОПРОСАМИ, ПОГОВОРИМ О СТИЛЕ. ДО СИХ ПОР ВЫ ОГРАНИЧИВАЛИСЬ ЛИШЬ ОБЩИМИ УТВЕРЖДЕНИЯМИ, ВРОДЕ: «Я ВЫРАБАТЫВАЮ СВОЮ СТИЛИСТИКУ». МНЕ БЫ ХОТЕЛОСЬ, ЧТОБЫ ВЫ РАСШИФРОВАЛИ ЭТУ ФРАЗУ. КАКИЕ ЧЕРТЫ ВЫ СЧИТАЕТЕ ХАРАКТЕРНЫМИ ДЛЯ СВОЕГО СТИЛЯ?**

— Режиссеру, собственно, не следует об этом говорить. Если бы я ответил точно и подробно на этот вопрос, то перестал бы снимать фильмы. Кроме того, я должен был бы раскрыть свои творческие замыслы. А ведь они могут не осуществиться.

Анализ проблемы стиля — вещь достаточно сложная. Можно считать стилем метод кинематографического повествования. Но я бы не ограничивался только очевидными критериями, то есть одной постановкой или организацией



киноматериала для драматургических нужд камеры, для монтажа. Сюда следует включить и формы сотрудничества режиссера с оператором, художником, с актерами, со всеми теми, кто организует кадр. И мне кажется, что именно форма сотрудничества в значительной мере определяет стиль.

Говоря о форме и методах сотрудничества, я имею в виду, как и в какой степени режиссер вдохновляет других членов съемочной группы, как он влияет на их работу. В результате такого сотрудничества и появляется фильм.

Режиссер, стремясь выработать свой стиль, должен постоянно вмешиваться во все детали, во все элементы процесса создания фильма. Если он не овладеет ими, если, например, воображение оператора или актера берет верх над воображением режиссера, в таком случае нельзя уже говорить о единстве, об однородности, цельности фильма, а следовательно, о стиле.

**212**

Такая стилистическая однородность появится только тогда, когда индивидуальность режиссера — в результате его постоянного вмешательства — будет видна в каждой составной части фильма.

Я участвовал в создании сценариев почти всех моих фильмов. Это первый и одновременно принципиально важный этап моего вмешательства в материал фильма. Я стараюсь вместе с соавтором или автором так изложить идею сценария, чтобы она соответствовала моему замыслу. Над режиссерским сценарием я работаю один, не допуская ничьего вмешательства. Этот период — самый важный для меня момент работы над фильмом, ибо в рабочем сценарии отражены не только технические, производственные подробности съемок, но и эмоционально-пластическое видение будущего фильма. Вместе с тем уже здесь точно определяются задачи, стоящие перед всеми моими сотрудниками. Закончив режиссерский сценарий, я приступаю к работе с ними, с тем чтобы передать им мое видение будущего фильма. Начинается период творческих дискуссий, которые часто вызывают изменения в сценарии; однако все должно быть подчинено моему замыслу и режиссерской концепции.

Подготовительная работа на материале режиссерского сценария включает прежде всего сотрудничество с художником, затем с оператором. Я ставлю художника на первое место, ибо с оператором на этом этапе мы только определяем общее изобразительное решение фильма. А с художником мы обсуждаем декорации, костюмы, фон, вносим поправки в режиссерский сценарий. Беседуя с оператором и художником, режиссер проверяет правильность своей концепции, анализирует новые предложения, отбирает то, что кажется ему интересным.

Может возникнуть вопрос: каким образом я планирую сценическое оформление, если работа с художником и оператором начинается только после завершения режиссерского сценария. Дело в том, что я воображаю себе неопределенную обстановку действия, без подробностей. Известно, скажем, что действие происходит в комнате, или перед домом, или в лесу. Но, какими будут окна, стол, деревья, выяснится позднее, после первой «эмоциональной инсценировки», в которой важнейшим зрительным элементом является человек: то, что он делает, видит, слышит. Таким образом, исходя из потребности камеры, а значит, и моей, — я создаю драматургическую действительность, в которой актеры и камера взаимосвязаны. Эта первая разметка вещи производится, по сути дела, на пустом месте, и только впоследствии оно заполняется пластическими элементами. План постановки рождается вначале из требований

драматургии, из моего переживания, из ритма, в котором я «вижу» сцену. Это «заставляет» меня создавать движение или статику, становясь то на место актера, то на место камеры.

**213**

Взаимодействие актера и камеры создает в результате эмоциональный эффект сцены, который впоследствии и воплощается на съемках. Первый этап работы над режиссерским сценарием характеризуется «несовершенностью» или — лучше сказать — «неконкретностью». Нет оформления, нет актеров. Образы сценария существуют только в воображении режиссера, это лишь сочетание психических и физических признаков. Конкретным образ станет только в исполнении определенного актера. Режиссер в момент подготовки сценария является одновременно камерой, актером и зрителем. К такому воображаемому сценарию я подбираю то или иное оформление, продумываю его детали. Приведу пример. В комнату входит актер. Он может войти на общем или на крупном плане или же камера отождествляется с актером, тогда мы видим все его глазами. Могут быть разные ракурсы, может применяться статичная или движущаяся камера, наконец, возможна комбинация всех этих «средств». Конечно, выбор тех или иных средств определяется в первую очередь драматургией. Но и режиссер может интерпретировать ее по-разному. Возникает необходимость отбора, и здесь важнейшую роль играет интуиция. Может быть, мои «мысли вслух» по поводу работы над режиссерским сценарием не всегда ясны. Это объясняется отсутствием точной терминологии. Мне кажется, что теоретики кино, пытаясь найти названия для «языка кино», часто находят термины, определяющие чисто внешние формы, например, стилистические фигуры повествования, которые не исчерпывают существа выразительных средств кинематографического творчества. Отсюда такое множество точек зрения на «язык кино», который, по-моему, создается постоянно и сегодня обозначает совсем не то, что вчера, а завтра будет иным, чем сегодня, или его вообще не будет. Ведь уже сейчас движение камеры и расстояние между актером (главным элементом фильма) и камерой совершенно изменили свое прежнее значение. Но наибольшие изменения претерпевает отношение автора фильма к киноматериалу.

Я несколько раз подчеркивал роль и значение подробного рабочего сценария, к подготовке которого я отношусь очень серьезно. Однако на съемочной площадке я много импровизирую, зачастую полностью изменяя первоначальный замысел. Новые мысли появляются у сценариста, актера, у других членов съемочной группы. Подробный сценарий дает мне картину целого. Но он не должен мешать изменениям, которые по ходу работы могут оказаться необходимыми, чтобы улучшить художественные достоинства фильма.

#### **— А КАК ВЫ РАБОТАЕТЕ НА СЪЕМОЧНОЙ ПЛОЩАДКЕ?**

— В период непосредственной работы на съемке главное — это сотрудничество с оператором и актерами. У тех, кто не знает кинематографической кухни, особенно много недоумений вызывают взаимоотношения режиссера с оператором.

**214**

Всегда задается один и тот же вопрос: кто что делает, кто за что отвечает. Говоря об этом, не следует забывать еще об одной «единице» — о втором операторе. Правда, он сидит, уткнувшись в лупу камеры, но его-то как раз и можно назвать правой рукой режиссера, ибо он непосредственно воплощает замысел режиссера.

Второй оператор должен чувствовать ритм повествования, понимать все указания режиссера, строить композицию сцены и кадра, синхронизировать движение камеры со статичными или динамичными элементами кадра. Словом, он реализует, переносит на пленку все, что установил и определил режиссер. Я не хочу уменьшать роль главного оператора. Он разрабатывает изобразительное решение всего фильма, руководит установкой света, наконец, создает актерские портреты. Вклад второго оператора в работу по созданию фильма я подчеркиваю потому, что он непосредственный исполнитель режиссерской концепции.

#### — КАКУЮ РОЛЬ ВЫ ОТВОДИТЕ КОМПОЗИЦИИ КАДРА?

— Композиция кадра имеет для меня не только и не столько изобразительное, сколько драматургическое значение.

Когда я, вопреки другим кадрам, снимаю в «Матери Иоанне» лежащих парубков «вверх ногами», то мне хочется добиться именно драматургического, а не просто зрительного эффекта. Я как бы обособляю этих людей от окружающей среды, передаю их одиночество. Кроме того, я внушаю зрителю, подсказываю его воображению, как их видел ксендз Сурын, как выглядела сцена убийства, которая в фильме не показана. Композиция не может не нести драматургической нагрузки.

Композиция кадров в «Матери Иоанне» отличалась простотой, отсутствием «изысканных» — в смысле экспрессии — ракурсов. Основным композиционным принципом был принцип «золотой середины». Экран разделен на четыре части. Персонажи, как правило, находятся в центре. Движения камеры — вертикальные или горизонтальные; промежуточные движения исключены. Впрочем, и вертикальные движения сведены до минимума. Формальная сторона картины диктовалась темой. Экономность оформления и простота композиции дали необходимую нам строгость. А изобразительное богатство сочетания черного и белого цветов, удачно найденное оператором Вуйциком, создало необходимый эффект.

Не хочу заниматься анализом всех этих проблем, потому что снова начну искать название того, что назвать нельзя. Я упоминал о единстве формы и содержания, ибо невозможно строить отдельные кадры как совершенно самостоятельные единицы фильма. Пластические элементы нужно использовать драматургически, думая о композиции всего фильма в целом.

215

#### — А ДВИЖЕНИЯ КАМЕРЫ?

— Камера, ее движения должны быть незаметными. Драматургически необоснованные наезды и отъезды стали анахронизмом, элементами устаревшего киноязыка. Для меня они имеют смысл только тогда, когда они вызваны каким-нибудь движущимся элементом, чаще всего актером. Я никогда не применяю наездов или отъездов на актера — это приевшиеся схематические приемы. Хотя воздействие их безотказно.

#### — ДВИЖЕНИЕ В ФИЛЬМЕ СВЯЗАНО ТАКЖЕ С ПРОБЛЕМОЙ РИТМА?

— Ритм — не обязательно только движение. Для меня ритм, как и композиция, прежде всего категория драматургическая. Ритм сцены, темп передвижения актеров зависят от того, как эту сцену видит, переживает режиссер; от того места, которое данная сцена занимает в фильме. В современном киноискусстве все более и более исчезают такие понятия, как сцена, эпизод, кадр. Кадр зачастую становится и эпизодом и сценой,



законченной мыслью, а не только составной частью сцены, выражающей какую-то мысль. Поэтому ритм включает все элементы: от оформления, движения актеров и камеры до «движения мысли», то есть восприятия сцены. Элементы эти взаимосвязаны, обусловлены ритмом и подчинены режиссеру, в котором и зародился этот ритм, ритм переживания. Режиссер «расписывает» его на отдельные элементы, организует согласно ему свою работу на съемке, дает указания актерам и т. д.

Монтаж перестал быть показателем ритма, эту функцию взяли на себя другие элементы режиссуры. Пауза, ощущение течения времени достигалось прежде монтажом, теперь все элементы монтажных фигур могут быть учтены в разработке второго плана. Для получения соответствующего ритма гораздо важнее взаимопонимание между режиссером и ассистентом оператора, передвигающим тележку с камерой, чем монтирование пленки за монтажным столом (впрочем, монтаж начинается уже в процессе работы над режиссерским сценарием). На съемках я так много времени провожу за камерой, работаю над композицией кадров, намечаю темп движения камеры и панорам, что сотрудники часто шутят: «Хватит вам кататься, дайте и нам поездить немного!» Коль скоро мы заговорили о ритме, приведу такой пример. В «Матери Иоанне» больше всего трудностей доставил мне Мечислав Войт, исполнитель роли Сурына. Дело в том, что он гораздо выше меня (195 см), и ритм его движений отличается от моего ритма, которым я подсознательно определял ритм всей сцены (например, в то время как я падаю на колени, он медленно на колени опускается). Мне пришлось преодолеть много трудностей, чтобы синхронизировать мое представление о сцене с тем, как Войт воплощает его в фильме. Я привел этот пример, чтобы доказать, что существует чувство ритма сцены, выражающееся прежде всего в движении актера.

216

### — КАК ВЫ РАБОТАЕТЕ С АКТЕРАМИ?

— Трудно говорить об этом, так как на эту тему сказано очень много трюизмов. Я даю полную свободу актерам, но они должны подчиняться моей концепции фильма. Например, движение актера должно быть связано с общим движением картины, с ритмом сцены. Я стараюсь передать актеру мое ощущение этого ритма. Он понимает, что тесный контакт с режиссером необходим (я не говорю здесь о контакте с партнерами — это отдельная проблема). Я стараюсь не только сотрудничать с актером, но и быть его зрителем. Актер должен знать, что его игра кем-то воспринимается, контролируется. Только тогда создается — так же как и в театре — контакт, без которого вообще нельзя говорить об игре. Однако должен заметить, что говорить о какой-то одной системе работы с актерами вряд ли возможно. Сколько актеров, столько и методов работы с ними.

### — КАЖДЫЙ ВАШ ФИЛЬМ СВИДЕТЕЛЬСТВУЕТ О ПОСТОЯННОМ РАЗВИТИИ И СОВЕРШЕНСТВОВАНИИ РЕЖИССЕРСКОГО МАСТЕРСТВА, ОБ ОБОГАЩЕНИИ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ. КАКИЕ ЗАДАЧИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА ВЫ СТАВИЛИ ПЕРЕД СОБОЙ, ПРИСТУПАЯ К ТОМУ ИЛИ ИНОМУ ФИЛЬМУ?

— «Община» — картина реалистическая, так же, впрочем, как и все мои фильмы; в ней, однако, ясно и четко проступают следы веристического или, если хотите, документально-неореалистического взгляда на жизнь. Сюжет был построен на подлинном событии, действие происходило в настоящей деревне. В настоящих интерьерах и на натуре играли настоящие крестьяне. Этой главной

предпосылке я подчинил (скорее интуитивно, чем сознательно) и способ киноповествования, чтобы проверить, сумею ли я осуществить свой замысел.

Тема «Целлюлозы» потребовала совсем другого подхода. Черты неореализма, правда, остались, особенно в первой части, однако реализм «Целлюлозы» был романтическим, а не документальным. Я постарался приблизиться к героям, сделать рассказ о них более личным. Щенский, например, показан мною субъективно, в противовес персонажам «Общины», на которых я смотрел объективно. В «Целлюлозе» основное внимание было сосредоточено на актерской работе. Способ повествования оставался на втором плане. Он стал главным только в «Тени», фильме, который я считаю переломным в своем творчестве. В нем я отказался от таких монтажных фигур, как затемнения и наплывы. Переход к ретроспекции осуществлялся простой склейкой. Я развивал также опыт «Целлюлозы», ведя рассказ при помощи длинных монтажных кусков, изменяя планы внутрикадровым монтажом. В «Тени» произошел решительный поворот от эпики к камерному, психологическому фильму, а также к субъективизации повествования, что впоследствии нашло свое полное выражение в «Настоящем конце великой войны».

217

## **— ПРИМЕНЕНИЕ СУБЪЕКТИВНОГО И ОБЪЕКТИВНОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ ВЫЗВАЛО, ОДНАКО, УПРЕК В СТИЛИСТИЧЕСКОМ РАЗНОБОЕ.**

— Этот разнобой, вернее, стилистическая двуслойность, — прием совершенно сознательный. Реалистический показ жизни героев, с одной стороны, и некоторая условная поэтика, передающая внутренний мир больного человека, — с другой. На мой взгляд, эти два слоя составляли столь организованное целое, что переход от одного слоя к другому, от одной поэтики к другой не нужно было смягчать, к примеру, затемнениями, которые оповещали бы зрителя о смене способа рассказа. Мне кажется, что характерной чертой моих фильмов является как раз субъективное повествование, а не объективное. Впервые я применил его в «Тени», сегодня оно стало для меня необходимым. Это, конечно, никакой не формальный «прием».

Говоря о субъективизации кинематографического рассказа, я отнюдь не имею в виду только тот момент, когда камера отождествляется с глазом героя. Дело не в этом, а в применяемых мною «выразительных средствах», в стремлении втянуть зрителя в круг участников событий, в создание действительности, в которой режиссер, актер, зритель — все вместе участвуют в событиях и вместе переживают, волнуются, размышляют. При объективном рассказе зритель остается как бы в стороне, а режиссер показывает ему что-то и велит переживать. Я же стремлюсь к тому, чтобы зритель переживал сцену вместе с режиссером и актерами. Поясню свою мысль: камера сопровождает на крупном плане лицо идущего актера (т. е. камера едет), актер останавливается, заметив что-то (камера тоже останавливается). Актер стремительно бросается вперед. Камера движется вместе с ним и в ритме бегущего человека, постепенно перемещаясь по его фигуре, начинает смотреть его глазами. Например, он задерживается около столика, мы видим крупно стакан. В кадре появляется рука актера, он берет стакан, подносит его ко рту. Камера панорамирует — мы видим лицо актера. Здесь описана лишь внешняя форма того, что я называю субъективным рассказом. А существо такого рассказа, основанного на связи

режиссера со зрителем через актера, заключается в сфере мысли. Вот почему в «Настоящем конце великой войны» деформированное видение большого — ретроспекции — я даю более субъективно, нежели то, что происходит в настоящем времени. Субъективизация, повторяю, формальный прием. Я последовательно проводил в фильме идею о том, что человек не может видеть самого себя в воспоминаниях.

218

Сняв эту картину, я сказал себе, что в последний раз пользуюсь ретроспекцией. Но потом изменил это мнение, считая, что ретроспекция все же необходима для киноповествования; ведь часто появляется необходимость отступить назад, сопоставить прошлое с настоящим. Нельзя только делать это по устаревшим формальным схемам, нужно искать другие «ходы», более близкие нашему мышлению, нежели формула «вообрази себе...».

В «Поезде» я проверил и сравнил различные способы ведения рассказа. Сознательное ограничение места действия потребовало большой режиссерской находчивости, изобретательности. А это в свою очередь сообщило фильму большую впечатлительную силу, необходимую для достижения ощущения нарастающей напряженности. Однако главная проблема заключалась в том, чтобы добиться динамики в этом абсолютно статичном фильме. Я изменил взаимозависимость статичных и динамичных элементов. В едущем поезде фон движется, а главные элементы статичны. Поезд избавил меня от использования многих движений камеры.

«Мать Иоанна» отличается еще более сдержанным применением кинематографических средств. Там очень мало движущихся элементов. Разве это снижает кинематографичность фильма?

— **КАКИЕ ВЫВОДЫ ВЫ МОЖЕТЕ СДЕЛАТЬ, СРАВНИВАЯ «ОБЩИНУ» С «МАТЕРЬЮ ИОАННОЙ»?**

— Сравнив эти два фильма, я мог бы рассказать кое-что о разнице между искусством и неискусством. Эти картины совершенно различны как по мысли, так и по форме. Оба фильма я считаю реалистическими. Но «Община», при всей своей достоверности, правдивости, давала точное описание определенного события, имевшего место в жизни, не больше. А искусство не может только отражать жизнь, оно должно художественно переосмысливать ее. Путь, пройденный от «Общины» до «Матери Иоанны», указывает на все более строгий отбор объектов и средств выражения. В «Общине» меня занимало лишь чисто внешнее наблюдение за крестьянами, интерес к деревенской жизни, к нравам, обычаям, словом, это была жанровая картина. То же самое, несмотря на ряд отличий, можно сказать о «Целлюлозе». «Тень» уже более концентрирована: в центре внимания только человек и действие. «Настоящий конец» совершенно лишен фона, окружения — все сосредоточено на трудной будничной жизни героев. Сцены вне дома создавали как бы контрапункт. Благодаря такой изоляции огромное значение приобретали мельчайшие жесты, реакции, рефлексии. В «Поезде» бытовые, жанровые сценки были необходимы для создания ощущения реальной обстановки. Наконец, в «Матери Иоанне» я сознательно от них отказался, ограничившись исключительно проблемами психологии, проблемами связей между людьми.

219

— **ЭВОЛЮЦИЯ ВАШЕГО ТВОРЧЕСТВА ВО МНОГОМ АНАЛОГИЧНА ТОЙ, КОТОРУЮ ПРОДЕЛАЛО КИНОИСКУССТВО**



## **ВО ВСЕМ МИРЕ.**

— Выразительные средства языка кино и выразительные средства других искусств постоянно изменяются. Но прежде всего изменяется функция самого искусства вследствие изменения потребностей зрителя и его восприятия.

Литература наших дней отходит от своих прежних позиций. Еще раньше это произошло с живописью. Отказ от «анекдота» — довольно распространенное явление современного искусства. Все это не может не отразиться и на киноискусстве, которое сегодня изображает жизнь иначе, чем вчера. Поиски часто доводятся до абсурда, тем не менее общая тенденция развития существует, и ее невозможно задержать. Фотография частично взяла на себя функции живописи, киноискусства приняло у литературы богатство и конкретность повествования, телевидение начинает побивать кино быстротой воздействия на воображение зрителя.

Что же в этих условиях делать киноискусству? Искать новых путей. Предвидеть, какими путями пойдет развитие киноискусства, невозможно, но эти пути представляются мне самыми «интересными» и самыми оптимистическими.

Сегодня много говорят и пишут об интеллектуальных, мыслящих фильмах. Большинство из них, однако, производит на меня впечатление воздушных шариков, надутых с большим трудом и неспособных подняться ввысь. А получается так потому, что художник, боясь обвинения в старомодности, любой ценой хочет делать глубокие, «умные» фильмы. Говорят о киноискусстве, о его интеллектуальной ценности, но забывают, что искусство, кроме всего прочего, должно быть прекрасным. Польские фильмы нередко отличаются многими достоинствами. Это хорошо. Но сделаны они так, что эти достоинства не получают полного выражения: они хаотичны, композиционно вялы, лишены гармонии. Даже если речь идет об антиромане, антифильме, то, наоборот, там еще более необходимо соблюдение гармонии. Фильм может не иметь начала или конца, может быть построен по принципу скачков, оригинальных ассоциаций и т. д., но он должен быть композиционно построен. Говоря о гармонии, я не думаю, конечно, только о формальных признаках, но прежде всего о мысли, об идее произведения.



## **АНДЖЕЙ МУНК**

**Родился 16 октября 1921 года, погиб в автомобильной катастрофе 2 сентября 1961 года. Учился на юридическом факультете Варшавского университета, а с 1948 года — в Госкиношколе (Лодзь) на режиссерском и операторском отделении. После окончания Киношколы работал оператором кинохроники, а затем самостоятельно поставил ряд документальных фильмов: «Направление — Новая Гута» (1957); «Слово железнодорожников» (1953); «Звезды должны гореть» (1954, совместно с режиссером В. Лесевичем); «Воскресное утро» (1955); «Прогулка по Старому городу» (1959) и другие.**

**Осуществил несколько театральных и телевизионных постановок. Художественные фильмы: «Голубой крест» (1956); «Человек на рельсах» (1956); «Героика» (1958); «Косоглазое счастье» (1960).**

**Смерть прервала работу над фильмом «Пассажирка», сценарий которого был написан Мунком совместно с Зофией Посмыш.**



**— МНОГИЕ НАШИ РЕЖИССЕРЫ ИМЕЮТ БОЛЬШОЙ ОПЫТ РАБОТЫ В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО, НО БОЛЬШИНСТВО ИЗ НИХ ОТНОСИТСЯ К ЭТОЙ РАБОТЕ КАК К «ПЕРЕХОДНОМУ ЭТАПУ». В ВАШЕМ ТВОРЧЕСТВЕ, КАК МНЕ КАЖЕТСЯ, «ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ» И «ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ» ПЕРИОДЫ ТЕСНО, ОРГАНИЧЕСКИ СВЯЗАНЫ. ПОСТАНОВКА ПЕРВОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ФИЛЬМА СТАЛА ДЛЯ ВАС КАК БЫ НЕОБХОДИМОСТЬЮ. КАК ЭТО СЛУЧИЛОСЬ?**

— Начну с более общей проблемы. Что такое документальный фильм? Главный его признак содержится в названии. Это должен быть кинодокумент. Мы говорим «документальный» и чаще всего подразумеваем — правдивый. Так вот, просматривая свои документальные ленты, я прихожу к выводу, что ни одна из них не отвечала этому требованию. Почти все они были инсценированы; люди, участвовавшие в фильмах, почти всегда знали, что их снимают; поведение их становилось искусственным. Документальны были там только реквизиты и факты. Документально было то, что паровоз — настоящий паровоз, машинист — настоящий машинист. Все остальное — инсценировка.

Зачем же я делал эти в некотором смысле неправдивые «документы»? Они являлись ответом на тогдашний официальный тон нашей документалистики, на ее лакированность, неестественную радостность. Я старался затрагивать темы, ставшие в те годы банальными, приевшимися. Мне хотелось показать труд, самопожертвование, героизм и красоту повседневной работы. В «Слове железнодорожников» (1953) я говорил, что работа на транспорте — тяжелая, требует больших усилий (сегодня это кажется банальным, тогда такие простые факты замалчивались). В «Звездах» (1954) показана еще и опасность труда. И не только опасность, но также его романтика и красота. Ведь мы следили за человеком в минуты прекраснейшего порыва — когда он боролся с природой. Вот почему была необходима инсценировка, и каждый из этих фильмов рассказывал какую-то небольшую историю. Поэтому классическая форма документального кино претерпела в моих работах некоторые изменения. Сегодня документалистов интересуют совсем другие проблемы. А те, которые я затронул тогда, стали областью художественного фильма. Может быть, таким образом осуществлялось мое интуитивное желание снимать художественные картины?

Я оставляю в стороне такие ленты, как «Прогулка по Старому городу» и «Воскресное утро». Это ни документальные, ни художественные фильмы, а типичные «малые формы». Мне просто хотелось создать маленькие безмятежные новеллы.

**— КАРТИНЫ «СЛОВО ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНИКОВ» И «ЗВЕЗДЫ ДОЛЖНЫ ГОРЕТЬ» ВЫ НАЗЫВАЛИ «ДРАМАТИЧЕСКИМ РЕПОРТАЖЕМ».**

— Это было узкоисторическое определение. Слово «репортаж» означало, что я не занимаюсь внутренними переживаниями отдельных персонажей, а показываю внешние проявления их деятельности. За таким «репортажем» скрывается, конечно, переживание, но оно лишь подразумевается, оставаясь в сфере догадок зрителя.

**222**

**— «ГОЛУБОЙ КРЕСТ» СТРОИЛСЯ ПО ТОМУ ЖЕ ПРИНЦИПУ?**

— Эта картина окончательно убедила меня, что дальше по такому пути идти невозможно. «Голубой крест» рассказывал о героизме, самопожертвовании,



борьбе с собственными слабостями (страх), о чувстве ответственности, о необходимости победить врага, об опасностях природы и т. д. Все это богатство человеческих переживаний показывалось чисто внешне. Единственной попыткой обрисовать характеры, раскрыть внутренний мир людей был комментарий. В моменты максимальной опасности с экрана слышался бесстрастный голос диктора. Это по контрасту должно было подчеркивать самообладание героев фильма.

«Голубой крест» убедил меня в невозможности развернутого изображения внутреннего мира человека методом документального кино. Тему художественного фильма я пытался раскрыть методом драматического репортажа. А это противоречило старой истине, которой нельзя пренебрегать: тема обуславливает форму.

**— ЭТОТ ПОСТЕПЕННЫЙ ПЕРЕХОД К ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ФИЛЬМАМ ДАЛ ПОВОД ГОВОРИТЬ ОБ ИХ «ДОКУМЕНТАЛЬНОСТИ». КАК БЫ ТАМ НИ БЫЛО, НО ОПЫТ РАБОТЫ В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО СКАЗАЛСЯ В КАКОЙ-ТО МЕРЕ НА ВАШЕМ ДАЛЬНЕЙШЕМ ТВОРЧЕСТВЕ?**

— То, что называется документализмом (достоверность поведения, современная одежда и т. п.), в художественном фильме выполняет чисто декоративную роль, не больше. Разница между документальным и художественным фильмом, а их не следует путать, заключается в следующем: то, что составляет суть «документа», для художественного фильма лишь внешнее украшение. Художественный фильм можно легко представить себе без фактов, документальный — невозможно. Область художественного фильма, как я уже упоминал, — изображение внутренних переживаний людей, а документальный фильм отражает внешние проявления общественной жизни или жизни отдельного человека.

В «Человеке на рельсах» главным был показ современной, очень актуальной и гуманистической проблемы, а не стремление к «документализму» и веризму (чтобы съемки происходили на настоящем паровозе, на настоящей, а не павильонной станции и т. д.). Проблема существовала сама по себе, без этих украшений. А вот, что было действительно ценным опытом, которым я обязан «документу» и который я перенес в свой первый художественный фильм, так это забота о том, чтобы события развивались так, как они могли бы действительно развиваться в жизни. Под событиями я понимал здесь все: и диалог, и «действия» актеров, и оформление.

**223**

**— МЫ НАЧИНАЕМ ГОВОРИТЬ О КАКИХ-ТО КОНКРЕТНЫХ ПРОБЛЕМАХ, А НЕ ЗНАЕМ ЕЩЕ ВАШИХ ВЗГЛЯДОВ ПО ГЛАВНОМУ ВОПРОСУ: ЧЕМУ ДОЛЖНО СЛУЖИТЬ КИНОИСКУССТВО, КАКОВА ЕГО РОЛЬ?**

— На мой взгляд, кино должно быть развлечением, но оно может вызывать и глубокие переживания. Фильм только тогда можно назвать произведением искусства, когда кроме переживаний эмоционального типа он оставит в умах зрителей какой-то более стойкий след. Конечно, мое определение неполное, рабочее. Я всегда старался придерживаться одного принципа: чтобы выводы фильма стали личной собственностью зрителя. Я стараюсь дать ему такой разнообразный материал для размышлений, чтобы зритель чувствовал себя первооткрывателем той или иной мысли. Мне кажется, что суждения, возникшие

из таких размышлений, всегда имеют большую ценность и долговечность.

**— ВАШИ ФИЛЬМЫ — ЭТО ЯВСТВУЕТ И ИЗ ДАННОГО ВАМИ ОПРЕДЕЛЕНИЯ И ИЗ САМИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ — НЕСУТ ДВОЙНУЮ ФУНКЦИЮ, ОНИ ПОСТРОЕНЫ КАК БЫ В ДВУХ ПЛАНАХ.**

— Мне всегда нравились те произведения искусства, которые вызывали здоровый смех. Я заметил, что гораздо труднее вызвать смех, чем, например, страх. В киноискусстве, которое отличается особой правдивостью, чувство страха можно вызвать очень легко. Думаю, что ни драма вообще, ни какое-либо глубокое переживание невозможны без смеха. Чтобы добиться драматизма, необходимо подготовить зрителя, предварив, скажем, данную сцену другой, безмятежной по настроению. Этот классический прием я использовал впервые в «Человеке на рельсах». Остроконфликтную сценку, когда Ожеховский бьет своего помощника, я смонтировал после сцены на вокзале, которая вызывает смех.

В «Героике» тот же прием был применен несколько иначе. Трагические и комические элементы сплелись в одной сцене. Зритель смеется, видя, как поручик Шпаковский (актер Клосовский) под бессмысленный хохот товарищей пожирает присланные ему продукты. Все это еще больше увеличивает депрессию поручика Жака, сидящего в своей будке. Мы сочувствуем ему, но в то же время принуждены смеяться, глядя на идиотское поведение Шпаковского. Я наблюдал за реакцией публики: смех то мгновенно прекращался, то возникал с новой силой. Усиление и обыгрывание этих двух настроений дали возможность добиться очень драматического восприятия зрителями смерти поручика Жака.

«Косоглазое счастье» построено примерно так же. Прием контраста трагического и комического здесь применялся в очень многих сценах фильма. Мне хотелось вызвать у зрителей чувство пристыженности: ведь они смеются над трагическим, по сути дела, явлением. Эта беспокоящая, тревожащая смена дала результат, который можно, я думаю, расценить как интересное формальное достижение.

224

**— ГОВОРЯ О ФИЛЬМЕ КАК О ПРОИЗВЕДЕНИИ ИСКУССТВА, ВЫ ЗАМЕТИЛИ, ЧТО КРОМЕ ПЕРЕЖИВАНИЙ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА ОН ДОЛЖЕН ОСТАВИТЬ В ПАМЯТИ ЗРИТЕЛЯ КАКОЙ-ТО БОЛЕЕ «СТОЙКИЙ» СЛЕД. ЭТО, ОЧЕВИДНО, И ДАЛО ОСНОВАНИЕ ДЛЯ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ВАШИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ КАК ФИЛЬМОВ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫХ.**

— Меня огорчает введенное критиками деление фильмов на интеллектуальные и эмоциональные. И то и другое название, по-моему, претенциозно, а главное, неверно. Если фильм не волнует зрителя, не заставляет его тревожиться, — это «не настоящий» фильм. И наоборот, если произведение искусства не заставляет зрителя задуматься над чем-то, оно тоже не имеет никакой цены. Говоря о фильмах «эмоционального» направления, критика имела в виду прежде всего Анджея Вайду. В «Канале» и в «Пепле и алмазе» я вижу, однако, колоссальный интеллектуальный, даже философский материал, который зритель должен сам продумать (например, оценка фактов нашей истории). Конечно, Вайда показывает все в очень драматичной, я бы сказал, «хищной» манере, но это не снижает интеллектуальной значимости произведений Вайды.

**— ВАШИ ФИЛЬМЫ РАСЦЕНИВАЮТ КАК ВАЖНЫЙ ВКЛАД В ДИСКУССИЮ О КОРЕННЫХ ПРОБЛЕМАХ НАШЕЙ ИСТОРИИ И СОВРЕМЕННОСТИ.**

— Художник живет обычной жизнью общества. Он подмечает факты, потом формулирует какие-то выводы; эти выводы могут касаться как проблем уже не новых, получивших известное распространение, так и только что появляющихся, требующих раздумий. Возникает что-то новое в общественной жизни. Меняются оценки, например, исторического периода, рождаются новые факты, которые не всегда находят такой отклик, какой можно было бы ожидать. Очень часто художнику не удается найти полный, исчерпывающий ответ на эти «проклятые» вопросы. Мне кажется, что автор имеет право поделиться с людьми своими мыслями, не давая окончательного ответа, а представляя материал для размышлений (такой фильм построен по принципу ознакомления с фактом или проблемой). Художник может таким образом обратить внимание общества на новые явления жизни. Думается, что это одна из прекраснейших сторон творчества. Я стал бы решительно протестовать против утверждения, что художник в своем произведении должен давать готовые формулы и рецепты. Умалчивание в ожидании синтеза ведет к отрицательным результатам. В то же время всегда нужно иметь ясную позицию по общим, главным вопросам.

**— ОДНАКО «ЧЕЛОВЕКА НА РЕЛЬСАХ» НЕЛЬЗЯ НАЗВАТЬ НИ «МАТЕРИАЛОМ ДЛЯ РАЗМЫШЛЕНИЙ», НИ СИНТЕЗОМ.**

— Да, в этом фильме была поставлена определенная проблема, проблема достаточно болезненная, чтобы требовать ее решения. Ясность, с которой мы поставили ее перед зрителем, не оставляла сомнений в авторской позиции.

**225**

С другой стороны, нам хотелось показать, как в результате сплетения обстоятельств может пострадать человек. Конкретная ситуация тех лет заставила нас обратиться к этой теме. Слишком легко тогда можно было обвинять людей. Все же нам казалось, что вопрос более сложен. Ибо часто тот, кого считали виновным, действовал из чистых побуждений. «Человек на рельсах» выражал также протест против укоренившейся привычки валить всю вину за неудачи на врага. Человек погиб, и, по существу, никто не нес за это ответственности.

**— ОДНАКО «ЧЕЛОВЕКА НА РЕЛЬСАХ» НАЗЫВАЛИ ОПТИМИСТИЧЕСКОЙ ТРАГЕДИЕЙ...**

— Этим фильмом мы хотели начать дискуссию, но в момент премьеры она уже стала неактуальной — вот в чем заключается оптимизм фильма. Период, о котором рассказывал фильм, ушел в прошлое. Естественно, что общественный резонанс фильма значительно уменьшился.

Говоря о синтезе и «материале для размышлений», я имел в виду другую картину — «Героики». Вместе со Ставинским мы решили показать несколько довольно грустных фактов нашей истории, но показать их с той стороны, которая, как правило, стыдливо замалчивалась. Здесь наш прием представления зрителю «материала для размышлений» мог помочь выяснению ряда проблем, показать иррациональную сторону традиционного героизма поляков.

**— И ЭТО СТАЛО ПРИЧИНОЙ МНОГИХ, МЯГКО ГОВОРЯ, НЕДОРАЗУМЕНИЙ. ИНТЕРЕСНО УЗНАТЬ ВАШУ ТОЧКУ ЗРЕНИЯ НА ПРОБЛЕМУ ГЕРОИЗМА, ВЕДЬ ЭТО ОДИН ИЗ ОСНОВНЫХ ВОПРОСОВ, КОТОРЫМ ПОСВЯЩЕНЫ ТАК НАЗЫВАЕМЫЕ «ФИЛЬМЫ, РАССЧИТЫВАЮЩИЕСЯ С ПРОШЛЫМ».**



— В основе героизма всегда лежит протест, действенная манифестация против существующего зла. Без преодоления зла нет прогресса. Против проявления героизма может выступать только подлец. Те, кто упрекают меня в том, будто я в моих фильмах стою на антигероической позиции, клеветают на меня. Мы никогда и нигде не выразили циничного отношения к героизму. В «Героике» нет ни одного дурного слова о героях, и даже если их поступки иррациональны, показаны они всегда с сочувствием. Мы только указывали на непригодность такого рода проявления героизма в конкретных ситуациях. Некоторые критики считали, что в Дзидзюсе воплощена «драма поляка». Думаю, что они напрасно выискивали то, чего там нет. Те, кто в первой части «Героики» увидел изображение восстания и выражение личной точки зрения создателей фильма на восстание, забыли, что все происходящее на экране выражает отношение конкретного героя к событиям. Среди критиков и зрителей все еще распространено стремление к обобщениям. «Героика» говорила часть правды, занималась только некоторыми фактами, причем исключительно с точки зрения Дзидзюся. Вообще, оценка критикой образа Дзидзюся чрезвычайно противоречива.

**226**

Мы стремились показать, что общая атмосфера бессмысленного лихачества, геройства влияет и на «негероические» личности, превращает их в героев. Дзидзюсь совершает поступки, требующие большой смелости; несмотря на свой рационализм, он — герой. А заключительное присоединение к восстанию — это катарсис, фактор очищения.

Концепция «Героики» во многом определялась конкретным историческим фактом, превратившим традиционный иррациональный героизм в героизм разумный, целенаправленный. И мне казалось, что в той ситуации следует показать прежний, бессильный, иногда даже не дающий положительных результатов героизм, предположив, что в памяти и сознании общества уже зародились элементы нового типа героизма. «Героика» должна была показать процесс укрепления «нового».

**— ПРОБЛЕМЫ НАШЕГО НЕДАВНЕГО И ДАВНЕГО ПРОШЛОГО, РАЦИОНАЛИЗМ, ГЕРОИЗМ, ВЗАИМООТНОШЕНИЯ ЛИЧНОСТИ И ИСТОРИИ — ВСЕ ЭТО В ТОЙ ИЛИ ИНОЙ СТЕПЕНИ ОБНАРУЖИВАЕТСЯ И В «КОСОГЛАЗОМ СЧАСТЬЕ».**

— «Косоглазое счастье» выражало рационалистическую, даже чуть скептическую позицию авторов. Я хотел выразить в фильме такую мысль: мы должны больше доверять своему разуму, критически относиться к тем суждениям, которые в данный момент поддерживаются или одобряются большинством. Мне хотелось, чтобы зритель задумался над вопросом, в чем же причина несчастий, обрушившихся на Пищика. Он сам, правда, несколько метафизически, утверждает, что его преследует невезение. Но разумный зритель видит, что в этом невезении виноват сам герой. Пищик всегда старался подражать определенным людям либо вести себя так, чтобы это понравилось начальству. Он никогда не задумывался, а кто же он сам и что должен делать. Он безвольно плыл по течению, а когда решался действовать согласно своему разуму, то оказывалось слишком поздно, и ему приходилось расплачиваться за предыдущий период. Я был бы счастлив, если бы зрители поняли фильм именно так. Обо всем этом мы не сказали прямо и откровенно. Да и никто не мог бы это сказать. Потому что в фильме, который довольно иронически относится к героям

и событиям, нет места для персонажа-резонера, всерьез высказывающего столь горькие правды.

Проблематика фильма должна была обеспокоить зрителя, кое-что он может отнести и к себе. Может быть, тому или иному зрителю станет стыдно за свои поступки, и, посмотрев фильм, он почувствует себя задетым или захочет переоценить некоторые ценности.

Кинофильм излагает факты и путем их отбора выражает определенную тенденцию. В «Косоглазом счастье» показаны объективные факты из жизни Пищика — его неудачи и причины этих неудач.

227

Ведь проблема приспособленчества, соглашательства, показанная в «Косоглазом счастье», стала очень серьезной проблемой нашего времени, особенно в высокоразвитых обществах, пользующихся современными средствами производства и средствами массового воздействия (радио, телевидение, кино).

**— А КАК ВЛИЯЕТ НА НАШЕ ИСКУССТВО, В ЧАСТНОСТИ, НА ПОЛЬСКОЕ КИНОИСКУССТВО, ПЕРИОД СТАБИЛИЗАЦИИ?**

— Говорить об этом можно только, пользуясь сравнительными данными с другими странами, где стабилизация наступила раньше.

Наиболее распространены две тенденции: первая — примат личных, субъективных переживаний, вторая — уход в сферу фантастики. Поэтому рационалистическая позиция, стремление к объективному отражению мира могут помочь нам устоять против этих крайностей, вернуть нас к обычной, повседневной жизни. В киноискусстве должно снова появиться направление, которое не совсем точно можно назвать популизмом. Нас ждет новая проблематика — моральная, бытовая. Фильмы, которые мы делали со Ставинским, были продуктом определенного времени и атмосферы. То, что вчера было нужным, интересным, сегодня уже никуда не годится. Фильм о Собеском<sup>1</sup> и Марысенке, который мне хочется сделать, — это, разумеется, только начало. Новый материал, новая проблематика, возможно, потребуют новых приемов, каких — еще не знаю.

Мы часто уходим от современности к старым, великим переживаниям — ко времени войны, оккупации. В этом тоже сказывается стремление облегчить себе процесс творчества. Гораздо труднее открывать правду сегодняшнего дня или ее следы, нежели живописать грандиозные переживания минувших лет.

Чтобы не быть неправильно понятым, добавлю, что современность для меня не замыкается рамками исторического периода, — она определяется проблематикой, отвечающей чувствам и мыслям современного человека.

**— А ЧТО СЛУЧИТСЯ — В СВЕТЕ ВАШИХ ВЫСКАЗЫВАНИЙ О «ВЕЛИКИХ ТЕМАХ» И НЕОБХОДИМОСТИ НОВОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ — С «ПОЛЬСКОЙ ШКОЛОЙ»?**

— Ничего. Самым большим достоинством «польской школы» можно считать то, что она объединяет художников разнообразнейших методов и стилей (сравните: Вайда, Кавалерович, Куц!). Всех их связывает содержание, серьезная проблематика, а не форма. Художники относятся к зрителю как к умному, зрелому человеку, с которым можно говорить о серьезных вещах. Был период, когда фильмы «польской школы» рассказывали о героизме и одиночестве,

---

<sup>1</sup> Ян III Собеский (1624—1696) — польский король.

теперь они будут поднимать другие проблемы.

228

**— НОВАЯ ПРОБЛЕМАТИКА, НОВЫЕ ТЕМЫ — ЭТО ВОПРОС НОВЫХ ХОРОШИХ СЦЕНАРИЕВ. ВО ВЗАИМООТНОШЕНИЯХ РЕЖИССЕРА СО СЦЕНАРИСТОМ, ЕСТЕСТВЕННО, ЧАСТО ВОЗНИКАЮТ КОНФЛИКТЫ.**

— Эти отношения, в общем, регулируются законами спроса и предложения. Впрочем, я не могу представить себе, чтобы режиссер не чувствовал себя соавтором идеи, заключенной в сценарии. Уже самый выбор темы указывает на стремление режиссера высказать мысли, намеченные в сценарии. Режиссер не может быть только постановщиком. Часто трудно определить, что в сценарии принадлежит режиссеру (большой вклад его работы остается безыменным), а что сценаристу. Не следует забывать еще одно: в кино за все отвечает режиссер. Если актер, например, плохо сыграл — виноват режиссер, ибо, во-первых, он мог работать с ним лучше, во-вторых, найти на эту роль другого актера. Я не знаю режиссера, который не принимал бы участия в разработке сценария на самой первой стадии. Второй этап работы — создание рабочего сценария. Здесь режиссер полноправный хозяин. Достаточно сравнить, например, сцену, в которой девушка приходит к Мацеку, в «Пепле и алмазе» Анджеевского и в фильме Вайды. Не хочу уменьшать огромного таланта Анджеевского, но насколько же интереснее «кинематографический вариант»! Сцена убийства Щуки — одна из лучших в книге, а в фильме она просто потрясает! Можно ли сомневаться, что форма фильма принадлежит исключительно режиссеру? Я понимаю, разумеется, возмущение сценариста, если фильм искажает мысль сценария. Он имеет право протестовать против самоуправства режиссера.

**— СУЩЕСТВУЮТ ЛИ, ПО ВАШЕМУ МНЕНИЮ, КАКИЕ-ТО ЗАКОНЫ КИНОЯЗЫКА, КОТОРЫЕ ТЕПЕРЬ ПЕРЕСТАЛИ БЫТЬ ОБЯЗАТЕЛЬНЫМИ?**

— Нет никаких законов, нет вообще железных правил, ибо каждое правило можно заменить его противоположностью. Известно, например, правило, что, монтируя фильм, нельзя применять скачков по оси. Так вот, я сознательно применил такой монтаж в «Звездах», чтобы передать ощущение беспокойства. То же самое можно сказать и о применении быстрого монтажа и длинных монтажных кусков. В «Героике», например, я применил оба эти метода. Там, где нужно было показать сонную жизнь в лагере, я монтировал длинные кадры. В других же, напряженных эпизодах, перешел на традиционный быстрый монтаж. Применение длинных кусков осваивается на скрытом вторжении режиссера, который должен постоянно контролировать восприятие зрителя.

**— ДО СИХ ПОР МЫ ГОВОРИЛИ ИСКЛЮЧИТЕЛЬНО О КИНЕМАТОГРАФЕ, ЗАБЫВАЯ О ВАШЕЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ И ТЕЛЕВИЗИОННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ, КОТОРАЯ ТОЖЕ ДАЛА ИНТЕРЕСНЫЕ РЕЗУЛЬТАТЫ. СЧИТАЕТЕ ЛИ ВЫ, ЧТО КИНОРЕЖИССЕР МОЖЕТ РАБОТАТЬ В ТЕАТРЕ И НА ТЕЛЕВИДИЕНИИ — В ПОСЛЕДНЕЕ ВРЕМЯ ЭТО СЛУЧАЕТСЯ ВСЕ ЧАЩЕ И ЧАЩЕ — БЕЗ СПЕЦИАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ?**

229

— Может быть, мои слова будут восприняты как профессиональная мания величия, но мне кажется, что хороший кинорежиссер может ставить театральные и телевизионные спектакли. Но не наоборот. Театральный режиссер встретит



гораздо больше трудностей, взявшись снимать фильм, чем кинорежиссер, которому придется работать в театре. Чтобы поставить театральный спектакль, нужно иметь большой опыт работы с актерами, знать старые и современные стили и направления театрального искусства и т. д. Кинорежиссер обладает достаточным опытом работы с актерами, умением решить проблему сценического движения. Конечно, решающее значение приобретают здесь личные качества режиссера. Театральный режиссер, попадая в киноателье, оказывается в мире техники, которая в значительной мере обесценивает его знания. Возьмем хотя бы такую мелочь, как зависимость выразительности кадра от расстояния предмета от камеры. У кинорежиссера глаз наметан: глядя на театральную сцену, он видит ее ограниченной рамками кадра. Он знает, что жест одного из актеров не будет замечен зрителями, так как они в этот момент смотрят на другого актера, скорчившего выразительную рожу, подчеркнутую звуковым сопровождением. В кино в каждом кадре фильма зритель видит только то, что ему показывает режиссер, у него нет выбора, как в театре. Не забудем еще о монтажном ритме, о введении звукового ряда и тысячах других вещей. Это создает большие трудности для театрального режиссера, да и для театрального актера тоже. Во время работы с одним из очень хороших актеров мне никак не удавалось убедить его, что он должен ограничить свои актерские выразительные средства, ибо драматизм сцены создавался неактерскими средствами — композицией кадра, чуть слышной музыкой. Театральный режиссер может недооценивать эти элементы, сосредоточив все свое внимание на актере.

### **— ВЫ ГОВОРИТЕ О ТЕАТРЕ, А ТЕЛЕВИДЕНИЕ НЕ СОЗДАЕТ КАКИХ-ЛИБО СПЕЦИФИЧЕСКИХ УСЛОВИЙ?**

— Телевидение все еще не может решиться — и это не удивительно — создать собственный язык. Делаются первые попытки. Родство с радио и театром дает в результате эклектичность. Многословность телевидение переняло у радио, а ограниченность места действия — у театра.

Я поставил на телевидении «Генеральские вечера» по Прушинскому. Несколько офицеров ведут шутливую дискуссию о национальных качествах поляков. Нет драматического действия, только разговор и самые неожиданные реакции участников. Это была чисто телевизионная постановка, невозможная ни в кино, ни в театре.

### **— ПОЧЕМУ?**

— Потому что главным в спектакле было слово. Телезритель любит слушать разговоры. Телевидение предпочитает спектакли с единством места и действия. Рассказ Прушинского отвечал этим условиям. В фильме это было бы однообразно, скучно, зритель в кино любит «смотреть».

**230**

### **— А В ТЕАТРЕ РАЗВЕ НЕ ТО ЖЕ САМОЕ, ВЕДЬ «ТЕЛЕЖКА С ЯБЛОКАМИ» ШОУ ТОЖЕ ТОЛЬКО ДИСКУССИЯ?**

— В этом случае имела значение сама проблематика спора. Впрочем, я считаю, что спектакль удался бы гораздо лучше в телевидении. Я старался все время руководить взглядом зрителя, направлять его внимание на важные для действия моменты (отсюда большая роль деталей в спектакле). Действующих лиц я разместил таким образом, чтобы спорящие персонажи находились все время в противоположных углах сцены. Это создало нечто вроде киномонтажа. Актеры сидят на месте, а точка зрения зрителя постоянно меняется. Декоративное оформление состояло из огромных фотографий, типичных

телевизионных «заставок», что дало возможность создать необходимую здесь условность. Возвращаясь к вопросу о телевидении, замечу, что слово всегда будет иметь там большее значение, чем в кино, а техническая сторона (величина экрана) по-прежнему не даст возможности использовать общие планы. В кино мы можем даже сильно драматическую сцену провести на общем плане, в телевидении это невозможно. Если технические препятствия будут устранены, телевидение приблизится к кинематографу. Станет ли оно тогда кинематографом? Не думаю, наверное, все же оно найдет свой особый телевизионный язык. Просмотр фильма в кино носит массовый характер, реакции зрителей взаимозависимы. Телевизор смотрят небольшими группами. Думаю, что эта особенность окажет влияние на развитие языка телевидения.

\* \* \*

**С АНДЖЕЕМ МУНКОМ Я БЕСЕДОВАЛ В ТО ВРЕМЯ, КОГДА ОН РАБОТАЛ НАД СЦЕНАРИЕМ «ОТЦА КОРОЛЕВЫ» ЕЖИ СТАВИНСКОГО. ЗАМЫСЕЛ ФИЛЬМА «ПАССАЖИРКА» ПОЯВИЛСЯ ПОЗДНЕЕ. МЫ ГОВОРИЛИ, КОНЕЧНО, О ТЕЛЕВИЗИОННОЙ ПОСТАНОВКЕ ЭТОЙ ПОВЕСТИ ЗОФЬИ ПОСМЫШ. Я ДАЖЕ СПРОСИЛ МУНКА, КАК ОН ВООБРАЖАЕТ СЕБЕ ФИЛЬМ «ПАССАЖИРКА». ФРАГМЕНТ ЭТОТ НЕ ВОШЕЛ В ОКОНЧАТЕЛЬНЫЙ ВАРИАНТ ИНТЕРВЬЮ, АВТОРИЗОВАННОГО МУНКОМ. ДУМАЮ, ЧТО ТЕПЕРЬ ЕГО СТОИТ ПРИВЕСТИ:**

— В телевизионном спектакле, — говорил Мунк, — рассказ героини о своем прошлом — большой монолог, без каких-либо зрительных иллюстраций. В фильме здесь необходимы были бы ретроспекции. В телевизионном спектакле актеры и режиссеры старались прежде всего драматизировать монолог Лизы. Она говорит об ужасах лагерной жизни спокойным, бесстрастным голосом, более того, вспоминая проводившиеся в лагере селекции, она делает себе массаж лица. Мы считали, что такой «прием» подчеркнет драматизм этих слов. В фильме слово следовало бы максимально ограничить.



## АНДЖЕЙ ВАЙДА

Родился в 1926 году. Учился живописи в Краковской Академии изящных искусств, а затем в Лодзической киношколе, которую окончил в 1951 году. Художественные фильмы: «Поколение» (1955); «Канал» (1957); «Пепел и алмаз» (1958); «Летучая» (1959); «Невинные чародеи» (1960); «Самсон» (1961); «Леди Макбет Мценского уезда» (1962, Югославия); польская новелла в международном фильме «Любовь двадцатилетних» (1962). Поставил ряд спектаклей в театре и на телевидении.





**— В СВОИХ ФИЛЬМАХ ВЫ ЗАТРАГИВАЕТЕ СПЕЦИФИЧЕСКИ ПОЛЬСКИЕ ПРОБЛЕМЫ. И ВСЕ-ТАКИ ВАШИ ФИЛЬМЫ ОТЛИЧАЮТСЯ УНИВЕРСАЛЬНОСТЬЮ, О ЧЕМ СВИДЕТЕЛЬСТВУЕТ ИХ УСПЕХ ВО ВСЕМ МИРЕ.**

— Интерес, проявленный за границей к «Каналу» и «Пеплу и алмазу», многих удивил. А как мне кажется, такой интерес объясняется просто: люди хотят узнать, как живут, о чем думают другие. Это естественная человеческая любознательность. Художник обязан всегда помнить: то, что он изображает, не должно быть слишком зашифровано, понятно немногим «посвященным». Я стараюсь избегать этого. Мне близки те романы и сценарии, в которых изображение жизни подчинено определенной концепции, а содержание (главная идея, образ героя) выражено через драматические ситуации, а не путем мелочных наблюдений за подробностями. По-моему, такое построение картины дает возможность широкому зрителю легче воспринимать фильм. Если, например, из канала выходит командир, потерявший там весь свой отряд, о чем он не знает, так как был обманут, если он убивает того, кто его обманул, и снова спускается в канал, то эта ситуация понятна не только в Польше, но и во Франции или в Америке. С другой стороны, разные тонкости организации польского подпольного движения Сопротивления невозможно понять без глубокого знания польской истории, а этого мы никак не можем требовать от иностранного зрителя.

**— ПОЛЬСКАЯ РОМАНТИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ И ТЕАТР ВЫСПЯНСКОГО (ЭТИ НАПРАВЛЕНИЯ И ЯВЛЕНИЯ ВАМ ОСОБЕННО БЛИЗКИ), НЕСМОТРИ НА СВОИ УНИВЕРСАЛЬНЫЕ ДОСТОИНСТВА, ПЛОХО ВОСПРИНИМАЮТСЯ ЗА ГРАНИЦЕЙ.**

— Дело не в тексте. «Свадьба» может быть понята всеми. Конечно, нельзя играть эту пьесу так, как играли в 1910 году, когда в зрительном зале сидели герои Выспянского.

**— ВЫ СТОРОННИК РЕЖИССЕРСКОГО ТЕАТРА?**

— Нет! В театре важны только двое: актер и автор текста. Режиссер там только осуществляет то, что написано автором; кроме того, он извлекает и передает зрителям то, что предлагают или носят в себе актеры. Профессия режиссера полностью обращена к зрительному залу. Режиссер сам первый зритель, и в этом заключена его роль. После премьеры спектакля актеры больше не нуждаются в режиссере, в дальнейшем они строят свою игру в зависимости от реакции зрителей.

Театр всегда будет принадлежать актеру, примат режиссера или художника — явление ненормальное. Автором спектакля должен быть актер, иногда может быть драматург, в худшем случае — режиссер, но никогда — художник. Я сам часто занимаюсь оформлением своих спектаклей, так как опасаясь, что другой художник не совсем точно передаст мое видение спектакля.

**233**

**— НАИБОЛЕЕ ИНТЕРЕСНОЙ ПРИЗНАНА ВАША РАБОТА ПО ОФОРМЛЕНИЮ «ГАМЛЕТА». КАКОВА БЫЛА КОНЦЕПЦИЯ ЭТОГО СПЕКТАКЛЯ?**

— Тайна «Гамлета» заключается в том, что это произведение плохо написано (не я первый отметил этот факт). Другие пьесы Шекспира сконструированы ясно и точно. Ни у кого, например, не вызывает сомнения, что «Отелло» — рассказ о человеке, потерпевшем крах из-за своей ревности. Величие «Гамлета» в не

разгаданной и по сей день загадке: то ли эта пьеса плохо написана, то ли в последней редакции были допущены какие-то ошибки, пропуски. Существует, как известно, много вариантов «Гамлета»: действующие лица называются по-разному, в некоторых вариантах Офелия — распутная женщина, непонятно отношение Гамлета к матери, мотивы его отъезда в Англию и т. д. Все эти неясности являются не результатом «психологических сложностей» человеческой души, а лишь несогласованности фактов. И это сближает «Гамлета» с жизнью. Как часто мы подробнейшим образом обдумываем что-то, кажется, учтена каждая мелочь, но внезапно все рассыпается.

### **— В РЕЦЕНЗИЯХ НА ВАШ СПЕКТАКЛЬ ПИСАЛИ О «ЖЕСТОКОМ, КРОВАВОМ» «ГАМЛЕТЕ».**

— Когда Гамлет принимает решение, начинается резня. Нельзя отказаться от последней сцены. Обычно ее показывают в темных тонах. Неправильно. По моему, преступление потрясает особенно сильно, когда совершается при свете дня. Гамлет не должен скрываться в тени, как это показывает Лоуренс Оливье. Работая над пьесой, я опирался прежде всего на исследование Выспанского о «Гамлете». Последнюю сцену Выспанский разработал чисто кинематографически. Он предусмотрел даже, куда должен быть устремлен взгляд зрителя, то есть определил точки, имеющие особо важное значение для развития действия. Ставя эту сцену, я пользовался указаниями Выспанского. К сожалению, возникли большие трудности практического характера. Мне удалось, однако, точно показать момент убийства Полония. Впервые он был убит по-настоящему. Гамлет всаживает кинжал в портьеру, в то место, где, как он предполагает, находится сердце короля. Потом он, пугаясь своего поступка, отдергивает руку и кинжал, торчащий из тела сползающего на землю Полония, разрезает драпировку. Ужасающий звук раздираемой ткани сообщает сцене нужный эффект.

Если бы мне пришлось ставить «Гамлета» еще раз, я одел бы его в обыкновенный костюм, так же, как и всех остальных действующих лиц. Гамлет — образ условный, он прежде всего играет со зрителем и только время от времени включается в действие, происходящее на сцене.

### **— ИГРА СО ЗРИТЕЛЕМ ХАРАКТЕРНА И ДЛЯ «ДВОЕ НА КАЧЕЛЯХ».**

— Только на иной основе. Здесь зритель должен был додумывать действие. Поглощенный разгадыванием игры актера, когда тот поворачивается к нему спиной, зритель втягивался в действие, становился в некотором смысле соавтором спектакля.

**234**

Больше всего раздражает меня в театре существование только одного исходного угла зрения: угла зрения режиссера, сидящего в середине четвертого ряда. Поэтому меня увлекли возможности, которые дает круглая сцена. Приходилось все придумывать заново. Был уже не один угол зрения, а десятки. Вопреки видимости, условия круглой сцены очень близки кинематографу. В пьесе Гибсона меня заинтересовало изображение сложности совместной жизни двух людей, конфликт, ставший всеобщим в наши дни. Текст написан, правда, ловко, но мы хотели вместе с актерами сделать еще один шаг: перенести «качели» из диалогов в ситуацию. Текст пьесы буквально кишит подробными указаниями автора постановщику. Ставя пьесу на круглой сцене, мы, конечно, не воспользовались ими.

## **— ТОЧНО ТАК ЖЕ ВЫ ПОСТУПИЛИ И С ПЬЕСОЙ «ШЛЯПА, ПОЛНАЯ ДОЖДЯ»?"**

— Да. Автор пьесы — Мишель Гаццо не только драматург и режиссер, но и актер. Этот спектакль родился из духа противоречия. Меня раздражали многие театральные постановки, бесконечные диалоги, отсутствие режиссерской изобретательности, неверие в драматургические возможности обстановки. Я решил сделать максимально натуралистический спектакль (что соответствовало, впрочем, идее пьесы), используя кинематографический опыт, втянуть зрителя в непосредственное действие. Я не воспользовался указаниями драматурга и во время репетиций ввел целый ряд новых эпизодов. Некоторые изменения были связаны с особенностями исполнителей. Поло, герой пьесы, работает вышибалой в баре. Исполнитель этой роли, Эдмунд Феттинг, по своим физическим данным не подходил для этой роли. Тогда мы несколько изменили образ Поло: в нашем спектакле он не любит своей работы, но зато охотно играет на пианино (Феттинг действительно очень хорошо играет). И мы поставили на сцену инструмент, не предвиденный автором.

## **— НЕ СЛИШКОМ ЛИ ЭТО БОЛЬШОЙ ПРОИЗВОЛ ПО ОТНОШЕНИЮ К АВТОРУ?**

— Я придерживаюсь одного принципа: выбрасываю из текста то, что мне не нравится, и вставляю в спектакль то, что нравится. Я не могу предвидеть во время репетиции ход событий, да и не слишком стараюсь делать это (в особенности работая над фильмом). Стараюсь придумать несколько решений. Этого для меня достаточно, чтобы начать съемки. Все остальное — великое приключение. Кинорежиссуру можно сравнить с военным искусством: здесь каждое решение — последнее, а каждая ошибка приводит к непоправимым потерям. Отсюда возникает необходимость постоянного приспособления к конкретным условиям.

**235**

Опыт учит меня, что нужно иметь соответствующие средства и соответствующих помощников. Необходимо использовать все возможности. Сравним фильмы Феллини и Бергмана с американскими фильмами. Это совершенно разные вещи. Феллини и Бергман относятся к съемкам как к таинственному, полному неожиданностей приключению, а в американских фильмах, безупречных с технической точки зрения, все заранее написано, продумано, все известно. Я не придаю большого значения режиссерскому сценарию. Работая над «Самсоном», я внезапно понял, что никогда, за исключением «Поколения», даже не заглянул в сценарий в ходе съемок. Есть режиссеры, знающие сценарий на память, для них все ясно, нет никаких проблем. Я никогда не знаю, что происходит в сцене № 27; я знаю только ее тему. А как эта тема разовьется на съемках — мне неизвестно.

В «Самсоне» есть сцена на еврейском кладбище. Герой фильма убегает из гетто. Мне надо было показать, что он делает это вопреки своему желанию. Его приятель хочет бежать, и Самсон помогает ему взобраться на стену, сам же он не собирается следовать за ним. В этот момент появляются жандармы с собаками. До сих пор все было ясно и подготовлено. Но теперь наступил кульминационный момент, когда я не мог предвидеть, как дальше разовьются события. Самсон, видя приближающихся собак, — вопреки своей воле — перелезает через стену, но немцы уже рядом. Согласно логике они должны преследовать беглецов, но я не хочу, чтобы погоня продолжалась. Значит, я должен что-то придумать, отвлечь внимание преследователей. И неожиданно — во время первой репетиции —



собаки, вместо того чтобы прыгнуть на стену, бросились друг на друга и началась грызня! Случайность не только подсказывает нужное решение, но и придает сцене дополнительный смысл.

В кино все решает режиссер. Режиссеры, не имеющие твердой и ясной концепции, пишут подробные рабочие сценарии. Мне такой сценарий не нужен, я не «пишу» фильма на бумаге, но всегда знаю, для чего мне нужен данный элемент, знаю, чего ищущу (хотя, конечно, могу и не найти).

Мне нравятся актеры, которые репетируют перед каждой сценой, создают как бы маленькие этюды на данную тему. Я наблюдаю и выбираю. Главная задача, стоящая перед кинорежиссером, — принять решение. Несущественно, кто нашел ключ к данной сцене, важно, кто принял решение, ибо он несет ответственность. Режиссер должен всех своих актеров и сотрудников побуждать к творческой работе, добиваться от них активного участия в съемках. Мои ассистенты в большей мере режиссеры, чем я. Они независимы, могут себе позволить все, ничем не рискуя, ни за что не отвечая, а я должен принимать решения, искать единую концепцию фильма. Если такая концепция отсутствует, приходится становиться рабом сценария. Моя съемочная группа отличается от групп, работающих по точно разработанному сценарию.

**236**

Конечно, хорошие фильмы можно делать разными способами — это вопрос индивидуальности художника. Но я совершенно не могу снимать по заранее написанному режиссерскому сценарию. Еще один момент для меня очень важен: конец фильма. Приступая к съемкам, я должен знать, какой будет конец. В «Пепле и алмазе» финальная сцена должна была происходить на улице. Как-то, уже во время работы над фильмом, я проезжал мимо свалки мусора. Меня захватила необычность этого пейзажа. Огромная городская свалка, где можно найти все что угодно. Я представил себе: если поискать, то, наверное, удалось бы обнаружить обрывки одежды и кости моего героя, который, уходя от погони, никому не нужный, находит здесь свою могилу. Но мне это не сразу пришло в голову, сначала я просто подумал, что это хорошая натура, которую надо где-нибудь использовать. Я собираю такие элементы природы и фрагменты действия, диалоги и ситуации. Стараюсь этот материал использовать при постановке фильма.

Так случилось с ряжеными в «Самсоне». Самсон хочет попасть в гетто и у стены буквально наталкивается на немцев. На улице — рядом — стоят ряженые. Один из них протягивает Самсону маску. Жандармы проходят мимо, не обращая на него никакого внимания. Такие сцены и ситуации дают возможность избежать длинного повествования, выразить мысль обобщенно и ярко. Конечно, они не могут противоречить духу текста и должны быть драматургически обоснованы.

**— ВЫ ГОВОРИЛИ О НЕОБХОДИМОСТИ СООТВЕТСТВИЯ ЭТИХ СЦЕН ДУХУ ТЕКСТА. ЭТО ОБЩИЙ ПРИНЦИП ПЕРЕНЕСЕНИЯ НА ЭКРАН ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ. ПРИДЕРЖИВАЕТЕСЬ ЛИ ВЫ В ВАШЕМ ТВОРЧЕСТВЕ ЭТОГО ПРИНЦИПА?**

— Экранизация литературного текста начинается с работы над сценарием и кончается монтажом отснятого материала. Экранизация не может совершиться одним махом, это процесс длительный. Много изменений приходится делать по ходу работы. Конечно, перестановка тех или иных элементов существенно меняет мысль сцены, а иногда даже всего фильма. Когда я пишу сценарий, то не знаю, кто будет исполнять главные роли. Самсон в романе Брандыса — сильный,

хорошо сложенный парень; он даже побаивается своей силы. Он несколько примитивен, но симпатичен. Я искал двухметрового гиганта с лицом ребенка. В конце концов нашел маленького, щуплого актера, ниже меня ростом, страшно нервного. Не мог же я не принять во внимание его качества. Вместе с автором мы изменили концепцию образа. Самсон в фильме — слабый человек, который старается быть сильным. Плохо это? Сам автор признался, что новый Самсон ему ближе, интереснее, что он более современен. Так как я боялся, что в фильме будет слишком мало событий, я уговорил Брандыса ввести женские образы. Сюжетная линия Шарлея, детство Самсона, ретроспекции — все это по разным причинам не вошло в фильм. Но, несмотря на это, мой «Самсон» — верная экранизация романа.

**237**

О гетто в романе упоминается только в комментарии, несколько раз на протяжении всей книги. В фильме мы не могли сделать то же самое. Следовало придумать какую-то сцену, которая заключила бы в себе то, о чем говорят авторские отступления. Мы помнили также, что фильм будет смотреть молодежь, наконец, зарубежные зрители, не знающие, чем было гетто. Анализируем разные варианты и возможности. Приходим к следующему выводу: нужно начать фильм сценой закрытия гетто. Немцы сооружают забор. Зрители видят на экране толпу людей с желтыми звездами на рукавах. С каждой новой прибываемой доской они видны все меньше и меньше, пока наконец не исчезают совсем. Сцена продолжается всего несколько секунд и показывает, что человека можно изолировать, отгородить от других людей. Тогда мы начинаем думать, что же наш герой будет делать в гетто. Конечно, проще всего снять его сидящим у стены. Но нам необходима конкретная драматическая обстановка. Мы просматриваем архивные материалы, документальные снимки. Наконец, находим. Самсон будет убирать трупы с улицы, выполнять работу, порожденную войной. Он будет человеком войны XX века. Затем — новая задача: как подвести к тому, чтобы Самсон покинул гетто? Мы создаем ситуацию, когда он находит труп своей матери, отвозит ее на кладбище, и здесь происходит сцена, о которой я рассказывал выше. Самсон оказывается на арийской стороне случайно, начинается история человека, который не хотел бежать, но бежал. Все дальнейшие события вращаются вокруг проблем, оставшихся за стенами гетто. Вот примерно как происходит перенесение на экран литературного текста. Приступая к съемкам, я стараюсь иметь перед глазами не только события или идею фильма, но хочу прежде всего вообразить себе, будут ли в фильме преобладать «белые» или «черные» элементы, каков будет ритм и т. д. Остальное лепится по ходу съемок.

### **— КАКОЕ УЧАСТИЕ В СОЗДАНИИ ФИЛЬМА ПРИНИМАЮТ АВТОРЫ ЭКРАНИЗИРУЕМЫХ ВАМИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ?**

— Мы остаемся друзьями и после окончания работы над картиной. Я ничего не скрываю от авторов и даю им возможность принимать участие во всех этапах постановки.

Режиссер должен сохранить то, что существенно для стиля писателя. Богдан Четко написал в «Поколении», что на буфете лежали часы, циферблат которых изображал лицо негра с двигающимися в разные стороны глазами. Но часы испортились и ходили только лежа. Эта деталь, по-видимому, была важна для писателя, раз он ее ввел. Я не мог отказаться от часов, тем более что и мне эта деталь понравилась. Но, с другой стороны, нельзя просто показать часы,

Они должны нести какую-то драматургическую функцию, участвовать в действии. Самой подходящей показалась мне сцена, в которой Ясь Кроне убивает охранника. Ясь нервничает, боится, все время оглядывается, чего-то ищет взглядом. Глаза его бегают по сторонам, так же как глаза негра на часах. Конечно, мне пришлось эти часы перенести в пивную, увеличить и предварительно соответствующим образом обыграть (в предыдущей сцене показывается, как часы заводят). Сохранить стиль писателя, переведя его образы на язык кино,— задача режиссера. Когда я увидел «Золотой век» (1930) Бунюэля, я поверил, что даже произведения Гомбровича <sup>1</sup> можно экранизировать.

**— ИТАК, ВЫ УПОМЯНУЛИ ИМЯ БУНЮЭЛЯ, ХУДОЖНИКА, КОТОРОГО МНОГИЕ СЧИТАЮТ ВАШИМ УЧИТЕЛЕМ. ДА И ВЫ ТОЖЕ, КАК МНЕ КАЖЕТСЯ, ТАК СЧИТАЕТЕ?**

— В каждом своем фильме, а у него есть и очень слабые, Бунюэль открывает поразительную правду. Среди фильмов первых лет звукового периода нет произведения, в котором психологические факты были бы показаны столь потрясающе, как в «Золотом веке». Можно ли более гениальным, обобщенным способом сказать, что люди не замечают самого главного, самого важного в жизни, нежели показать проезжающую по великосветскому салону двухколесную тележку, на которую никто из разряженного общества не обращает ни малейшего внимания?

**— БУНЮЭЛЮ СВОЙСТВЕН НАТУРАЛИЗМ, ОСОБЕННО В ФИЛЬМЕ «ЗАБВЕНИЕ» (1950). НЕКОТОРЫЕ СТОРОНЫ ВАШЕГО ТВОРЧЕСТВА КРИТИКИ ТАКЖЕ ОПРЕДЕЛЯЮТ КАК НАТУРАЛИСТИЧЕСКИЕ.**

— Натуралистический метод служит выявлению драматизма, поэтому он зачастую необходим. Бунюэль убеждает, что нельзя, например, показывать смерть банально, как нечто естественное, ибо тогда может показаться, что смерть — штука легкая. Только когда мы становимся свидетелями мучений, свидетелями трудности смерти, мы начинаем осознавать ее значительность, ее сущность. С этой основной воспитательной идеей Бунюэля я совершенно согласен. Когда меня впервые спросили, кто мой учитель, и я назвал Бунюэля, я видел из его фильмов только «Андалузскую собаку» (1928).

**— ВАС ОБВИНЯЛИ В ИЗЛИШНЕМ ПРИСТРАСТИИ К СИМВОЛИКЕ.**

— Полякам свойственно искать во всем какой-то двойной смысл. Никто не верит, что показанное на экране может иметь только одно значение. «Если изображение Христа висит вверх ногами — это что-то должно значить», — говорят наши «символисты», не понимая, что здесь режиссер добивался эмоциональной напряженности, насыщенности видения, не больше.

Никогда не забуду гениальных кадров разведения моста из «Октября» Эйзенштейна. Что это — символ разделения города, семьи и т. д.? Для меня это просто метафора, перенесение абстрактных понятий на экранное полотно. Нельзя отказываться от того, что составляет существо киноискусства, — от метафоры, обобщения. Мне кажется, что даже если бы меня резко критиковали,

---

<sup>1</sup> Витольд Гомбрович (род. 1905) — польский писатель, эмигрант, автор гротесково-сатирических романов.



я не смог бы отказаться от своих привязанностей. Символы, разумеется, не должны быть автономными ценностями, не должны быть фальшивыми или дезориентирующими зрителя.

**— ОБВИНЕНИЯ В ФОРМАЛИЗМЕ РАЗДАВАЛИСЬ ЧАЩЕ ВСЕГО В СВЯЗИ С «ЛЕТУЧЕЙ».**

— С «Летучей» у меня были связаны самые большие надежды. Если бы когда-нибудь мне пришлось рассказывать о том, как я понимаю киноискусство, и воспользоваться для иллюстрации фрагментами своих фильмов, я показал бы больше всего кусков из «Летучей». В целом же вещь не удалась. В ней не оказалось главной оси, чего-то очень нужного зрителю. У меня было два решения. Первое — резкое драматическое столкновение четырех мужчин, объединенных единым конфликтом: желанием иметь коня. Второе — сделать несколько (четыре-пять) новелл о сентябре 1939 года, действие которых происходит на дороге во время отступления. И на этом фоне всеобщей катастрофы изобразить историю последних улан. А рассказ о лошади сделать основным повторяющимся мотивом, который был бы одновременно квинтэссенцией того, что мы видим в других новеллах. К сожалению, в фильме не оказалось ни одного из этих решений. Есть там несколько сцен, очень любимых мною, дающих ощущение правды: вахмистр, срезающий ветки на могилу лошади, уланская лошадь, сломавшая ногу, и другие. Вообще последние триста метров фильма более или менее соответствуют моим сегодняшним представлениям о верной концепции фильма. Если бы у меня появилась такая возможность, я сделал бы «Летучую» еще раз, используя этот материал, досняв сцену на шоссе и перемонтировав весь фильм.

**— ПОЛЬЗУЯСЬ ПРИМЕРОМ «ЛЕТУЧЕЙ», КОЕ-КТО МОГ БЫ УТВЕРЖДАТЬ, ЧТО ОНА ПОТЕРПЕЛА НЕУДАЧУ ИЗ-ЗА ОТСУТСТВИЯ ПОДРОБНОГО РАБОЧЕГО СЦЕНАРИЯ.**

— Дело не в этом. Просто у меня не было ясной концепции фильма. Во время съемок я, как правило, думаю не о сценарии, а прежде всего о том, правильно ли зритель поймет развитие событий, запомнит ли, что произошло раньше. Каждую сцену необходимо проконтролировать: дает ли она зрителю минимум необходимых информации. Если зритель во время сеанса перестанет ориентироваться в развитии действия, не помогут никакие режиссерские выдумки. Я не делаю зрителям таких сюрпризов.

**240**

Кино обращено не к уму, а прежде всего к чувствам, к воображению; и только потом, выйдя из кинотеатра, зритель начинает размышлять. Поэтому необходимы постоянные поиски новых решений. Каждый художник, а значит, и каждый режиссер, стремится оставить в памяти и в воображении зрителя глубокий след. А достичь этого можно, показав ему нечто такое, чего он до сих пор не видел. Если я считаю, что драма поляка в 1945 году достойна того, чтобы о ней узнали другие, то необходимо найти такие новые средства, такие решения, чтобы отличаться от тех, кто уже говорил на эту тему. Именно поэтому я придаю моим фильмам такую, а не иную форму, снимаю их такими, а не иными приемами. Желая сделать своеобразный фильм, необходимо всегда помнить о зрителе. Неудача многих наших картин обусловлена пренебрежительным отношением к этому принципу. Если бы в картине «Никто не зовет» любовная история была рассказана интереснее, ярче, если бы актеры сыграли ее «с душой», зрители не обратили бы внимания на «странную» операторскую работу

Вуйчика, на все экстравагантности фильма. Уэллес построил своего «Гражданина Кейна» по принципу детективной истории. «Хиросима» Алена Рене по драматургической конструкции — типичная мелодрама. Я считаю, что любой интеллектуально насыщенный фильм должен заключать в себе необходимый эквивалент для зрителей, иначе он останется непонятым.

**— В СВЯЗИ С ВАШИМ ТВОРЧЕСТВОМ ЧАСТО ГОВОРЯТ О РОМАНТИЗМЕ...**

— Я пытался понять, почему мои фильмы считают романтическими, то ли из-за резкости выразительных средств, то ли из-за проблемы героя. Если дело в герое, то каким он должен быть и каков он в моих фильмах? Бескорыстный, ищущий правду, стоящий всегда в оппозиции к окружению...

**— НАХОДЯЩИЙСЯ В БЕЗВЫХОДНОМ ПОЛОЖЕНИИ.**

— Безвыходное положение наиболее интересно в драматургическом отношении. Если у героя есть выход, значит, он может поступить или хорошо или плохо. Если хорошо — дело ясное, если плохо — значит, он глуп и нечего о нем делать фильм. Я думаю, что поэтика Аристотеля обязательна для современного искусства в гораздо большей степени, чем мы думаем. Даже Пинтер<sup>1</sup>, творчество которого меня очень интересует, подвластен ее законам!

**— ВАШ ИНТЕРЕС К ПИНТЕРУ, Я ДУМАЮ, НЕ СЛУЧАЕН. И ДЛЯ ВАШЕГО И ДЛЯ ЕГО ТВОРЧЕСТВА ХАРАКТЕРНО ТО, ЧТО ВЫ ОТВОДИТЕ ТАКУЮ БОЛЬШУЮ РОЛЬ ПРЕДМЕТАМ, ПЕРЕХОДУ ОТ КОНКРЕТНОСТИ К ИРРАЦИОНАЛЬНОЙ, МЕТАФИЗИЧЕСКОЙ АТМОСФЕРЕ («СВАДЬБА», СЦЕНА ИГРЫ В «ПЕПЛЕ И АЛМАЗЕ»).**

**241**

— Да. Все это меня очень интересует. Я мечтаю сделать фильм без диалогов. Может быть, потому, что у меня нет ни способностей, ни интереса к диалогу, который я считаю «необходимым злом». Пинтер своими пьесами показывает, что диалог — не самый главный элемент драматургии. Диалог прост, естествен, можно сказать, объективен. Он существует, но не развивает действие. Да, такое отношение к диалогу мне близко. Два человека разговаривают, но каждый говорит о своем, подхватывая мысли собеседника; собственно, это два внутренних монолога. Такой диалог должен получить права гражданства в современном киноискусстве.

**— НЕ СЧИТАЕТЕ ЛИ ВЫ, ЧТО НЕКОТОРЫЕ ФРАГМЕНТЫ «НЕВИННЫХ ЧАРОДЕЕВ» БЛИЗКИ ЭТОМУ ПРИНЦИПУ?**

— Один только фрагмент близок этому идеальному диалогу, о котором я говорил. Я имею в виду разговор во время приготовления яичницы. Базиль и Пелагея задают друг другу какие-то вопросы, остающиеся без ответа. Таких сцен должно быть больше.

Я не люблю этот фильм. Затянутая экспозиция вообще совершенно не нужна. Я хотел ее перемонтировать, не говоря уже о конце, который должен был быть совсем другим. Я предлагал следующий конец: Пелагея учится в школе, это ее вторая жизнь. Она входит в класс, садится за парту. Камера отъезжает, и мы видим, что все ее подруги похожи на нее как две капли воды. Они совершенно такие же, а ведь на протяжении всего фильма мы показывали, что она необыкновенная, исключительная.

---

<sup>1</sup> Известный английский драматург молодого поколения, автор пьес «День рождения Стенлея», «Дворник» и др.

**— НЕСМОТРЯ НА ИЗМЕНЕНИЕ КОНЦА ФИЛЬМА, ПРОБЛЕМА «ДВОЙНОЙ ЖИЗНИ» ОСТАЛАСЬ. ОНА СВЯЗЫВАЕТСЯ С ТЕМ, ЧТО НАЗЫВАЛОСЬ НАДЕВАНИЕМ МАСКИ, ПОЗИРОВАНИЕМ ГЕРОЕВ.**

— Фильм категорически отрицал, что его герои — исключительная молодежь. Социологи отмечают стремление молодежи к стабилизации, своеобразному мещанству. Молодежи кажется, что бытовые условия (квартира, мотороллер) дадут им «полное удовлетворение и счастье». Мы хотели показать, что такие идеалы не могут иметь права на существование. Может быть, это явление еще не распространено, но то, что сегодня исключительно, завтра может оказаться всеобщим. Возможно, наш замысел не нашел верного воплощения, возможно, героев фильма следовало бы сделать помоложе, воспользоваться неореалистическим методом, доверить все роли любителям (хотя это было невозможно из-за литературного, интеллектуального диалога) и т. д. Я думаю все же, что главная ошибка заключалась в том, что фильм наш не был решительно направлен против такой молодежи (как это великолепно сделал Бергман в картине «Лето с Моникой», 1953), что мы удовольствовались половинчатой позицией. Мое отношение к «Невинным чародеям» противоречиво.

**242**

Я часто и много думаю о своих прежних фильмах, размышляю о том, какое решение было бы для них наилучшим. Для «Невинных чародеев» я еще такого решения не нашел. Если говорить о самой постановке, то я впервые точно придерживался сценария, что — должен признаться — было довольно-таки скучно.

**— «НЕВИННЫЕ ЧАРОДЕИ» — ИСКЛЮЧЕНИЕ В ВАШЕМ ТВОРЧЕСТВЕ. ЭТО КАМЕРНЫЙ, ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ, РАЗГОВОРНЫЙ, СОВРЕМЕННЫЙ (В ПРЯМОМ ЗНАЧЕНИИ ЭТОГО СЛОВА) ФИЛЬМ. ВСЕ ОСТАЛЬНЫЕ РАБОТЫ СРОДНИ ДРУГ ДРУГУ КАК ПО ПРОБЛЕМАТИКЕ, ТАК И ПО ФОРМЕ.**

— Мне трудно было бы рассматривать и оценивать все свои фильмы один за другим и искать в их очередности какой-то логики. Ведь в таком случае пришлось бы принять во внимание и все написанные мною сценарии, а их 25! Некоторые из них отклонены, другие я сам отложил. Сценарий «Леди Макбет» я написал в 1956 году и пять лет ждал постановки. Вспоминая сделанные фильмы, мне кажется, что больше всего зрителям запомнились «Поколение», «Канал» и «Пепел и алмаз». Я очень охотно вспоминаю «Поколение», хотя изменения, сделанные в период монтажа, лишили фильм лучших сцен (например, выпала почти вся роль Збигнева Цибульского). «Поколение» дорого мне очарованием молодости, фильм был сделан силами молодых. Почти все участники только-только дебютировали. Ежи Липман, Богдан Чешко, композитор Анджей Марковский, актеры, кроме Янчара и Ломницкого, впервые познакомились с работой в кино. Люблю этот фильм за его зрительную яркость, выразительность, чувственность. Его атмосферу я старался восстановить в «Самсоне». Герои «Поколения» — молодые, простые ребята, перед которыми стоят задачи, превосходящие их силы. Мы стремились показать вопреки воспеваемому во многих фильмах бессмысленному героизму, что молодежь становится героической только тогда, когда этого требует от нее жизнь, когда появляется необходимость борьбы. Но к борьбе этой они относятся немного легкомысленно, как к игре, к приключению. Искренность, простота, подлинность этих парней подкупают. Вот почему я — да и не только я — часто возвращаюсь к



«Поколению».

— **ГОВОРЯ ОБ ЭТОМ ФИЛЬМЕ, УКАЗЫВАЛИ НА НЕКОТОРОЕ ЕГО СХОДСТВО С ХАРАКТЕРНЫМИ ОСОБЕННОСТЯМИ ТВОРЧЕСТВА АЛЕКСАНДРА ФОРДА.**

— А какие особенности вы, как критик, могли бы назвать?

— **«РОМАНТИЧЕСКИЙ» РИСУНОК ОБРАЗОВ, АТМОСФЕРА, ОБОСТРЕННОЕ ВНИМАНИЕ К ЗРИТЕЛЬНОВОМУ РЯДУ, СВОЕОБРАЗНОЕ МОРАЛИЗАТОРСТВО ИЛИ ДИДАКТИКА.**

— Мои фильмы можно обвинить в чем угодно, только не в дидактизме. Такое обвинение я всегда буду отвергать, ибо считаю, что дидактика и искусство не имеют между собой ничего общего.

**243**

Дидактическое построение сцен, с тем чтобы они стали образцом для подражания (например, как следует вести себя перед лицом смерти или великой любви и т. д.), — совершенно чуждо мне. Главная задача и воспитательный принцип должны вытекать из всего произведения. Посмотрев «Дорогу» Феллини (1954), зритель должен сам понять, что людям необходимо сломать барьер взаимного непонимания, в противном случае они обречены на поражение. Герой — не образец для подражания, а кино — не правила хорошего поведения.

— **В ВАШИХ ФИЛЬМАХ ЧАСТО СТАВИТСЯ ПРОБЛЕМА ГЕРОИЗМА.**

— Я старался — впрочем, не только я — убедить зрителя, что не следует бороться, когда это бессмысленно, что не следует поднимать руку, прежде чем не убедишься, имеет ли это смысл. К сожалению, вся наша работа перечеркнута таким фильмом, как «Крестоносцы». Идя последовательно тем же путем, нам надо теперь сделать «Оборону Ченстохова» и «Чудо над Вислой». Я могу понять необходимость такого фильма, как «Крестоносцы», скажем, накануне войны, но такой ситуации, к счастью, нет. Мы относимся к своей работе серьезно, как к своего рода психотерапии. Человека низкого роста с комплексом неполноценности можно лечить, как вы знаете, двумя способами: убеждать его в том, что он высокий, или объяснять, что низкий рост дан ему природой вместе с границами государства, в котором он живет, и это необходимость, с которой надо примириться.

— **ВАШЕ ОТНОШЕНИЕ К ПРОБЛЕМЕ ГЕРОИЗМА СХОДНО С ТЕМ ПОНИМАНИЕМ ГЕРОИЗМА, КОТОРОЕ ВЫРАЗИЛ В СВОЕМ ТВОРЧЕСТВЕ МУНК?**

— Наши точки зрения по этому вопросу примерно одинаковы. Различны лишь средства выражения. Возможно также, — во всяком случае, так мне кажется — мы отличаемся отношением к своим героям. Мунк смотрит на них иронически. Я — любовно. Некоторых своих героев я хотел бы защитить от опасности, спасти — они близки мне.

— **БЕЗ ТАКОГО ОТНОШЕНИЯ К ГЕРОЮ, ВЕРОЯТНО, НЕВОЗМОЖНО БЫЛО БЫ СОЗДАНИЕ ОБРАЗА МАЦЕКА ХЕЛЬМИЦКОГО?**

— Конечно. В противном случае мне пришлось бы сказать, что Мацек — преступник, а фильма о преступнике я бы не смог создать. Но я могу сделать фильм о несчастном, страдающем, растерявшемся человеке, сбившемся с правильного пути. У него есть для этого причины. И не только субъективные, но и социальные причины. И зрители почувствовали свою личную ответственность

за судьбу этого молодого человека. Здесь кроется главная причина успеха «Пепла и алмаза». Всех взволновала его судьба, и хотя зрители разделились на два лагеря, — никто не остался безразличным к смерти Мацека. Он оказался в безвыходном положении: выполнение приказа противоречило законам мирного времени, невыполнение противоречило жестоким законам войны.

244

В образе Мацека сталкиваются оба этих закона. Не случайно действие фильма происходит в последний день войны и первый день мира.

— **А КАКОВО БЫЛО ВАШЕ ОТНОШЕНИЕ К ОБРАЗУ ЩУКИ?**

— Такое же, как и к Мацеку. Щука побеждает, хотя и гибнет. К сожалению, несовершенство этого образа в фильме — результат неправильного выбора актера. Возможно также, я не создал ему достаточного количества ситуаций, в которых мог бы проявиться его характер.

— **МЫ БЕСЕДУЕМ УЖЕ ДОВОЛЬНО ДОЛГО, НО ДО СИХ ПОР НИЧЕГО НЕ БЫЛО СКАЗАНО О «КАНАЛЕ». НЕ СЧИТАЕТЕ ЛИ ВЫ ЭТО СИМПТОМАТИЧНЫМ?**

— «Канал» был сделан не совсем по моим замыслам. Думаю, что я не использовал полностью тех возможностей, которые давала тема и рассказ Ставинского. Вся первая часть, по существу, компромиссна: полудокументальная, полудраматическая завязка судеб героев. Всю эту часть следовало бы свести в одну сцену так, как, например, сделано в фильме «Мост через реку Квай» режиссера Дэвида Лина, 1957. (Зарыли трупы и забыли их имена.) Я хотел, не противореча рассказу Ставинского, сделать упор на психологической стороне, поэтому «Канал» — это картина переживаний конкретной группы людей, а не историческая фреска.

— **А КАК ВЫ ОТНОСИТЕСЬ — ТЕПЕРЬ УЖЕ С НЕКОТОРОЙ ПЕРСПЕКТИВЫ — К «САМСОНУ», ПОСЛЕДНЕМУ ИЗ УПОМЯНУТОЙ ВАМИ «МОНОЛИТНОЙ ТРОЙКИ» («ПОКОЛЕНИЕ», «ПЕПЕЛ И АЛМАЗ», «САМСОН»)?**

— Мне кажется, это мой первый зрелый фильм. Я распротился с некоторыми режиссерскими эффектами, старался сделать фильм возможно более скромными средствами. Но я остановился на полпути, не довел до конца своего замысла. Смотря фильм, мы как бы стоим в стороне и холодно приглядываемся ко всему происходящему. Я хотел, чтобы это была история давних лет. Оформление квартиры, костюмы, реквизит взяты из двадцатых, а не из тридцатых или сороковых годов. «Самсон» не имеет ничего общего с «Каналом», хотя действие и там и тут происходило во время оккупации. Но проблемами «Канала» мы жили еще и в 1956 году. В «Самсоне» же оккупация — только фон. Немцы не принимают активного участия в событиях, это безликие фигуры. Не оккупация важна, а проблема преследуемого человека. Припоминая теперь историю создания этого фильма, я все больше и больше убеждаюсь, что поступил правильно, взяв на роль Самсона французского актера. Любой польский актер обязательно постарался бы сыграть еврея, а этого я хотел избежать любой ценой. Серж Мерлен этого играть просто не мог, ибо во Франции такой проблемы не существует. Самсон должен отличаться от своего окружения — и внешне и внутренне.

245

С точки зрения внешнего облика достаточно иметь несколько иной тип красоты. Впрочем, героем фильма мог бы свободно стать и негр, быть может, с большим

успехом. Главное, чтобы это был человек, который обречен на смерть только из-за своего лица. Но зритель, кроме того, должен все время чувствовать, что Самсон отличается от остальных не только внешне, но и внутренне. Все и вся для него в некотором смысле чуждо. У него нет дома, своей кровати, книг. Он отчужден, оторван от жизни. Этого эффекта отчужденности гораздо легче было достичь с актером, слабо понимающим язык, на котором разговаривают все окружающие, и, следовательно, лишенным возможности правильно реагировать на то, что вокруг него происходит.

**— ЕСЛИ УЖ МЫ ЗАГОВОРИЛИ ОБ АКТЕРАХ, ТО МЕНЯ ИНТЕРЕСУЕТ ВАША ПЕРВАЯ РАБОТА В ТЕАТРЕ, КОТОРУЮ ВЫ РАССМАТРИВАЛИ КАК НЕОБХОДИМУЮ «ШКОЛУ» ПЕРЕД ПОСТАНОВКОЙ «НЕВИННЫХ ЧАРОДЕЕВ», ФИЛЬМА PAR EXCELLENCE АКТЕРСКОГО.**

— В некотором смысле, да. Театр дает великолепную возможность близкого контакта с актером и учит кинорежиссера добросовестной работе с ним. В театре от актера можно больше требовать, но и он больше дает режиссеру и спектаклю. В театре недостаточно объяснить актеру «что» и «как», надо прежде всего ответить на вопрос «почему»! Театральный актер — соавтор спектакля еще в подготовительный период, задолго до премьеры. В кино требования к актеру значительно меньше. Кинорежиссер располагает целым арсеналом средств, заменяющих актера, заставляющих его подчиниться воле режиссера. Это не значит, что я преуменьшаю роль актера в кино. Он здесь выражает главную мысль произведения. Репетиции отдельных сцен я всегда начинаю с актерских репетиций. Решив, как сцена будет сыграна, я задумываюсь над тем, как ее снять. Во время первых репетиций я предоставляю актеру полную свободу. Жду его предложений. Ведь актер ближе всего к своему герою, ему есть что сказать о нем. Вы спрашивали о «Невинных чародеях». То, что я сейчас говорил, относится прежде всего к этому фильму. Как-никак — он был исключением в моем творчестве, в нем преобладал диалог. В тех фильмах или сценах, где решающая роль принадлежит изобразительной стороне, оформлению и т. д., работа строится несколько иначе.

Что мне представляется очень важным — вне зависимости от типа фильма, — это выбор актера. Нужно соблюдать крайнюю осторожность при окончательном выборе актера и подолгу беседовать с ним.

**— ДО СИХ ПОР ВЫ СДЕЛАЛИ ОДИН ЦВЕТНОЙ И ОДИН ШИРОКОЭКРАННЫЙ ФИЛЬМ. ЧТО ЗАСТАВИЛО ВАС ИСПОЛЬЗОВАТЬ ЭТИ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ?**

— О концепции цвета в «Летучей» вообще трудно говорить из-за технического несовершенства пленки. Что касается «Самсона», то при помощи широкого экрана я добился необходимого эффекта.

**246**

Главная мысль была такова: все время показывать героя на каком-то фоне, что на обычном экране сделать почти невозможно. Самсон всегда появляется — и это тесно связано с драматургией — на фоне мебели, стен, других актеров, толпы и т. д. Я хотел показать его зависимость от фона (в прямом и переносном смысле).

**— А КАК СКЛАДЫВАЛИСЬ ВАШИ ВЗАИМООТНОШЕНИЯ С ОПЕРАТОРОМ, В ДАННОМ СЛУЧАЕ С ЕЖИ ВУЙЦИКОМ?**

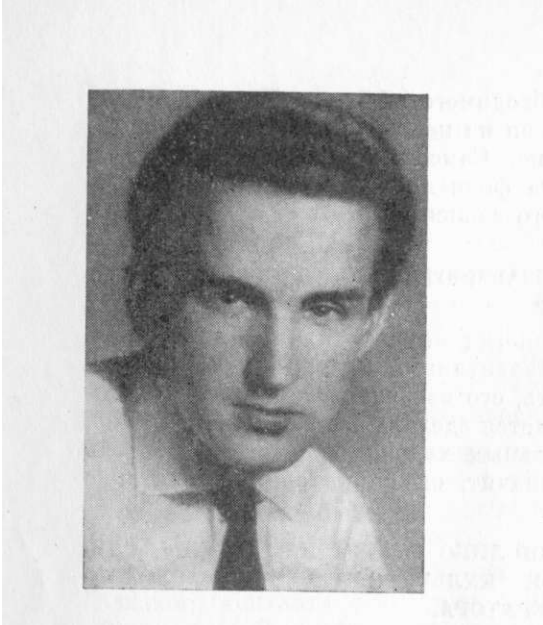
— Между мной и оператором никогда не доходило до конфликта. И в «Самсоне» тоже. Вуйчик очень талантливый художник. Если в некоторых



фильмах его индивидуальность, его изобразительное видение доминируют, то это не его вина. Он старается сделать все как можно лучше, действуя по принципу наших театральных художников: «Если зритель обращает внимание на декорации — значит, он не находит в спектакле ничего лучшего».

**— ОЧЕНЬ ЧАСТО, ОЦЕНИВАЯ КАКОЙ-ЛИБО ФИЛЬМ ИЛИ СЦЕНЫ, СНЯТЫЕ С БОЛЬШОЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ КУЛЬТУРОЙ, БЫВАЕТ СЛОЖНО РАЗДЕЛИТЬ РАБОТУ РЕЖИССЕРА И ОПЕРАТОРА.**

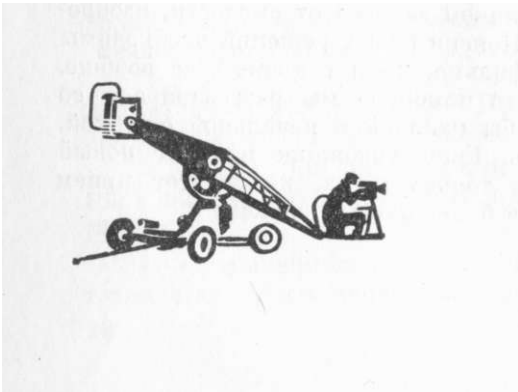
— Мне трудно рассуждать об этом теоретически. Могу лишь привести пример из опыта работы над «Самсоном». Думаю, что этот пример объяснит хотя бы отчасти всю сложность взаимоотношений режиссера и оператора. Герой сидит в темном подвале. Постепенно он привыкает к темноте, и вместе с ним и зритель. Когда он выходит на улицу, свет должен ослепить его. Мне хотелось добиться такого контраста двух кусков — подвал и улица, — чтобы зритель на мгновение зажмурился. Такова была моя идея. Теперь в дело вступил оператор. Он максимально затемняет эпизод в подвале. Когда герой выходит, его фигура рисуется резким контуром, но это еще не все. Самсон идет дальше, камера следует за ним, и внезапно солнце ослепляет камеру. Герой вышел на улицу, но мы не видим ни его, ни улицы. Солнечный свет заполнил экран целиком. Это продолжается считанные секунды. Зритель пережил вместе с нашим героем чувственный шок, ощущение яркого солнечного света, внезапно сменяющего темноту. Успех сцены целиком зависел от смелости, изобретательности и таланта Ежи Вуйцика. Поиски новых решений необходимы не только в изобразительной сфере фильма, но и в творчестве вообще. Существует некий язык кино, и с его помощью мы разговариваем со зрителем. Отказ от этого языка был бы наивной и печальной ошибкой. Но этот язык необходимо обогащать. Если художник находит новый прием, он должен его применять, но только тогда, когда этот прием открывает новое содержание. Иначе он будет пустым звуком.



## **ЕЖИ ВУЙЦИК**

**Родился в 1930 году. Закончил операторское отделение Госкиношколы в Лодзи. Работал вторым оператором по картинам «Канал», «Настоящий конец великой войны». Был соавтором сценария и одним из операторов фильма «Конец ночи» (1957).**

**Самостоятельные работы: «Героика» (1958); «Пепел и алмаз» (1958); «Крест за отвагу» (1959); «Никто не зовет» (1960); «Мать Иоанна от Ангелов» (1961); «Минувшее время» (1961); «Самсон» (1961); «Мой старик» (1962).**



— **«МЕНЯ ИНТЕРЕСУЕТ ВОЗДЕЙСТВИЕ ВРЕМЕНИ НА МАТЕРИЮ. СТРУКТУРА ЭТОЙ МАТЕРИИ». ЭТО ВАШЕ ВЫСКАЗЫВАНИЕ ОЧЕНЬ ТОЧНО ОПРЕДЕЛЯЕТ ВАШИ ИНТЕРЕСЫ В ИСКУССТВЕ.**

— Это верно.

Сама съемка — только результат предварительных наблюдений. Но прежде чем я пришел к таким убеждениям, мои взгляды неоднократно менялись и продолжают меняться. Если бы, например, теперь, в 1961 году, мне пришлось снимать «Пепел и алмаз», я сделал бы его совершенно иначе.

— **В ЧЕМ БЫЛА БЫ РАЗНИЦА МЕЖДУ ЭТИМИ ДВУМЯ ВАРИАНТАМИ ФИЛЬМА?**

— Теперь меня больше интересовала бы, например, физиологическая реакция человека на ожидание, на утомление этим ожиданием. И я постарался бы найти ключ к загадке, которую можно было бы сформулировать следующим образом: «Как ужасно медленно тянется время», «Как быстро несется время», «Все кончено». Теперь я обратил бы свое внимание на изменения в поведении людей, а не на изменения световых пятен. С позиции сегодняшнего дня форма «Пепла и алмаза» кажется мне во многих местах «внешней». Только в финале я приблизился к тому, что делаю теперь.

— **ПО-ВИДИМОМУ, В ВАШЕЙ РАБОТЕ БОЛЬШУЮ РОЛЬ ИГРАЕТ ПРОБЛЕМА РИТМА (Т. Е. ТЕЧЕНИЕ ВРЕМЕНИ) И ФАКТУРЫ («ОБЛИК» СНИМАЕМОЙ МАТЕРИИ).**

— Проблема ритма действительно очень важна. Скажу больше. Я считаю, что хороший оператор не тот, кто правильно строит кадр, а тот, кто в совершенстве (часто даже интуитивно) чувствует ритм и умеет его изобразить. Этому нельзя научиться. Чувство ритма подобно музыкальному слуху: или оно есть или его нет. Договориться с режиссером, в каком ритме будет сниматься фильм,— вот первое и основное условие качественной работы оператора.

— **РИТМ УСТАНАВЛИВАЕТСЯ НА ОСНОВЕ РЕЖИССЕРСКОГО СЦЕНАРИЯ?**

— Ритм не возникает из самого сценария, а из того, как «чувствуется», видится фильм режиссером и оператором. Это можно сравнить с речью людей. Разные люди могут на одну и ту же тему говорить совершенно иначе, придавать словам иной ритм. Одни говорят очень экономно, применяя точные формулировки (например, Брессон), другие отличаются эмоциональным отношением к теме (Антониони).

— **КОГДА РЕЧЬ ЗАХОДИТ О РИТМЕ В КИНО, СРАЗУ ЖЕ НАПРАШИВАЕТСЯ АНАЛОГИЯ С ПОСТРОЕНИЕМ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ.**

— Проблема ритма — я имею в виду временную систему — в кино и в музыке очень сходна. Музыкальное оформление, вся сфера естественных шумов и звуковых эффектов подчиняются законам музыки, то есть законам ритма.

**249**

Этим законам подчиняются также актеры, свет и т. д. Конечно, я говорю здесь не о чисто механическом ритме, получаемом соединением кусков пленки разной длины. Ритм только тогда становится истинной ценностью, когда включает не только время, сосредоточенное в отрезках пленки, а когда он подчинен главному — температуре рассказа. Кино и музыку связывает также то, что произведения этих двух видов искусства существуют только в воспроизведении. Коробка с пленкой лежит в фильмотеке, партитура на полке.



Пьесу можно прочитать на сон грядущий, пленку или партитуру невозможно.

**— ВЫ ПОДЧЕРКИВАЕТЕ ОГРОМНУЮ РОЛЬ РИТМА В РАБОТЕ ОПЕРАТОРА И РЕЖИССЕРА НАД ФИЛЬМОМ. ЗНАЧИТ ЛИ ЭТО, ЧТО КОМПОЗИЦИИ ВЫ ПРИДАЕТЕ МЕНЬШЕЕ ЗНАЧЕНИЕ?**

— Композиция — существенный элемент, но исключительно один из элементов. Я не устанавливаю очередности, что важнее — ритм или композиция. Однако композиция — это «внешний» элемент. Люди, лишенные чувства пластичности, могут вообще не заметить композиции. Все элементы для меня одинаково важны.

**— ОДНАКО НЕКОТОРЫЕ ОПЕРАТОРЫ ПРЕДПОЧИТАЮТ ТЕ ИЛИ ИНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ.**

— Это связано со свойственной современному кинематографу специализацией режиссеров. Оператор перестал быть, как прежде, универсалом. Теперь снимают разные типы фильмов, предназначенные для определенных групп зрителей. Выкристаллизовались конкретные направления, например колоссальные зрелищные ленты, вроде «Бен Гура» (1960), фильмы типа «Приключения» (1959) Антониони или произведения Куросавы. Зритель, идя в кино, знает, чего он может ожидать, подготовлен к восприятию того или иного типа фильма. Оператор, зная, кому адресован фильм, может в таком случае применять определенную изобразительную форму, к которой зритель подготовлен.

**— МНЕ ХОТЕЛОСЬ БЫ ЕЩЕ ВЕРНУТЬСЯ К ВОПРОСУ О КОМПОЗИЦИИ. ПРИМЕНЯЕТЕ ЛИ ВЫ КАКОЙ-ТО ЕДИНЫЙ «КОМПОЗИЦИОННЫЙ КЛЮЧ»? В ОТНОШЕНИИ «МАТЕРИ ИОАННЫ» КАВАЛЕРОВИЧ УПОМИНАЛ О ПРИНЦИПЕ ДЕЛЕНИЯ КАДРА НА ЧЕТЫРЕ ЧАСТИ.**

— Я не думал об этом. Мне просто хотелось увидеть средневековые глазами современного человека, увидеть с определенной дистанции. Возникла необходимость некоторой стилизации, в частности путем композиции кадров (что вовсе не значит, будто «Мать Иоанна» стилизованный фильм).

С одной стороны, мы не стремились убеждать зрителя, что все им увиденное происходило на самом деле в XVII веке, с другой стороны, нам бы хотелось, чтобы рассказанная история воспринималась как нечто давно минувшее.

**250**

Поэтому я как бы покрыл весь фильм слоем патины, строго отбирая зрительные компоненты. Что касается построения кадров в «Матери Иоанне» (композиция «креста»), то это вытекает из стиля и атмосферы повествования Кавалеровича. Моя задача — передать то, что свойственно Кавалеровичу. Так происходит и в работе с другими режиссерами. Поэтому фильмы, которые я снимаю с Вайдой, — это фильмы Вайды, с Куцом — Куца, с Бучковским — Бучковского. И все-таки это одновременно и мои фильмы.

Я сторонник авторского фильма. Фильм принадлежит исключительно режиссеру. Но это не значит, что для меня не найдется места. Наоборот. А приспособление оператора к режиссеру я считаю естественным. Решающий фактор в кино — режиссура, и главное для оператора — найти элементы, свойственные личности данного режиссера, а затем произвести отбор, переосмысливание этих элементов и, наконец, объективно снять их.

**— В СВЯЗИ С ВАШИМ ТВОРЧЕСТВОМ ГОВОРЯТ ОБ ОБЪЕКТИВНОМ «НАБЛЮДЕНИИ». Я ДУМАЮ, ЧТО ОНО ТЕСНО**

## **СВЯЗАНО С ПРОБЛЕМОЙ ФАКТУР.**

— Действительно, проблема фактур меня интересует. Фактуры органически связаны с ритмом, со временем, с наблюдением. Основные элементы, как мы уже говорили, — это время (ритм), пространство (композиция) и еще один элемент, я назвал бы его материальным, существующим в пространстве. Все они сознательно или бессознательно используются операторами в работе. Для меня лично очень важен момент наблюдения за изменениями материи во времени. Человек и предметы подвергаются воздействию времени. Как происходят эти изменения, как меняется человек, его характер, его отношение к разнообразным вопросам? Моя задача — наблюдение за этими процессами. Меня не интересует, что актер думает, я должен увидеть материальность того, что он делает, чтобы передать изменения, происходящие в определенном времени и определенном пространстве.

### **— КАК СКЛАДЫВАЕТСЯ ВАША РАБОТА С АКТЕРАМИ?**

— Хорошо! Как правило, у меня не возникает разногласий с актерами. Дебютантам или тем, кто редко выступает в кино, я всегда подробно объясняю, каким планом их будут снимать, в каком они будут находиться «измерении». Актер должен знать, какой процент плоскости экрана он занимает и, в связи с этим, какому ритму должны подчиняться движения его рук, ног, глаз. На мой взгляд, главное — не то, что он делает, а то, как он это делает в соответствии с величиной занимаемой им плоскости экрана.

**251**

## **— ЕСЛИ УЖ МЫ ГОВОРИМ О РАБОТЕ ОПЕРАТОРА С ДРУГИМИ УЧАСТНИКАМИ СЪЕМОК, ТО Я ХОТЕЛ БЫ ВЕРНУТЬСЯ К ВОПРОСУ СОТРУДНИЧЕСТВА С РЕЖИССЕРОМ.**

— Если режиссер приглашает меня снимать его фильм, то он знает, что меня интересует. Мы должны найти единую точку зрения на концепцию фильма в целом. Моя задача — найти зрительный эквивалент для каждой сцены и для всего фильма. Если это удастся, можно говорить о стиле.

### **— КАКОВО ВАШЕ МНЕНИЕ ПО ПОВОДУ СТОЛЬ РАЗЛИЧНОЙ РЕАКЦИИ ЗРИТЕЛЕЙ И КРИТИКИ НА ФИЛЬМ «НИКТО НЕ ЗОВЕТ»?**

— Мне кажется, что основной недостаток этого фильма в несоответствии формы и темы. Мы убедились, что нельзя таким образом снимать истории подобного рода. Если бы сценарий был иным, если бы даже конфликты — с теми же героями — развивались в другой, скажем, моральной плоскости, то, думаю, мог бы получиться хороший фильм. Теперь нам это ясно. В фильме есть удачные куски (например, финальные «черные» сцены, но это уже исходило от нас, а не от сценариста). Лично я люблю этот фильм. Если говорить об операторской концепции, то мне хотелось сделать фильм в несколько необычной для нас пространственной системе, а также проверить, до каких границ может дойти процесс отбора, единства декорации и т. д.

## **— МНЕ КАЖЕТСЯ, ЧТО В КАЖДОМ ПОСЛЕДУЮЩЕМ ФИЛЬМЕ ВАС ИНТЕРЕСОВАЛА КАКАЯ-ТО НОВАЯ ТВОРЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА, ЧТО НЕЗАВИСИМО ОТ ОСНОВНОЙ ЗАДАЧИ — ПЕРЕДАТЬ СТИЛЬ РЕЖИССЕРА, АТМОСФЕРУ РАССКАЗА — ВЫ СТРЕМИЛИСЬ РЕАЛИЗОВАТЬ КАКИЕ-ТО СЛОВА, «ЛИЧНЫЕ» ТВОРЧЕСКИЕ ЗАМЫСЛЫ.**

— Для первой части «Героики» я не смог найти нужную формулу. В другой, лагерной части меня заинтересовала проблема замкнутого мира. Я показал эту

замкнутость системой перспектив (эта новелла снималась объективом с F-18 мм). О «Пепле и алмазе» и «Матери Иоанне» я уже говорил. В «Кресте за отвагу» — и особенно в новелле «Собака» — я свел роль предметов до минимума, до простейших понятий.

Делая «Минувшее время», я понял, что такую тему нельзя одевать в «привлекательные» одежды, и решил придать форму «плохую», непривлекательную форму. И думаю, что серая, блеклая фотография оказалась в полном соответствии с темой фильма.

**— ТОНАЛЬНОСТЬ ФОТОГРАФИИ ИЗМЕНИЛАСЬ, ОДНАКО ВО ВТОРОЙ ЧАСТИ КАРТИНЫ.**

— Это изменение связано с характером действия. Меня, впрочем, не удовлетворил отснятый материал. Съемки должны были производиться в естественных интерьерах. К сожалению, из-за финансовых трудностей нам пришлось от них отказаться.

252

**— «САМСОН» — ВАШ ПЕРВЫЙ ШИРОКОЭКРАННЫЙ ФИЛЬМ. В ЧЕМ РАЗНИЦА МЕЖДУ ШИРОКОЭКРАННЫМ И ОБЫЧНЫМ ФИЛЬМОМ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ОПЕРАТОРСКОЙ ТЕХНИКИ? КАКИЕ НОВЫЕ ТВОРЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ СТОЯТ ПЕРЕД ОПЕРАТОРОМ ШИРОКОЭКРАННОГО ФИЛЬМА?**

— Я думаю, что хорошие фильмы можно делать на любом экране. Но некоторые темы лучше удаются на широком экране, ибо он открывает возможности более широкого и подробного охвата событий. Совсем по-иному строится пространство и перспектива — дело не в том, хуже или лучше — просто меняется графическое пространство, система пространственных элементов.

**— КАКОВА БЫЛА ОБЩАЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ КОНЦЕПЦИЯ «САМСОНА»?**

— Я просмотрел множество немецких документальных фильмов о варшавском гетто. Они подсказали мне решение. Я старался дать понятие о материи в целом, избегая острого, точного, объективного изображения фактур. Показать ее не с внешней стороны, а изнутри, раскрыть ее сердцевину. Не знаю, удалось ли мне осуществить свой замысел, однако в фильме есть моменты, которые кажутся мне удачными.

Мне хотелось «сложить» фильм из крупных зерен, из гравия. Кроме того, я применял здесь черный цвет разных оттенков, менял контраст. Контраст вообще следует применять в зависимости от стиля режиссера и напряженности действия.

**— ВЫ СКАЗАЛИ КОГДА-ТО, ЧТО ЯПОНЦЫ — ЛУЧШИЕ ОПЕРАТОРЫ МИРА. ВЫ И СЕЙЧАС ТАК СЧИТАЕТЕ?**

— Да. Мне кажется, у них особое ощущение пластичности, великолепное чувство ритма. Оно дано им от рождения, мы же должны его развивать в себе. Ну и более общая проблема — современное киноискусство развивается в направлении размышлений, рефлексии, близких ритму нашей жизни. Говорить можно на любую тему, нужно только иметь что сказать и уметь это сделать. Таковы фильмы Брессона. Элемент рефлексии начинает определять и конструкцию. Потому так важна стала личная манера рассказа, то есть стиль.

**— КОГО ВЫ СЧИТАЕТЕ, КРОМЕ ЯПОНЦЕВ, ЛУЧШИМИ ОПЕРАТОРАМИ? КАКИЕ СТИЛИ ПРЕДСТАВЛЯЮТСЯ ВАМ НАИБОЛЕЕ ИНТЕРЕСНЫМИ?**

— Замечательные операторы работали в шведском немом кино (они первые



начали строить декорации на натуре, снимать в естественном интерьере), хороши операторы Чаплина — Ролланд Тотеро и Джек Уильсон, чрезвычайно высоко я ценю Гуннара Фишера (он работает с Бергманом), Анри Дека («400 ударов»), Альдо Скаварда («Приключение»), Асакадзу Накаи (оператор Куросавы), итальянцев Дж. Р. Альдо, Отелло Мартелли; старые «неореалисты» по-прежнему принадлежат к лучшим операторам мира, молодые, как рассказывал Де Сантис, «американизируются».

**253**

Просматривая этот список, легко убедиться, что хорошая операторская работа бывает в хороших фильмах.

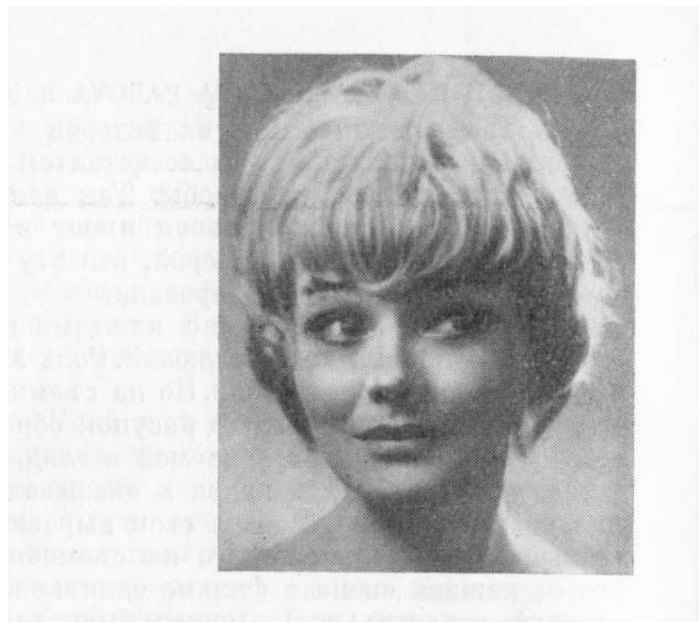
— **ИНОГДА ГОВОРЯТ О «ПОЛЬСКОЙ ОПЕРАТОРСКОЙ ШКОЛЕ».**

— По-моему, никакой подобной школы не существует.

— **МЫ ЗАТРОНУЛИ МНОГИЕ ИНТЕРЕСНЫЕ ТЕМЫ. В КОНЦЕ БЕСЕДЫ Я ХОТЕЛ БЫ ПОПРОСИТЬ ВАС НАЗВАТЬ ТЕ ПРОБЛЕМЫ, КОТОРЫЕ ВЫ СЧИТАЕТЕ ГЛАВНЫМИ ДЛЯ СВОЕГО ТВОРЧЕСТВА.**

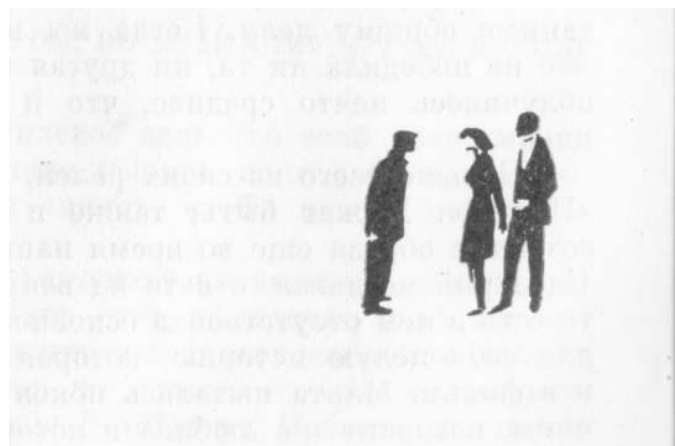
— Особенно важными представляются мне две проблемы: во-первых, необходимость выработки точки зрения, как отправного пункта в работе над фильмом, во-вторых, вопрос времени. Режиссерский и операторский стили должны идти параллельно. Определенному пониманию и отбору явлений, определенной манере рассказа должна соответствовать та или иная изобразительная форма (вспомним такие разные явления, как фильмы Бергмана, Брессона или Антониони). Поэтому так важно узнать и понять самого себя, так важны поиски самостоятельных решений, чтобы показать, что ты думаешь о снимаемых людях или предметах. Копирование чужих образов, даже самых современных, ведет в никуда. Тогда появляются сухие, безразличные произведения, не выдерживающие испытания временем.

**254**



## **ЛЮЦИНА ВИННИЦКАЯ**

**Родилась в 1928 году. Закончила юридический факультет Варшавского университета (1950) и актерское отделение Высшей театральной школы (1953). Постоянно выступает в театре и в телевидении. Роли в кино: «Под фригийской звездой» — Мадзя (1955); «Настоящий конец великой войны» — Роза (1957); «Поезд» — Марта (1959); «Крестоносцы» — Анна Мазовецкая (1960); «Мать Иоанна от Ангелов» — главная роль (1961).**



## — КАК НАЧАЛАСЬ ВАША РАБОТА В КИНО?

— Так же как у многих актеров — с пробных съемок. Чеслав Петельский, работавший тогда ассистентом режиссера Кавалеровича, предложил мне сняться для пробы. Так как я читала книжку Неверли, то отлично знала, какую роль он имеет в виду. Должна вам признаться, ехала я с непоколебимой верой, что эту роль сыграю. И, действительно, пробы удались, и я дебютировала.

Мое первое знакомство с кино многому меня научило, но прежде всего я лишилась многих иллюзий. Роль Мадзи я самым тщательным образом обдумала и приготовила. Но на съемках сразу же убедилась, что вовсе не я создаю окончательный рисунок образа. Роль рождалась от кадра к кадру. Часто моя игра — на мой взгляд, великолепная! — оставалась незамеченной, так как в кадре я оказывалась на дальнем плане. Тогда я еще не умела приспособить свои выразительные средства к тому, что в данный момент происходило на съемочной площадке. Я поняла также, что не каждая сцена в фильме одинаково важна, что актер, даже исполняющий главную роль, может быть только элементом фона. Играя в «Целлюлозе» (я имею в виду обе серии, хотя Мадзя появляется только во второй части — «Под фригийской звездой»), из-за недостатка опыта и естественного волнения я старалась каждую сцену, даже самую незначительную, играть как можно ярче и выразительнее.

Что касается самого образа Мадзи, то моя концепция несколько отличается от того, что хотел режиссер. Кавалерович требовал от меня более «твердой» игры, с тем чтобы передать характер Мадзи — крупного партийного работника. Я же старалась сыграть Мадзю как можно «мягче», сообщить ей человеческие, женские черты. Если бы мне пришлось сравнивать мою героиню с каким-нибудь известным литературным образом, то я сравнила бы ее с Иоасей из «Бездомных» Стефана Жеромского. Конечно, имея в виду характеры и психологический рисунок, а не политические убеждения и цели, за которые они боролись. И Мадзя и Иоася — это благородные, «кристально чистые» девушки, лишённые эгоизма, преданные общему делу. Когда мы посмотрели готовый фильм, оказалось, что не победила ни та, ни другая концепция образа Мадзи; в результате получилось нечто среднее, что и было, пожалуй, наилучшей «концепцией».

Больше всего из своих ролей, сыгранных в кино, я люблю Марту из «Поезда». Может быть, также и потому, что я принимала участие в создании образа еще во время написания сценария и позже, на съемках. Сценарий не давал ответа на вопрос, зачем Марта едет в этом поезде, то есть в нем отсутствовал основной конфликт образа. Тогда я придумала для себя целую историю, которая частично вошла в сценарий, а затем и в фильм. Марта пыталась покончить жизнь самоубийством из-за мужчины, которого она любила и который ее обманул. Самоубийство не удалось; тогда она решила уехать куда-нибудь, чтобы оправиться после этого удара.

**256**

Она встретила юношу (его играл Збигнев Цибульский), с которым, чтобы забыться, начала флиртовать. Однажды она получает письмо от того мужчины: узнав о ее состоянии, он просит Марту приехать к нему. Марта немедленно выезжает. Вот почему она так странно ведет себя в поезде. Она все время думает о предстоящей встрече, о том, что ей сделать: убить его или броситься к нему в объятия. Множество разнообразных мыслей и чувств не дают ей покоя.



Ненависть и любовь, желание отомстить и забыть борются в этой на первый взгляд сдержанной девушке.

Только тогда я смогла играть. Пока я не обзавелась этим «багажом», образ был пуст. Теперь же появилась возможность обыграть подтекст, сделать образ полнее, глубже, а кроме того, и отношения с юношей получили логическое обоснование. Марта внезапно уезжает, он преследует ее, она защищается от его неуместной навязчивости. Быть может, зритель и не заметил изложенный мною «сюжет», но мне, кажется, удалось передать душевное состояние этой женщины. Если бы не придуманная «история» Марты, я, конечно, не смогла бы этого сделать. Разговор с врачом (Леон Немчик) занимает важное место в развитии событий, это своего рода исповедь, которая приносит ей облегчение, освобождает от груза переживаний. Поэтому и конец фильма нельзя назвать грустным или пессимистическим, хотя Марта «проходит мимо» человека, с которым она могла бы найти счастье. Марта говорит: «Я одинока, но по-настоящему счастлива». Сойдя с поезда, она порвала с прошлым, привела в порядок свои дела.

Мне хотелось раскрыть существо позиции Марты, ее недоверие и внутренний бунт против мира, так жестоко обидевшего ее. Отсюда некоторая статичность образа, взгляд «исподлобья» и неожиданные взрывы. Очень многое зависело здесь от оператора (Ян Лясковский), который точно и последовательно передал эти особенности поведения моей героини.

#### **— НАЙТИ ОБЩИЙ ЯЗЫК С ОПЕРАТОРОМ, ПО-ВИДИМОМУ, ОЧЕНЬ ВАЖНО ДЛЯ АКТЕРА?**

— Да, в результате достигается стилевое единство всей роли, «одно лицо». Я всегда стараюсь в самом начале съемок, пользуясь предварительным материалом, увидеть это свое «лицо», чтобы потом «не изменять» его на протяжении всего фильма.

Для актера во время работы на съемочной площадке чрезвычайно существенно, как оператор устанавливает свет и сколько времени он тратит на эту операцию. Ежи Вуйчик, например, делает это великолепно, причем всего за несколько минут: актер не устает, его не раздражает ожидание, он сохраняет силы для съемок. В «Матери Иоанне» я снималась пять недель.

**257**

И хотя это моя самая сложная роль, работа над ней совершенно не утомила меня, что в большой мере было заслугой оператора.

#### **— РАССКАЖИТЕ ПОДРОБНЕЕ О ТОМ, КАК ПРОХОДИЛА ВАША РАБОТА НАД ЭТОЙ РОЛЬЮ.**

— Прежде всего я старалась сохранить верность образу, созданному в сценарии, что вовсе не значит, будто я всегда подчинялась всем указаниям сценария. Ведь «Мать Иоанна» — не только сценарий, но и рассказ Ярослава Ивашкевича, и исторические материалы, повествующие о настоящей матери Иоанне из Лудуна. Готовя роль, я старалась не увлекаться историческими фактами. Образ, созданный Ивашкевичем, показался мне интереснее, чем историческая фигура настоятельницы монастыря, которая, по-видимому, страдала истерией на сексуальной почве. Поэтому я предпочла опираться на текст рассказа. С другой стороны, я старалась вообразить себя в положении Иоанны и углубить ее психологический конфликт. Я предложила, например, изменить сцену разговора с ксендзом Сурыном у решетки, опираясь главным образом на текст Ивашкевича. Мне казалось, что в данной сцене следует отказаться от тона непосредственного разговора, а, наоборот, подчеркнуть этим

обменом фразами тему несбывшейся мечты Иоанны о величии. Эта сцена была ключевой в работе над ролью, во многом объясняющей образ настоятельницы. Иоанна, по-моему, женщина интеллигентная, впечатлительная, необыкновенная. Но она никак не может найти себя, мечется, хочет стать святой. Пусть ее осудят — все равно, — только бы достичь величия. Но ее возможности ограничены конкретными условиями жизни: она совершенно отрезана от мира. Отсюда ее безумие — от пустоты жизни. Я хотела показать Иоанну человеком, задумывающимся над смыслом существования, над целью жизни, раскрыть ее богатую индивидуальность. Любовь к Сурыну для нее вопрос второстепенный. Писали о более или менее скрытых эротических элементах этой коллизии, но меня это не интересовало. Их «любовь» — результат особого отношения ксендза к Иоанне. Он заинтересовался ею, оценил глубину ее чувства, ее сложный внутренний мир. И мать Иоанна смогла увидеть себя в нем, словно в зеркале. Вот что существенно.

**— НЕ ДУМАЕТЕ ЛИ ВЫ, ЧТО ОТКАЗ ОТ ФИЗИЧЕСКОГО НЕДОСТАТКА ИОАННЫ (В РАССКАЗЕ ИВАШКЕВИЧА ОНА ГОРБАТАЯ) ОБЕДНИЛ ОБРАЗ?**

— По-моему, нет. Для актера исполнение роли калеки всегда интереснее и, я бы сказала, эффектнее в плане творческой задачи. Не думаю, однако, что в данном случае была необходимость сохранять внешнее уродство, чтобы, как я уже говорила, уйти от психопатологической трактовки образа. Иоанна в фильме физически здорова, она изломана психически.

258

**— ДО СИХ ПОР МЫ ГОВОРИЛИ О КОНКРЕТНЫХ РОЛЯХ, НАСТАЛО ВРЕМЯ СДЕЛАТЬ НЕКОТОРЫЕ ОБОБЩЕНИЯ, А ТАКЖЕ СРАВНИТЬ, НАПРИМЕР, РАБОТУ АКТЕРА В ТЕАТРЕ И КИНО.**

— Основное различие можно было бы определить следующим образом: в театре играешь на «долгом дыхании», в кино — на «коротком»; отсюда особая выразительность игры в театре, и «простота» в кино. На эту тему можно говорить долго и поведать множество азбучных истин, например, что в театре образ создается целиком, а в кино — фрагментами, по частям, что в театре можно играть образ, а в фильме надо им быть, что в театре нужно уметь играть, а в кино это не всегда требуется, что в кино нельзя «соврать», а в театре это сходит с рук и т. д. Однако мне не хотелось бы углубляться в рассуждения общего характера. Вопрос о различиях актерской игры в театре, кино и телевидении обсуждался уже много раз. Эти различия в огромной степени определяются техническими, условиями, которые вынуждают применять несколько иные выразительные средства. Однако существо актерской игры всегда одинаково. Оставим теоретические рассуждения профессионалам и поговорим лучше о нормальном процессе работы над ролью.

Все начинается с чтения пьесы или сценария. Чтение сценария, как ни странно, операция довольно нервная (во всяком случае, для меня). Ведь это тот период работы, когда образ только рождается, когда еще не знаешь, с чего начать, как найти наилучший ключ к образу. Зачастую этот период продолжается и во время съемок. Случается даже, что фильм уже снят, а актер так и не сумел найти правильный рисунок роли. Марту я, например, «нашла» только во время натурных съемок, а вот в «Матери Иоанне» я уже с первых кадров чувствовала себя уверенно. К тому же эта роль снималась в хронологическом порядке, что очень облегчило мою задачу. Репетиций за

столом — таких, как в театре, — в кино, как правило, не проводят. В первых своих фильмах я остро чувствовала необходимость таких репетиций. Теперь они уже не нужны мне. Конечно, следует обсудить роль с режиссером и с партнерами. С Мечиславом Войтом мы разговаривали каждый день. Но слишком большое количество репетиций придает игре ненужную театральность. В кино же необходимо сохранить свежесть. Лично я не люблю долго репетировать на съемочной площадке. Если роль приготовлена, лучше снимать немедленно. Я говорю главным образом о себе. Не следует, однако, забывать о методе работы режиссера, в моем случае чаще всего Кавалеровича, который полностью подчиняет актера своей концепции, своему видению. Поэтому, играя в его фильмах, я должна думать о том, каково мое участие в создании экранного образа, другими словами, помнить, что я работаю для фильма в целом, а не фильм для меня (как это часто бывает в картинах с участием популярных кинозвезд).

В общем, должна сказать, что я люблю играть роли, как будто бы противоречащие моему амплу (такой «не моей» ролью была Иоанна).

**259**

Тогда я ищу какие-нибудь точки соприкосновения со своими прежними ролями или стараюсь найти в себе какую-то частичку образа, пусть даже очень маленькую и скрытую. А потом уже создаю нового экранного человека.

### **— НЕ ЧУВСТВУЕТЕ ЛИ ВЫ НА СЪЕМКАХ ОТСУТСТВИЯ ЗРИТЕЛЕЙ?**

— Но ведь зрители там есть. Другие актеры, технический персонал, а главное — режиссер. С другой стороны, я играю для воображаемой публики, которую олицетворяет камера. Причем это очень благородная, идеальная публика — ни скрипа, ни шелеста. Каждая мысль, малейшее движение воспринимается активно и полно. Часто я даже предпочитаю камеру театральной публике: ее холодный прием может провалить не один спектакль.

Многое зависит от режиссера. В нем «сконцентрирована» аудитория, он первый и самый главный зритель. От атмосферы, которую он создает во время работы, от характера творческих задач в конечном итоге зависит, сумеет ли актер выжать из себя все, на что способен, или пойдет по неверному пути — не раскроется.

Поэтому режиссер, конечно, режиссер активный, всегда соавтор роли — будь она удачной или нет.

### **— А КАК, ПО ВАШЕМУ МНЕНИЮ, ДОЛЖНА В ИДЕАЛЕ ПРОИСХОДИТЬ РАБОТА АКТЕРА НАД РОЛЬЮ?**

— Идеалом актерской работы я считала бы работу над текстами, которые были бы близки мне. К сожалению, только очень небольшие кусочки моих предыдущих ролей отвечали такому условию. Актер зависит от текстов, которые он получает. Поэтому актер часто играет роли, абсолютно его не интересующие. А ведь искусство должно отражать мысли и переживания актера. Такую возможность имеют писатели, художники, композиторы. А актеры? Их возможности ограничены, а роль сводится к исполнению. Единственный выход — писать для себя сценарии. Так делает Чаплин. Это лучший, но не самый простой выход. Что же делать? Играть как можно больше, играть разнообразные роли и пытаться найти свою. Частая игра дает также возможность выработать свой собственный, индивидуальный стиль.

**260**





## ЗБИГНЕВ ЦИБУЛЬСКИЙ

Родился в 1927 году. Закончил Высшую театральную школу в Кракове (1953). Играет в театре, сам ставит пьесы. Роли в кино: «Поколение» (1955) — Костек; «Три старта» (1956) — Лешняк; «Конец ночи» (1957) — Ромек; «Затонувшие корабли» (1957) — Рафал Грабень; «Пепел и алмаз» (1958) — Мацек; «Крест за отвагу» (1959) — Венцек; «Поезд» (1959) — Сташек; «Невинные чародеи» (1960) — друг Базиля; «До свидания, до завтра» (1960) — Яцек; «Кукла» (французский) — революционер и диктатор; в международном фильме «Любовь двадцатилетних» (1962) — Збышек.



**— КАКОВА, ПО ВАШЕМУ МНЕНИЮ, РОЛЬ АКТЕРА В КИНО? ДОЛЖЕН ЛИ ОН БЫТЬ ГЛАВНЫМ ЭЛЕМЕНТОМ ИЛИ ТОЛЬКО ОДНИМ ИЗ ЭЛЕМЕНТОВ ПРОИЗВЕДЕНИЯ КИНОИСКУССТВА?**

— Это зависит от стиля работы режиссера, снимающего данный фильм, от того, как он выражает свою художественную идею. Это в свою очередь связано с темой. Некоторые режиссеры рассматривают актера как один из элементов фильма, другие, наоборот, делают ставку на актера. Если бы я сам ставил фильм, то выбрал бы первый тип, постарался бы выразить свое видение темы всей постановкой в целом, всеми компонентами. Как актера меня, конечно, интересует второй тип. Такое разделение существует и в театре. Театры Деймека, Скушанки, Замкув <sup>1</sup> отличаются замечательными режиссерскими постановками, в других коллективах на первом плане оказываются сильные актерские индивидуальности. Сюда можно отнести театр Аксера или Вайды, которые все подчиняют актеру (говорю это на основании своего собственного опыта: я играл в «Шляпе, полной дождя» и в спектакле «Двое на качелях»). Естественно, работа актера зависит от того, какой путь выбрал режиссер. Оба эти творческих метода имеют, по-моему, право на существование.

**— В СВОЕЙ РАБОТЕ В КИНО ВЫ СТОЛКНУЛИСЬ С ТЕМ И ДРУГИМ МЕТОДОМ?**

— Конечно. Вайда, например, очень считается с актерами. Он одарен редчайшим качеством: он чувствует психологию актера, умеет работать с ним, прекрасно видит его возможности и полностью использует их как в театре, так и в кино. А вот в «Кресте за отвагу» Куца необходимо было передать атмосферу. Здесь актер — только один из элементов, создающих определенное настроение. То, о чем я говорю, тесно связано с делением актеров на тех, которые постоянно трансформируют свою индивидуальность, и тех, которые ее фиксируют. Меня больше интересует тип актера, связанный с сохранением некоторых повторяющихся индивидуальных черт. Я понимаю, что это и трудно и небезопасно.

**— ДО СИХ ПОР ЕЩЕ НЕ ЗАТИХЛА ДИСКУССИЯ, КОТОРУЮ НАЗВАЛИ «CASUS ЦИБУЛЬСКОГО». КАКОВО ВАШЕ ОТНОШЕНИЕ К НЕЙ?**

— В «Поколении», «Конце ночи», «Пепле и алмазе» и в «До свидания, до завтра» я играл образы, имеющие «общий знаменатель». Это были молодые люди, страшно нервные, с противоречиями, с психологическими «горбами». Им не хватает смелости, и они повторяют: «Я не гожусь!» Такие, как Мацек Хельмицкий, как бы приостановившиеся на полпути, неспособные найти правильный путь к новому времени. Иногда мои герои были почти патологичны, как, например, в «Поколении» (эти сцены не вошли целиком в окончательный вариант фильма).

**262**

«Общий знаменатель» всех этих образов — бунт. Бунт против существующих форм жизни, месть за несбывшиеся надежды. «Тип», который я пытался создать, естественно, вытекал из существа этих образов. Я никогда искусственно не навязывал себе способа игры. Об этом в споре, получившем название «casus Цибульского», к сожалению, забыли. Точно так же остались незамеченными

---

<sup>1</sup> Известные театральные режиссеры, руководители ведущих театральных коллективов Польши.

попытки найти нечто новое в «Кресте за отвагу» и в «Невинных чародеях». В этих картинах мои герои как бы работали на среду, на атмосферу. Мне кажется — и думаю, я не ошибусь, — что в этих двух фильмах мне удалось избежать «общего знаменателя». Да иначе и быть не могло: сюжет, психологический характер персонажей решительно отличались от того, с чем я столкнулся в предыдущих фильмах. То, что я говорю, не попытка защититься, а еще одно выступление в дискуссии «casus Цибульского». Эта дискуссия представляется мне очень важной для работы актера над собой. И если ее участники недостаточно тактичны, не знают законов педагогики и, прежде всего, существа актерской профессии, то дискуссия может принести только вред и плохо отразиться на самочувствии и развитии актера.

В одной из рецензий о «Невинных чародеях» я прочитал, например, что сцена, в которой я произношу слова «не выстукивай меня», потому так удалась мне, что во время съемок я действительно спал: затем меня будто бы разбудили, и камера зарегистрировала мою импровизацию. Достаточно хотя бы приблизительно знать условия работы на съемочной площадке, чтобы понять, насколько это невозможно, ибо, во-первых, каждая сцена снимается несколько раз, во-вторых, до съемок проводятся репетиции, установка света и т. д., в-третьих, актер почти никогда не играет один, а с партнерами. В результате такой безответственной критики актер может потерять веру в себя, утратить самоконтроль. Критика ежедневно создает гениев и столь же быстро развенчивает их.

Если бы мне пришлось играть аптекаря или кондуктора, то, конечно, я бы не стал играть их так, как Яцека («До свидания, до завтра»), Джерри («Двое на качелях»), Джонни («Шляпа, полная дождя») или Мацека («Пепел и алмаз»). Я мечтаю сыграть комедийную, гротескную роль. Только так я смог бы наилучшим образом ответить на обвинения в однообразии, одноликости моих героев. Я уже говорил, что это неправда. Но мои критики забыли еще об одной маленькой, но чрезвычайно существенной детали — о мизерном количестве фильмов, которые у нас снимают. Страна, выпускающая сто фильмов в год, использует актера не только потому, что он представляет какой-то определенный «тип». Ему иногда доверяют исполнение другой, на первой взгляд не свойственной ему роли. У нас режиссеры боятся такого риска. Кто решится предложить роль аптекаря актеру, «зарекомендовавшему себя, как неврастеник, применяющий бурные, резкие средства выражения»? Такого актера вспоминают только тогда, когда роль на сто процентов похожа на то, что актер играл до сих пор. Производство определяет актера!

**263**

Возвращаясь к началу нашего разговора, подчеркну еще раз: я допускаю два вида актерской игры. Сам я предпочитаю закреплять и постоянно повторять определенные индивидуальные черты, то есть создавать «тип». Это вовсе не значит, что я абсолютно исключаю метод перевоплощения актера, — просто возможность применить такой метод часто зависит не только от него. Кто-то должен доверять ему, предлагать разноплановые роли. Характер игры часто связывают с понятием индивидуальности актера. Не хотел бы употреблять определение «индивидуальность», предпочитаю говорить о впечатлительности, но не раз навсегда закрепленной за актером, а творческой, ищущей. Некоторые люди чувствительны к перемене давления, другие ощущают беспокойство перед грозой. Никто не будет утверждать, что сытый и голодный реагируют одинаково.



В «Поколении» я играл нервно между прочим потому, что дебютировал в кино, а в «Пепле» — потому, что снова — после ряда неудач — встретился с Вайдой, который поручил мне на этот раз главную роль! Такие вещи часто не учитывают, а между тем они необыкновенно важны для актера. Забывают также, что на личность актера, на стиль его игры, на форму создания образа влияет возраст. Сегодня, если бы я даже хотел, я не смог бы сыграть Мацека.

— **ВАШ СТИЛЬ ИГРЫ СРАВНИВАЮТ С ИГРОЙ ДЖЕЙМСА ДИНА**<sup>1</sup>.

— Дин был настолько сильной индивидуальностью, что подражать ему невозможно. Кроме того, я играл так уже в «Поколении», когда вообще не знал и не мог знать о существовании Дина: как известно, два первых его фильма вышли в 1955, а последний в 1956 году. Сравнения возникают потому, что я применяю тот же самый метод, что и Дин, и актеры «Actors Studio» Элиа Казана — Марлон Брандо, Монтгомери Клифт и многие другие. Эта система, основанная на использовании контрапункта, не ограничивается только физическими действиями, но включает в себя и анализ образа, атмосферы, и т. д. Найти для каждого образа индивидуальную характеристику — отнюдь не узкоформальная задача.

Прием контрапункта применяется теперь довольно широко и даже считается признаком современной актерской игры, дающим возможность выразить психологическую правду. Играя, например, взволнованного человека, нужно играть человека, стремящегося овладеть собой. В любовной сцене не следует играть любовь. Актер должен найти что-то такое, что будет мешать ему реализовать чувство любви, разрушать атмосферу. Такой противодействующей деталью в «Пепле и алмазе» был пистолет, часть пистолета, которую ищет Мацек.

**264**

Внутренняя борьба, контраст двух состояний — нервного напряжения, вызванного поисками, и волнения, вызванного любовью к девушке, — дали возможность полнее выявить победу чувства. Эта сцена совершенно неожиданно для нас оказалась метафорической: оружие мешает двух людям понять друг друга.

— **КАК ВЫ РАБОТАЕТЕ НАД РОЛЬЮ? СКОЛЬКО ВРЕМЕНИ ПОСВЯЩАЕТЕ РЕПЕТИЦИЯМ? НАСКОЛЬКО ДОВЕРЯЕТЕ ИНТУИЦИИ И ИМПРОВИЗАЦИИ?**

— Мне не хотелось бы теоретизировать по этому поводу, заниматься самоопределением. Могу сказать только то, что я люблю. Прежде всего люблю разговоры с режиссером. Безразлично, где они происходят: за чашкой кофе, за обедом, на трамвайной остановке. Терпеть не могу репетиций, всей этой муштры, поэтому предпочитаю кино театру. Режиссер, умеющий разговаривать с актером, для меня все равно, что бог. Таков Анджей Вайда, которого я боготворю. С ним я работал больше всего и потому знаю его систему. Вайда разговаривал со мной не как с актером, от которого он будет чего-то требовать. У Вайды грандиозное воображение, зато совершенно нет заранее придуманной режиссерской «концепции» образа. Вайда не говорит: «ты встанешь здесь,образишь то-то и то-то, будешь реагировать так-то и так-то» и т. д. Нет этого ужасного школярства,

---

<sup>1</sup> Популярный американский актер, погибший в 1955 г. в возрасте 24 лет в автомобильной катастрофе. Снялся в трех фильмах: «К востоку от рая», «Бунтарь без причины», «Гигант».

этой схоластики. О Мацеке мы всегда говорили в третьем лице: «он».

В результате этих бесед возникало какое-то видение образа. Режиссер и актер должны быть совершенно поглощены работой, актеру необходимо почти физически чувствовать и любить своего героя. Наши разговоры, конечно, не записываются, поэтому на съемке нужно помнить, о чем шел разговор, постоянно контролировать правильность видения образа. Такой импровизационный метод с предварительными беседами нравится мне больше всего. Если бы мне когда-нибудь пришлось самому снимать фильм, я бы пользовался только таким методом работы с актерами.

Одним из первых моих учителей был Александр Форд, руководивший моей первой большой ролью в кино. Работа над ней и встреча с этим режиссером многому меня научили. Особенно мне нравилось его отношение к актеру, который всегда был в центре его внимания.

**— НЕ МЕНЕЕ ВАЖНО И ВЗАИМОПОНИМАНИЕ МЕЖДУ ПАРТНЕРАМИ. ЕСЛИ БЫ ВЫ, НАПРИМЕР, ИГРАЛИ С ГУСТАВОМ ГОЛУБЕКОМ, ПОВЛИЯЛО ЛИ БЫ ЭТО НА ВАШЕ ИСПОЛНЕНИЕ?**

— Конечно. И очень бы помогло. Дело не в стиле, не в форме. Голубек, с его необычайно серьезным отношением к работе, дал бы мне возможность лучше, иначе взглянуть на создаваемый образ, на его существо.

**265**

Столь же пагубно, как и плохо подобранный партнер, сказывается на актере одновременное исполнение противоположных по характеру ролей (днем в кино, вечером в театре). Я чувствовал это, когда днем играл в фильме «До свидания, до завтра», а вечером выступал на сцене в «Шляпе, полной дождя» (дирекция театра не дала мне отпуск на время съемок). Роль морфиниста Джонни была очень подробно разработана, и я не смог освободиться от ее «влияния». Некоторые черты этого образа перешли, к сожалению, к Яцеку.

Одновременное исполнение двух контрастных ролей не дает актеру возможности расслабить мышцы, а это я считаю одним из главных качеств, которым должен обладать актер и которое необходимо прививать еще в актерской школе.

Посмотрите, как свободно (положение кошки) играл Дин, играют Брандо, Клифт. В театральных школах с первых же лет надо прививать умение расслаблять мышцы, а не разучивать «Оду к молодости». Занятия спортом также необходимы (например, отработка момента перед стартом бега на стометровку).

**— ХОТЕЛОСЬ БЫ ПОДРОБНЕЕ ОСТАНОВИТЬСЯ НА ФИЛЬМЕ «ДО СВИДАНИЯ, ДО ЗАВТРА». ВЕДЬ ВЫ НЕ ТОЛЬКО ИСПОЛНЯЛИ ТАМ ГЛАВНУЮ РОЛЬ, НО И БЫЛИ СОАВТОРОМ СЦЕНАРИЯ. В НЕКОТОРОМ СМЫСЛЕ ЭТО ВАШ АВТОРСКИЙ ФИЛЬМ.**

— Мне не хотелось бы придавать этому фильму какое-то особое значение в своем творчестве. Он не дал мне полного удовлетворения, но многому научил. Я люблю этот фильм, хотя наибольшие возражения вызывает у меня именно моя роль. В чем причина неудачи картины? Во-первых, сказалось влияние «Шляпы» (о чем я уже говорил), во-вторых, факт, что это была попытка определенной полемики, в-третьих, наличие того самого, уже упоминавшегося мною «общего знаменателя», в-четвертых, мой возраст. Эта последняя деталь немаловажна. Яцек должен быть семнадцатилетним пареньком. А герой, которого я сыграл, оказался слишком стар — отсюда известная фальшь образа. Если бы эту роль взял, например, Владек Ковальский, — фильм, наверное, получился бы лучше.

«До свидания, до завтра» — фильм настроения. Он не мог быть актерским. Я совершил ошибку, дав слишком много «актерства», которое необходимо было дозировать для создания настроения так, как в «Кресте за отвагу».

Что касается сценария, то следует помнить, что мы писали его под влиянием фильмов французской «новой волны», в которых молодежь показана циничной, безыдейной, интересующейся только эротикой и наркотиками. Наш фильм был ответом на такой однобокий показ молодежи. И французы именно так и поняли картину, поняли нашу главную мысль.

**266**

Мы хотели сказать в этом фильме, что наша молодежь не такая, нам хотелось поспорить с героями «новой волны», для которых существует только сегодняшний день. Маргэрит и Яцек не могут найти общий язык. Девушка живет настоящим, по принципу: «взять от жизни все» (это как раз атмосфера «новой волны»), юноша же тяготеет к образам Выспянского, ему близок дух произведений Асныка. Мы не становимся на ту или другую сторону, не высказываем своего *sredo*. Мы хотели обнажить то, что часто прячется под прикрытием позы, под маской цинизма. К сожалению, фильмы «новой волны» не были еще знакомы польской публике, когда появилась наша картина, так что полемика с ними оказалась бессмысленной.

Пользуясь случаем, я хотел бы обратить внимание на один вопрос более общего характера, касающийся сценария. Споря об актерском мастерстве, часто забывают о литературном материале, который получает актер. Забывают о влиянии драматургической композиции (заключенной в сценарии или придуманной режиссером) на создаваемый образ. В кинематографе встречаются образы потрясающей силы, в создании которых актеры принимали минимальное участие. Анализируя чью-либо игру (а это могут делать только специалисты), мы нередко убеждаемся, что превосходная драматургическая композиция всего фильма, отдельных его сцен и оригинальные режиссерские решения работали за актера. Антони Перкинс очень хороший актер, но впечатляющая сила многих сцен в фильме «Психо» Альфреда Хичкока (1960) — это исключительно заслуга оператора и монтажа, предусмотренного, правда, в режиссерском сценарии. Играть в фильме по хорошему сценарию (композиционная ясность, полное описание событий и характеров и т. д.), с хорошими режиссерами, конечно, гораздо легче. Самая слабая сторона польских фильмов, очень затрудняющая игру, — это, к сожалению, плохая драматургия. Часто актер должен досказывать то, чего не сумел выразить автор или не учел режиссер. Вот почему мне кажется необходимым появление в нашем кинематографе профессиональных сценаристов. У нас есть специалисты операторы, режиссеры, актеры, а вот драматургов нет. Случается, что у сценариста и режиссера возникают интересные замыслы, но они не могут их обработать, разложить на первичные элементы. Драматург должен предложить актеру как можно больше элементов, которые помогут передать зрителю конкретное состояние или чувство. И этому надо учиться.

**— ПОМОГАЕТ ЛИ ВАМ В АКТЕРСКОЙ РАБОТЕ В КИНО ОПЫТ, ПРИОБРЕТЕННЫЙ В ТЕАТРЕ, ИЛИ НАОБОРОТ?**

— Все зависит от режиссера, его творческого метода. В реалистическом театре опыт работы в кино — особенно в реалистических фильмах о современности — очень помогает. В этом случае стиль игры в фильме и на сцене одинаков.



Принцип современного актерства, я уже говорил об этом, общий. Совершенно очевидно, что над шекспировской ролью в театре работаешь иначе, чем в кино. Это гениально подтвердил Лоуренс Оливье в «Ричарде III» (1956). Нельзя забывать, скажем, о различиях в форме выражения в зависимости хотя бы от расстояния между актером и камерой или актером и театральным зрителем. Как актер, я предпочитаю кино театру. В фильме делаешь пять дублей одной сцены — и конец. В театре приходится играть и играть одно и то же, пока совсем не перестанешь ощущать роль. Лучше всего я чувствую себя от третьего до двадцатого представления. Почему от третьего? Да потому, что на первых спектаклях я волнуюсь и играю хуже всего.

— **ВЛИЯЕТ ЛИ КАКИМ-ЛИБО ОБРАЗОМ АУДИТОРИЯ НА ВАШУ ИГРУ?**

— Нет. Я не верю в такое влияние. Актер безусловно знает, кто сидит в зрительном зале, чувствует реакцию. Но это не может повлиять на его игру. Прежде всего потому, что актер на сцене тесно связан с коллективом. Можно, конечно, несколько иначе произнести монолог. Иногда актеру кажется, что он играет по-другому. Но эта разница не доходит до зрителя. Актер сживается с образом, ему трудно перестроиться на ходу. Я говорю о правиле. Случаются, конечно, исключения. Есть актеры, великолепная техника которых дает им возможность играть «под публику», некоторые «циничные» актеры даже превращают это в элемент «игры».

— **НО УЖ, НАВЕРНОЕ, ЕСТЬ РАЗНИЦА МЕЖДУ ВОЗДЕЙСТВИЕМ ЗРИТЕЛЯ НА АКТЕРА, КОГДА ОН ИГРАЕТ НА НОРМАЛЬНОЙ СЦЕНЕ И НА КРУГЛОЙ?**

— Каждая часть тела актера играет. И не имеет значения, видит ли зритель его спину или лицо. Если он видит глаза — задача зрителя облегчена, в противном случае он более чувствителен к слуховым впечатлениям и т. д. Не следует забывать и о воображении зрителя, которое работает тогда значительно сильнее. Зрительные и слуховые впечатления уравниваются, давая полноту восприятия. Для актера, играющего на круглой сцене, наибольшие трудности представляют первые спектакли, потому, что невольно наблюдаешь за публикой, замечаешь различные, часто неожиданные реакции зрителей. В кино этот процесс происходит перед мертвой камерой, в обычном театре — перед черной стеной зала. Играя на круглой сцене, приходится приспособливаться к непосредственности общения со зрителями, использовать его. В пьесе «Двое на качелях», например, публика не была функционально связана с пьесой. Я старался добиться такой связи в другой пьесе — «При закрытых дверях» Сартра, где публика действительно соучаствует в действии, так же как актер или декорация.

— **МЫ ПОДОШЛИ К ВОПРОСУ ТАК НАЗЫВАЕМОЙ ИДЕНТИФИКАЦИИ ЗРИТЕЛЯ С ОБРАЗОМ ГЕРОЯ В ТЕАТРЕ И КИНО.**

— Проблема идентификации зрителя с образами героев приобрела значение социологического явления. Искусство дает людям возможность грезить наяву. Ближе всего зрителям, на мой взгляд, герой недостижимый, такой, каким зритель хотел бы быть и быть не может, а не такой, каков он есть. Люди, прожившие войну спокойно, любят фильмы о войне, а те, кто принимал в ней непосредственное участие, терпеть не могут даже вспоминать об этом. Это вопрос

эмоционального «голода». «Бен Гур» гораздо ближе мещанину, который удобно устроился в кресле и никогда в жизни не сядет на коня, чем подростку, обожающему носиться на мотороллере или мотоцикле. А этот подросток будет восхищаться салонными фильмами, в которых герои в изысканных фраках танцуют вальс. Это, конечно, только первые попавшиеся примеры для подтверждения моей мысли. Необходимо, однако, помнить о разнице между обстоятельствами и героем. Зритель любит и требует, чтобы жизненные обстоятельства были ему близки, так как в этом случае легче перевоплотиться в героя. Но герой этот должен быть другим, лучшим. Этот закон превосходно поняли американцы, фильмы которых точно регистрируют жизнь рядовых зрителей, зато герои их фильмов — недостижимы.

— **А ОБРАЗ МАЦЕКА СОЗДАН ПО ТОМУ ЖЕ ПРИНЦИПУ?**

— Пожалуй, да. По моему глубокому убеждению, Мацек не бандит, а человек, отягощенный типично польским, зачастую бессмысленным романтизмом (настоящий Хохол из «Свадьбы»). В нем ощущается желание заменить романтизм борьбы (в данном случае, приобретший форму идиотского смутьянства) романтизмом обыденного, прекрасным романтизмом мира и работы для страны, для общества. Именно это стремление, которое наше общество пережило в 1945 году, и есть главный герой фильма. Вот почему Мацек стал так близок зрителям. Вайда хотел, чтобы и Щука принадлежал к лагерю романтиков, романтиков труда, конечно, иного общественно-политического склада. Но Мацек — «романтический смутьян», жаждущий выбросить пистолет и стать героем нового времени, — действовал. Щука, к сожалению, только говорил. Борьба между ними должна была стать борьбой двух «неистовых», борьбой вчерашнего и сегодняшнего. Вот почему нам так необходимы фильмы о повседневной жизни и о сегодняшних, обыкновенных, общественно-полезных «неистовых». Это тема фильма о современности.

# ФИЛЬМОГРАФИЯ ПОЛЬСКИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ 1947-1962 гг.

СОСТАВЛЕНИЕ И ПЕРЕВОД В. ГОЛОВСКОГО

**1947 год**

## «ЗАПРЕЩЕННЫЕ ПЕСЕНКИ»

Сцен. — Людвик Старский, реж. — Леонард Бучковский; опер. — Адольф Форберт, Кароль Ходура; муз. — Роман Палестер. В ролях: Данута Шафлярская, Ежи Душинский, Ян Свидерский, Ханна Белицкая, Ян Курнакович, Станислав Лапинский, Зофья Ямры, Константы Рондовский и другие.

Производство: «Фильм Польский».

В советском прокате в 1949 году.

## «СВЕТЛЫЕ НИВЫ»

Сцен. — Кристина Свиная, Эугениуш Ценкальский; реж. — Э. Ценкальский; опер. — Станислав Воль и Северин Крушинский; муз. — Тадеуш Шелиговский. В ролях: Ханна Белицкая, Казимеж Деймек, Мария Каневская, Анджей Лапицкий, Ян Курнакович, Зофья Перчинская, Феликс Жуковский и другие.

Производство: «Фильм Польский».

**1948 год**

## «ДВА ЧАСА»

Сцен. — Я. М. Шанцер; реж. — Станислав Воль, Юзеф Вышомирский; опер. — С. Воль; муз. — Роман Палестер. В ролях: Барбара Фиевская, Данута Шафлярская, Ежи Душинский, Ханна Скаржанка, Тадеуш Ломницкий, Яцек Вощерович, Александр Зельверович, Владислав Грабовский и другие.

Производство: «Фильм Польский».

## «ПОСЛЕДНИЙ ЭТАП»

Сцен. — Ванда Якубовская, Герда Шнейдер; реж. — Ванда Якубовская; опер. — Борис Монастырский; муз. — Роман Палестер. В ролях: Барбара Драпинская, Алина Яновская, Зофья Мрозовская, Барбара Фиевская, Галина Дрохотская, Александра Шленская, Мария Каневская, Эдвард Дзевонский, Казимеж Павлоцкий и другие.

Производство: «Фильм Польский».

В советском прокате в 1949 году.

<sup>1</sup>

271

---

<sup>1</sup> Названия фильмов даны в алфавитной последовательности русского перевода, по годам их выхода на экраны Польши.



## «СТАЛЬНЫЕ СЕРДЦА»

Сцен. — Станислав Урбанович, Густав Морцинек; реж. — Станислав Урбанович; опер. — Адольф Форберт; муз. — Мечислав Межеевский. В ролях: Ирена Лясковская, Владислав Ганьча, Елена Бучинская, Станислав Минчевский и другие.

Производство: «Фильм Польский».

В советском прокате в 1952 году под названием «Ночной взрыв».

## 1949 год

### «ЗА ВАМИ ПОЙДУТ ДРУГИЕ»

Сцен. — Антони Богдзевич, Ариадна Демковская; реж. — Антони Богдзевич; опер. — Станислав Воль; муз. — Казимеж Сероцкий. В ролях: Ева Краснодембская, Адам Ханушкевич, Ян Цецерский, Юзеф Костецкий, Лех Мадалинский, Здзислав Климчак, Владислава Навроцкая, Казимеж Опалинский, Генрик Боровский, Адам Квятовский, Феликс Хмурковский и другие.

Производство: «Фильм Польский».

### «ПОГРАНИЧНАЯ УЛИЦА»

Сцен. — Людвик Старский, Александр Форд, Ян Фетке; реж. — Александр Форд; опер. — Ярослав Тузар; муз. — Роман Палестер. В ролях: Мария Броневская, Мечислава Цвиклинская, Владислав Годик, Ежи Лещинский, Ежи Пихельский, Стефан Срудка, Владислав Вальтер, Тадеуш Фиевский и другие.

Производство: «Фильм Польский».

В советском прокате в 1949 году.

### «СОКРОВИЩЕ»

Сцен. — Людвиг Старский, Роман Невярович; реж. — Леонард Бучковский; опер. — Северин Крушинский; муз. — Ежи Гаральд. В ролях: Данута Шафлярская, Ежи Душинский, Ядвига Хойнацкая, Адольф Дымша, Людвик Семполинский, Алина Яновская, Станислав Яворский и другие.

Производство: «Фильм Польский».

В советском прокате в 1951 году под названием «Мое сокровище».

## 1950 год

### «ДВЕ БРИГАДЫ»

Сцен. — Эугениуш Ценкальский, Кристина Свинарская, Эдвард Шустер; художественный руководитель постановки — Э. Ценкальский; постановка группы студентов Государственной киношколы в Лодзи — Вадим Берестовский, Януш Насфетер, Марек Новаковский, Ежи Попёлек, Мария Олейничак, Силик Штернфельд; опер. (под руководством проф. А. Форберта) — Тадеуш Корецкий, Ромуальд Кропат, Ян Олейничак, Владислав Наги, Курт Вебер, Мечислав Вогт; муз. — Витольд Кжеменский. В ролях: Казимеж Опалинский, Ханна Белицкая,

Тадеуш Ломницкий, Людвик Семполинский, Анджей Лапицкий и другие.

Производство Лодзинской студии художественных фильмов и Госкиношколы.

272

### «ДОМ НА ПУСТЫРЕ»

Сцен. — Ярослав Ивашкевич; реж. — Ян Рыбковский; опер. — Станислав Воль; муз. — Ян Маклакевич. В ролях: Александра Шленская, Мария Гелла, Кристина Цехомская, Эдвард Дзевонский, Ежи Сливинский и другие.

Производство Лодзинской студии художественных фильмов.

### «НЕПОКОРЕННЫЙ ГОРОД» («Варшавский Робинзон»)

Сцен. — Ежи Анджеевский, Ежи Зажицкий; реж. — Ежи Зажицкий; опер. — Жан Инар; муз. — Артур Малявский, Роман Палестер. В ролях: Ян Курнакович, Зофья Мрозовская, Игорь Смяловский, Ежи Раковецкий и другие.

Производство: «Фильм Польский».

В советском прокате в 1951 году.

### «ЧЕРТОВО УЩЕЛЬЕ»

Сцен. и реж. — Тадеуш Канский, Альдо Вергано; опер. — Адольф Форберт, муз. — Казимеж Сероцкий. В ролях: Тадеуш Шмидт, Алина Яновская, Тадеуш Канский, Ян Цецерский, Збигнев Скворонский, Станислав Влодек, Адам Бродзиш, Михал Мелина и другие.

Производство Лодзинской студии художественных фильмов.

В советском прокате в 1950 году.

## 1951 год

### «ВАРШАВСКАЯ ПРЕМЬЕРА»

Сцен. — Ян Рыбковский, Станислав Ружевич, Ежи Валдорф (по замыслу Миры Зиминской); реж. — Ян Рыбковский; опер. — Анджей Анцута; муз. обработка — Казимеж Сикорский. В ролях: Ян Кехер, Нина Андрич, Данута Шафлярская, Барбара Костжевская, Ежи Душинский, Ян Курнакович, Станислав Зеленский, Казимеж Опалинский, Ян Цецерский, Здзислав Мрожевский, Людвик Семполинский и другие.

Производство Лодзинской студии художественных фильмов.

В советском прокате в 1951 году.

### «ПЕРВЫЙ СТАРТ»

Сцен. — Людвик Старский; реж. — Леонард Бучковский; опер. — Северин Крушинский; муз. — Ежи Гаральд. В ролях: Ядвига Хойнацкая, Леопольд Новак, Адам Миколаевский, Станислав Микульский, Ежи Петрашкевич, Януш Ярон, Владислав Вальтер, Богдан Невиновский и другие.

273

Производство Лодзинской студии художественных фильмов.

В советском прокате в 1951 году.

## 1952 год

### «КОМАНДА»

Сцен. — Ян Роевский; реж. — Ян Фетке; опер. — Адольф Форберт; муз. — Витольд Кжеменский. В ролях: Здзислав Скворонский, Богдан Эйсмонт, Рышард Пекарский, Тадеуш Ломницкий, Владислав Вальтер и другие.

Производство Лодзинской студии художественных фильмов.

В советском прокате в 1959 году.

### «ОБЩИНА»

Сцен. и реж. — Ежи Кавалерович, Казимеж Сумерский; опер. — Анджей Анцута; муз. — Тадеуш Кесеветтер. В ролях: Барбара Якубовская, Барбара Рахвальская, Людвик Бенуа, Кароль Подгурский, Владислав Девойно и другие.

Производство Лодзинской студии художественных фильмов.

### «ПЕРВЫЕ ДНИ»

Сцен. — Богдан Гамера (по мотивам своего романа «По примеру Плевых»); реж. — Ян Рыбковский; опер. — Владислав Форберт; муз. — Казимеж Сикорский. В ролях: Ян Цецерский, Ханна Белицкая, Раймунд Флешар, Лех Мадалинский, Богдан Невиновский, Ян Свицерский и другие.

Производство Лодзинской студии художественных фильмов.

### «ЮНОСТЬ ШОПЕНА»

Сцен. и реж. — Александр Форд (по новеллам о Шопене Е. Брошкевича, Г. Бахнера, С. Гадины, Я. Корнгольда); опер. — Ярослав Тузар; муз. — Казимеж Сикорский. В ролях: Чеслав Воллейко, Александра Шленская, Ян Курнакович, Ежи Душинский, Игорь Смяловский, Юстина Карпинская, Леон Петрашкевич, Тадеуш Бялошевский и другие.

Производство Лодзинской студии художественных фильмов.

В советском прокате в 1952 году.

## 1953 год

### «ДЕЛО, КОТОРОЕ НАДО УЛАДИТЬ»

Сцен. — Стефания Гродзенская, Здзислав Гоздава, Вацлав Стемпень; реж. — Ян Рыбковский, Ян Фетке; опер. — Адольф Форберт, Богуслав Ламбах; муз. — Зигмунт Веллер. В ролях: Адольф Дымша, Гизела Пиотровская, Богдан Невиновский, Эдвард Дзевонский, Ян Курнакович, Ханна Белицкая, Стефан Витас, Феликс Парнелл, Барбара Биттнерувна.

Производство Лодзинской студии художественных фильмов.

В советском прокате в 1954 году.



## «СОЛДАТ ПОБЕДЫ»

Часть 1-я: «Годы борьбы». Часть 2-я: «Победа».

Сцен, и реж. — Ванда Якубовская, Ян Кехер, Ян Баторы, Генрик Гехткопф; опер. — Станислав Воль; муз. — Петр Перковский. В ролях: Юзеф Вышомирский, Яцек Воцерович, Казимеж Виламовский, Густав Голубек, Барбара Драпинская, Тадеуш Шмидт, Тадеуш Янчар и другие.

Производство Лодзинской студии художественных фильмов.

## «ТРИ ПОВЕСТИ»

Сцен. — Конрад Наленцкий, Ева Полеская, Чеслав Петельский, Анджей Вайда при участии Богдана Чешко и Антони Богдзевича; муз. — Тадеуш Кесеветтер. Часть 1-я: реж. — Чеслав Петельский; опер. — Чеслав Свирта. Часть 2-я: реж. — Конрад Наленцкий; опер. — Стефан Матыяшкевич, Ежи Липман. Часть 3-я: реж. — Ева Полеская; опер. — Збигнев Чайковский. В ролях: Мариан Рулька, Богумил Кобея, Зигмунт Листкевич, Адам Квятковский, Тереза Шмигелувна, Казимеж Опалинский, Катажина Ланевская и другие.

Производство Лодзинской студии художественных фильмов и Государственной киношколы.

## 1954 год

### «АВТОБУС ОТПРАВЛЯЕТСЯ В 6.20»

Сцен. — Вильгельмина Скульская, Ян Рыбковский; реж. — Ян Рыбковский; опер. — Станислав Воль; муз. — Станислав Скровачевский. В ролях: Александра Шленская, Ежи Душинский, Ханна Белицкая, Ян Цецерский, Эдвард Дзевонский, Барбара Драпинская и другие.

Производство Лодзинской студии художественных фильмов.

### «КАРТОЧНЫЙ ДОМИК»

Сцен. — Эрвин Аксер, Станислав Воль (по пьесе Эмиля Зегадловича); реж. — Эрвин Аксер; опер. — Анджей Анцута. В ролях коллектив Государственного современного театра в Варшаве: Тадеуш Бялоцинский, Данута Шафлярская, Генрик Боровский, Богдан Невиновский, Михал Мелина, Анджей Лапицкий, Ежи Душинский, Юзеф Костецкий и другие.

Производство Лодзинской студии художественных фильмов.

### «НЕПОДАЛЕКУ ОТ ВАРШАВЫ»

Сцен. — Адам Важик; реж. — Мария Каневская; опер. — Казимеж Вавжиняк, Ромуальд Кропат; муз. — Витольд Кжеменский. В ролях: Уршуля Моджинская, Людвик Бенуа, Станислава Пежановская, Здзислав Мрожевский, Феликс Жуковский, Игорь Смяловский.

Производство Лодзинской студии художественных фильмов.

## «ПИР ВАЛТАСАРА»

Сцен. — Тадеуш Бреза, Ежи Зажицкий (по одноименному роману Т. Брезы); реж. — Ежи Зажицкий; опер. — Богуслав Ламбах, Сергиуш Спрудин; муз. — Тадеуш Сыгетинский. В ролях: Ежи Петрашкевич, Ольга Савицкая, Нина Андрич, Казимеж Вихняж и другие.

Производство Лодзинской студии художественных фильмов.

## «ПОГОНЯ»

Сцен. — Ян Роевский; реж. — Станислав Урбанович; опер. — Адольф Форберт; муз. — Витольд Кжеменский. В ролях: Барбара Маршел, Уршуля Швейцер, Станислав Зачик, Зигмунт Кенстович и другие.

Производство Лодзинской студии художественных фильмов.

## «ПОД ФРИГИЙСКОЙ ЗВЕЗДОЙ»

Сцен. — Игорь Неверли, Ежи Кавалерович; реж. — Ежи Кавалерович; опер. — Северин Крушинский; муз. — Станислав Скровачевский. В ролях: Люцина Винницкая, Юзеф Новак, Станислав Ясюкевич, Бронислав Павлик, Станислав Мильский, Ядвига Анджеевская, Збигнев Юзефович, Малгожата Лорентович, Болеслав Плотницкий и другие.

Производство Лодзинской студии художественных фильмов.

В советском прокате в 1955 году.

## «ПРИКЛЮЧЕНИЕ НА МАРИЕНШТАДТЕ»

Сцен. — Людвик Старский; реж. — Леонард Бучковский; опер. — Северин Крушинский, Франтишек Фуш; муз. — Чеслав Анелкевич. В ролях: Лидия Корсакувна, Тадеуш Шмидт, Адам Миколаевский, Тадеуш Кондрат, Барбара Рахвальская.

Производство Лодзинской студии художественных фильмов.

В советском прокате в 1954 году.

## «ПЯТЕРО С УЛИЦЫ БАРСКОЙ»

Сцен. — Казимеж Козневский, Александр Форд (по повести К. Козневского); реж. — Александр Форд; опер. — Ярослав Тузар, Кароль Ходура; муз. — Казимеж Сероцкий. В ролях: Александра Шленская, Тадеуш Янчар, Тадеуш Ломницкий, Мариан Рувька, Ева Краснодембская, Мечислав Стоор, Влодзимеж Скочиляс, Ханна Скаржанка, Людвик Бенуа и другие.

Производство Лодзинской студии художественных фильмов.

В советском прокате в 1954 году.

## «ТРУДНАЯ ЛЮБОВЬ»

Сцен. — Роман Братны, Станислав Ружевиц; реж. — С. Ружевиц; опер. — Владислав Форберт; муз. — Казимеж Сикорский. В ролях: Малгожата Лешневская, Юзеф Налберчак, Казимеж Опалинский, Тадеуш Фиевский, Генрик

Боровский, Мечислав Милецкий и другие.

Производство Лодзинской студии художественных фильмов.

### «ЦЕЛЛЮЛОЗА»

Сцен. — Игорь Неверли, Ежи Кавалерович (по роману Неверли — «Воспоминания о фабрике «Целлюлоза»); реж. — Ежи Кавалерович; опер. — Северин Крушинский; муз. — Генрик Чыж. В ролях: Юзеф Новак, Станислав Мильский, Тереза Шмигелувна, Тадеуш Кондрат, Станислав Ясюкевич, Леон Немчик и другие.

Производство Лодзинской студии художественных фильмов.

В советском прокате в 1954 году под названием «Дороги жизни».

## 1955 год

### «АТЛАНТИЧЕСКАЯ ПОВЕСТЬ»

Сцен. — Мирослав Жулявский (по одноименной повести); реж. — Ванда Якубовская; опер. — Станислав Воль; муз. — Станислав Скровачевский. В ролях: Дамиан Даменцкий, Михал Бустаменте, Мечислав Стоор, Генрик Шлетинский, Рената Коссобудская.

Производство Лодзинской студии художественных фильмов.

В советском прокате в 1956 году.

### «ГОЛУБОЙ КРЕСТ»

Сцен. (по замыслу А. Либерака) и реж. — Анджей Мунк; комментарий — Кароль Малцужинский; опер. — Сергиуш Спрудин; муз. — Ян Кренц. В ролях: С. Бырцин, С. Ваврытко, Л. Земблиц, Ю. Кжептовский, С. Марусаж, В. Семен, Э. Полковская.

Производство студии документальных фильмов в Варшаве.

В советском прокате в 1956 году.

### «ЗАКОЛДОВАННЫЙ ВЕЛОСИПЕД»

Сцен. — Б. Томашевский, Е. Сушко; реж. — Силик Штернфельд; опер. — Тадеуш Корецкий; муз. — Ежи Гаральд. В ролях: Юзеф Налберчак, Теодор Тендера, Бернард Михальский, Влодзимеж Скочиляс, Игнацы Гоголевский, Болеслав Плотницкий, Александр Севрюк и другие.

Производство Лодзинской студии художественных фильмов.

277

### «ИРЕНА, ДОМОЙ!»

Сцен. — Иоанна Вилинская, Анатолий Потемковский; реж. — Ян Фетке, опер. — Феликс Средницкий, Мечислав Веросцы; муз. — Витольд Кжеменский, художественный руководитель постановки — Бронислав Брок. В ролях: Лидия Высоцкая, Адольф Дымша, Ханна Белицкая, Казимеж Брусикевич, Людвик Семполинский, Ханна Бучинская и другие.

Производство Вроцлавской студии художественных фильмов.

В советском прокате в 1955 году.



## «КАРЬЕРА»

Сцен. — Тадеуш Конвицкий, Казимеж Сумерский; реж. — Ян Кехер; опер — Казимеж Вавжиняк; муз. — Станислав Скровачевский. В ролях: Ян Свидерский, Анджей Мулярчик, Ванда Лучицкая, Лидия Корсакувна, Тадеуш Янчар, Анджей Хрыдзевич, Тереза Шмигелувна, Бронислав Дардзинский и другие.

Производство Лодзинской студии художественных фильмов.  
В советском прокате в 1955 году.

## «ПОКОЛЕНИЕ»

Сцен. — Богдан Чешко (по одноименной повести); реж. — Анджей Вайда; опер. — Ежи Липман; муз. — Анджей Марковский; художественный руководитель постановки — Александр Форд. В ролях: Тадеуш Ломницкий, Тадеуш Янчар, Уршуля Моджинская, Роман Полянский, Рышард Котас, Збигнев Цибульский, Януш Палушкевич.

Производство Вроцлавской студии художественных фильмов.  
В советском прокате в 1955 году.

## «ТРИ СТАРТА»

Сцен. — Леопольд Тырманд, Мариан Проминский, Антони Богдзевич, Станислав Ленартович, Ева Петельская, Чеслав Петельский; муз. — Ежи Гаральд.

Фильм снят студентами Лодзинской киношколы под художественным руководством А. Богдзевича и С. Крушинского. 1-я новелла — «Плавание»; реж. — Ева Петельская; опер. — Збигнев Чайковский. В ролях: Э. Полковская, З. Карчевский, Б. Кобея и другие. 2-я новелла — «Бокс»; реж. — Чеслав Петельский; опер. — Чеслав Свирта. В ролях: Е. Ангчак, К. Ланевская, Я. Клосинский и другие. 3-я новелла — «Велосипедный спорт»; реж. — Станислав Ленартович; опер. — Антони Вуйтович. В ролях: З. Цибульский, Е. Смык, Г. Лоза, А. Броздиш и другие.

Производство Лодзинской студии художественных фильмов и Госкиношколы.

В советском прокате в 1956 году.

278

## «ЧАСЫ НАДЕЖДЫ»

Сцен. — Ежи Номяновский (по своему роману «Конец и начало»); реж. — Ян Рыбковский; опер. — Владислав Форберт; муз. — Анджей Марковский. В ролях: Ядвига Хойнацкая, Бронислав Павлик, Зофья Мрозовская, Станислав Микульский, Збигнев Юзефович, Кристина Каминская и другие.

Производство Лодзинской студии художественных фильмов.  
В советском прокате в 1955 году.

## 1956 год

## «ВАРШАВСКАЯ СИРЕНА»

Сцен. — Станислав Дыгат, Тадеуш Макарчинский (по рассказу С. Дыгата);

реж. — Тадеуш Макарчинский; опер. — Богуслав Ламбах, Мечислав Ягода; муз. — Казимеж Сероцкий; художественный руководитель постановки — Ян Рыбковский. В ролях: Ханна Скаржанка, Барбара Поломская, Бронислав Павлик, Ян Кехер, Игорь Смяловский, Вацлав Янковский, Веслав Михниковский, Ханна Зембжуская и другие.

Производство творческого объединения «Ритм».

В советском прокате в 1962 году.

#### «ДЕЛО ПИЛОТА МАРЕША»

Сцен. — Януш Мейснер, Леонард Бучковский (по повести Мейснера «Голубые дороги»); реж. — Л. Бучковский; опер. — Северин Крушинский, Феликс Средницкий (воздушные съемки); муз. — Ежи Гаральд. В ролях: Венчислав Глинский, Алиция Рацишувна, Лидия Высоцкая, Леон Немчик, Богдан Невиновский, Ежи Михотек.

Производство Лодзинской студии художественных фильмов.

В советском прокате в 1957 году.

#### «НИКОДИМ ДЫЗМА»

Сцен. и текст песен — Людвика Старского (по повести Доленги-Мостовича «Карьера Никодима Дызмы»); реж. — Ян Рыбковский; опер. — Владислав Форберт; муз. — Ежи Гаральд. В ролях: Адольф Дымша, Уршуля Моджинская, Тадеуш Гвяздовский, Станислав Мильский, Казимеж Фабияк, Ева Краснодембская.

Производство творческого объединения «Ритм».

В советском прокате в 1957 году под названием «Необыкновенная карьера».

#### «ПОДГАЛЬЕ В ОГНЕ»

Сцен. и реж. — Ян Баторы и Генрик Гехткопф; опер. — Адольф Форберт; муз. — Рышард Буковский; художественный руководитель постановки — Леонард Бучковский. В ролях: Тереза Шмигелувна, Януш Былчинский, Ежи Пихельский, Станислав Ясюкевич, Станислав Мильский, Казимеж Виламовский и другие.

Производство Лодзинской студии художественных фильмов.

В советском прокате в 1957 году.

279

#### «ТАЙНА ЗАБРОШЕННОЙ ШАХТЫ»

Сцен. — Эдвард Низюрский (по своей повести); реж. — Вадим Берестовский; опер. — Казимеж Вавжиняк; муз. — Станислав Скровачевский. В ролях: Дамиан Даменцкий, Матеуш Гурский, Михал Бустаменте, Людвик Бенуа, Барбара Фиевская, Густав Голубек, Збигнев Юзефович и другие.

Производство творческого объединения «Старт».

#### «ТЕНЬ»

Сцен. — Александр Сцибор-Рыльский (по своему рассказу); реж. — Ежи Кавалерович; опер. — Ежи Липман; муз. — Анджей Марковский. В ролях:

Зигмунт Кенстович, Адольф Хроницкий, Эмиль Каревич, Тадеуш Юраш, Игнацы Маховский и другие.

Производство творческого объединения «Кадр».

В советском прокате в 1957 году под названием «Кто он?».

## 1957 год

### «ВСТРЕЧИ»

Сцен. — Станислав Ленартович (по рассказам Корнеля Макушинского «Дерзкая девчонка», Ярослава Ивашкевича «Потерянная ночь», Станислава Дыгата «Аэродром», Марека Хласко «Шикарная девочка»); реж. — Станислав Ленартович; опер. — Мечислав Ягода; муз. — Ежи Гаральд, Адам Валяцинский, Юлиуш Луцюк. В ролях: Алина Яновская, Барбара Модельская, Казимеж Ожеховский, Венчислав Глинский, Эмиль Каревич, Уршуля Моджинская, Мечислав Гайда, Богуш Билевский и другие.

Производство творческого объединения «Ритм».

### «ЗАГУБЛЕННЫЕ ЧУВСТВА»

Сцен. — Ханна Морткович-Ольшакова (по своему рассказу «Зоська»), Ежи Анджеевский, Юлиан Дзедзина, Ежи Зажицкий; реж. — Ежи Зажицкий; опер. — Антони Вуйтович; муз. — Станислав Вислоцкий. В ролях: Мария Клейдыш, Анджей Юрчак, Ева Стоевская, Владислав Возняк и другие.

Производство творческого объединения «Сирена».

### «ЗЕМЛЯ»

Сцен. — Данута Сцибор-Рыльская; реж. — Ежи Зажицкий; опер. — Антони Вуйтович; муз. — Анджей Добровольский. В ролях: Януш Страхоцкий, Зофья Малинич, Ядвига Анджеевская, Станислав Мильский, Вацлав Ковальский и другие.

Производство творческого объединения «Сирена».

**280**

### «ЗИМНИЕ СУМЕРКИ»

Сцен. — Тадеуш Конвицкий; реж. — Станислав Ленартович; опер. — Мечислав Ягода; муз. — Адам Валяцинский. В ролях: Мария Кежкова, Владзимеж Зембинский, Зигмунт Зинтель, Лигия Боровчик, Богуш Билевский, Мария Цесельская и другие.

Производство творческого объединения «Ритм».

### «КАНАЛ»

Сцен. — Ежи Стефан Ставинский (по одноименному рассказу); реж. — Анджей Вайда; опер. — Ежи Липман; муз. — Ян Кренц. В ролях: Тереза Ижевская, Тадеуш Янчар, Венчислав Глинский, Эмиль Каревич, Станислав Микульский, Тереза Березовская, Владислав Шейбал и другие.

Производство творческого объединения «Кадр».



В советском прокате в 1958 году.

### «КОНЕЦ НОЧИ»

Сцен. — Антони Богдзевич, Богдан Дроздовский, Марек Хласко, Павел Коморовский, Юлиан Дзедзина, Ежи Вуйцик; реж. — Ю. Дзедзина, П. Коморовский, Валентина Ущицкая; опер. — Генрик Депчик, Кжиштоф Виневич, Ежи Вуйцик; муз. — Ежи Курчевский; художественный руководитель постановки — Антони Богдзевич. В ролях: Збигнев Цибульский, Рышард Филипский, Роман Полянский, Ядвига Анджеевская, Адам Фют, Анна Цепелевская и другие.

Производство Государственной киношколы в Лодзи.

### «МЕСТЬ»

Сцен. (по пьесе Александра Фредро) и реж. — Антони Богдзевич и Богдан Коженевский; опер. — Станислав Воль, Франтишек Фуш; муз. — Стефан Киселевский. В ролях: Ян Курнакович, Яцек Воцерович, Беата Тышкевич, Рышард Барич, Данута Шафлярская, Тадеуш Кондрат и другие.

Производство Лодзинской студии художественных фильмов.

### «НАСТОЯЩИЙ КОНЕЦ ВЕЛИКОЙ ВОЙНЫ»

Сцен. — Ежи Завейский, Ежи Кавалерович (по рассказу Завейского); реж. — Ежи Кавалерович; опер. — Ежи Липман; муз. — Адам Валяцинский. В ролях: Люцина Винницкая, Роланд Гловацкий, Анджей Шалявский, Янина Соколовская.

Производство творческого объединения «Кадр».

В советском прокате в 1958 году под названием «Этого нельзя забыть».

**281**

### «ПРОЩАНИЕ С ДЬЯВОЛОМ»

Сцен. — Яцек Воловский, Ванда Якубовская; реж. — Ванда Якубовская; опер. — Казимеж Вавжиняк; муз. — Станислав Скровачевский. В ролях: Игнацы Гоголевский, Алиция Сендзинская, Рышард Войцеховский, Ядвига Анджеевская, Мечислав Стоор, Генрик Боровский, Тадеуш Бялощинский, Катажина Ланевская и другие.

Производство творческого объединения «Старт».

### «РИСУНКИ УГЛЕМ»

Сцен. — Леонард Бучковский, Ариадна Демковская (по новелле Генрика Сенкевича); реж. — Антони Богдзевич; опер. — Владислав Форберт; муз. — Тадеуш Кесеветтер. В ролях: Барбара Валкувна, Веслав Голас, Юзеф Збируг, Тадеуш Хмелевский, Гражина Станишевская, Станислав Волинский.

Производство творческого объединения «Ритм».

### «СОКРОВИЩЕ КАПИТАНА МАРТЕНСА»

Сцен. — Ян Фетке (по мотивам повести Мейснера «Самсон» выходит в

море»); диалоги — Станислав Дыгат, Марек Хласко; реж. — Ежи Пассендорфер; опер. — Богуслав Ламбах; муз. — Ежи Гаральд. В ролях: Тадеуш Шмидт, Барбара Поломская, Казимеж Фабияк, Станислав Ясюкевич, Эмиль Каревич.

Производство творческого объединения «Иллюзион».

В советском прокате в 1958 году.

#### «СТАРЫЕ КОРАБЛИ»

Сцен. — Януш Мейснер, Ева и Чеслав Петельские (по повести Мейснера); диалоги — Богдан Чешко, Януш Мейснер; реж. — Ева и Чеслав Петельские; художественное руководство постановкой Александр Форд; опер. — Кароль Ходура; муз. — Макуш Вольберг. В ролях: Збигнев Юзефович, Уршуля Моджинская, Ядвига Пролинская, Януш Клосинский, Збигнев Цибульский и другие.

Производство творческого объединения «Студио».

#### «ТРИ ЖЕНЩИНЫ»

Сцен. — Корнель Филипович, Тадеуш Ружевич; реж. — Станислав Ружевич; опер. — Анджей Анцута; муз. — Анджей Добровольский. В ролях: Зофья Малинич, Анна Цепелевская, Элжбета Свентицкая, Юзеф Налберчак и другие.

Производство творческого объединения «Ритм».

#### «ЧЕЛОВЕК НА РЕЛЬСАХ»

Сцен. — Ежи Стефан Ставинский, Анджей Мунк; реж. — Анджей Мунк; опер. — Ромуальд Кропат. В ролях: Казимеж Опалинский, Зигмунт Листкевич, Зигмунт Мацеевский, Зигмунт Зинтель, Роман Клосовский.

Производство творческого объединения «Кадр».

В советском прокате в 1958 году.

**282**

#### «ШЛЯПА ПАНА АНАТОЛЯ»

Сцен. — Здзислав Скворонский, Ян Рыбковский; реж. — Ян Рыбковский; опер. — Богуслав Ламбах; муз. — Ежи Гаральд. В ролях: Тадеуш Фиевский, Елена Маковская, Венчислав Глинский, Александр Дзвонковский, Станислав Яворский, Бронислав Павлик, Роман Клосовский, Барбара Модельская.

Производство творческого объединения «Ритм».

В советском прокате в 1959 году.

### 1958 год

#### «ВОЛЬНЫЙ ГОРОД»

Сцен. — Ян Юзеф Щепанский; реж. — Станислав Ружевич; опер. — Владислав Форберт; муз. — Анджей Добровольский. В ролях: Бронислав Дардзинский, Владзимеж Зембинский, Станислав Ясюкевич, Казимеж Вихняж, Ян Махульский, Ханна Зембжуская, Ирена Нетто и другие.

Производство творческого объединения «Ритм».

## «ГЕРОИКА»

Сцен. — Ежи Стефан Ставинский (по своим рассказам «Венгры» и «Побег»); реж. — Анджей Мунк; опер. — Ежи Вуйцик; муз. — Ян Кренц. В ролях: Барбара Поломская, Эдвард Дзевонский, Игнацы Маховский, Казимеж Опалинский, Леон Немчик, Юзеф Новак, Роман Клосовский, Казимеж Рудзский, Войцех Семен, Тадеуш Ломницкий.

Производство творческого объединения «Кадр».

## «ДВОЕ С БОЛЬШОЙ РЕКИ»

Сцен, (по новелле Казимежа Блахийя) и реж. — Конрад Наленцкий; опер. — Стефан Матыяшкевич; муз. — Влодзимеж Котонский. В ролях: Тадеуш Бялощинский, Барбара Вжесинская, Богуш Билевский, Флориан Вольный, Збигнев Скворонский, Анджей Козак.

Производство творческого объединения «Старт».

В советском прокате в 1959 году.

## «ДЕЗЕРТИР»

Сцен. — Ежи Стефан Ставинский; реж. — Витольд Лесевич; опер. — Сергиуш Спрудин; муз. - Адам Валяцинский. В ролях: Мария Цесельская, Юзеф Новак, Ванда Лучицкая, Мариуш Дмоховский, Веслав Голас и другие.

Производство творческого объединения «Камера».

В советском прокате в 1959 году.

**283**

## «ДОЖДЛИВЫЙ ИЮЛЬ»

Сцен. — Стефания Гродзенская, Леонард Бучковский; реж. — Л. Бучковский; опер. — Северин Крушинский; муз. — Ежи Гаральд. В ролях: Уршуля Моджинская, Рышард Барич, Ян Курнакович, Барбара Краффтувна, Анджей Щенковский и другие.

Производство творческого объединения «Кадр».

## «ЕВА ХОЧЕТ СПАТЬ»

Сцен. — Тадеуш Хмелевский, Анджей Чекальский; реж. — Т. Хмелевский; опер. — Стефан Матыяшкевич; муз. — Генрик Чыж. В ролях: Барбара Квятковская, Станислав Микульский, Стефан Бартик, Людвик Бенуа, Роман Клосовский, Станислав Мильский.

Производство творческого объединения «Сирена».

В советском прокате в 1962 году.

## «ИСТОРИЯ ОДНОГО ИСТРЕБИТЕЛЯ»

Сцен. — Станислав Скальский, Губерт Драпелла, Яцек Вейрох; реж. — Г. Драпелла; опер. — Кароль Ходура; муз. — Анджей Марковский. В ролях: Богуш Билевский, Кристина Ивашкевич, Данута Нагурна, Ян Махульский, Эмиль



Каревич, Казимеж Фабисяк, Игорь Смяловский.  
Производство творческого объединения «Студио».  
В советском прокате в 1959 году.

#### «КАЛОШИ СЧАСТЬЯ»

Сцен. — Антони Богдзевич, Станислав Гроховяк, Януш Маевский, Анджей Щепковский; реж. — А. Богдзевич; опер. — Станислав Воль; диалоги — Славомир Мрожек; муз. — Стефан Киселевский. В ролях: Мария Гелла, Тадеуш Фиевский, Теофила Коронкевич, Зигмунт Зинтель, Чеслав Рошковский, Станислав Гронковский, Бронислав Дардзинский.

Производство творческого объединения «Дорога».

#### «КОРОЛЬ МАЦИУШ I»

Сцен — Игорь Неверли, Ванда Якубовская (по одноименной повести Януша Корчака); реж. — В. Якубовская; опер. — Станислав Воль; муз. — Станислав Скровачевский. В ролях: Юлиуш Выжиковский, Людвик Галич, Ян Кехер, Юзеф Кондрат, Ян Курнакович, Тадеуш Бялощинский, Генрик Боровский, Збигнев Юзефович и другие.

Производство творческого объединения «Старт».

**284**

#### «ПЕПЕЛ И АЛМАЗ»

Сцен. — Ежи Анджеевский, Анджей Вайда (по одноименному роману Анджеевского); реж. — А. Вайда; опер. — Ежи Вуйцик; муз. оформл. — Броцлавский ритмический квинтет под руководством Филипа Новака. В ролях: Збигнев Цибульский, Ева Кжижевская, Вацлав Застжежинский, Адам Павликовский, Богумил Кобея, Ян Цецерский, Станислав Мильский, Збигнев Скворонский и другие.

Производство творческого объединения «Кадр».

#### «ПЕТЛЯ»

Сцен. — Марек Хласко, Войцех Хас (по одноименной новелле М. Хласко); реж. — В. Хас; опер. — Мечислав Ягода; муз. — Тадеуш Бэр. В ролях: Густав Голубек, Александра Шленская, Тереза Шмигелувна, Тадеуш Фиевский, Станислав Мильский, Зигмунт Зинтель.

Производство творческого объединения «Иллюзион».

#### «ПИЛЮЛИ ДЛЯ АУРЕЛИИ»

Сцен. — Александр Сцибор-Рыльский; реж. — Станислав Ленартович; опер. — Чеслав Свирта; муз. — Адам Валяцинский. В ролях: Ежи Адамчак, Адам Хрыдзевич, Ярослав Кушевский, Барбара Модельская, Здзислав Кузньяр, Рышард Петрусский, Адольф Хроницкий, Станислав Мильский, Людвик Бенуа и другие.

Производство творческого объединения «Ритм».

## «ПОЗВОНИТЕ МОЕЙ ЖЕНЕ»

Сцен. — Вацлав Елинек (по своей новелле), Ян Фетке, Ярослав Мах; реж. — Я. Мах; опер. — Богуслав Ламбах; муз. — Владислав Шпильман. В ролях: Барбара Поломская, Юзеф Бек, Ханна Белицкая, Иржина Петровицкая, Венчислав Глинский, Станислав Яворский, Ядвига Хойнацкая, Роберт Врхота и другие.

Производство творческого объединения «Иллюзион» и Киностудии «Баррандов» (Чехословакия).

## «ПОСЛЕДНИЙ ДЕНЬ ЛЕТА»

Сцен. и постановка — Тадеуш Конвицкий, Ян Лясковский; опер. — Ян Лясковский; муз. — Адам Павликовский. В ролях: Ирена Лясковская, Ян Махульский.

Производство творческого объединения «Кадр».

## «ПРОЩАНИЯ»

Сцен. — Станислав Дыгат, Войцех Хас (по одноименному роману Дыгата); реж. — В. Хас; опер. — Мечислав Ягода; муз. — Люциан Кашицкий. В ролях: Мария Ваховяк, Тадеуш Янчар, Густав Голубек, Ирена Нетто, Здзислав Мрожевский, Сатурнин Журавский, Ханна Скаржанка, Адам Павликовский, Станислав Мильский.

Производство творческого объединения «Сирена».

**285**

## «СОЛДАТ КОРОЛЕВЫ МАДАГАСКАРА»

Сцен. — Иеремия Пшибора, Ежи Зажицкий (по мотивам фарса Станислава Добжинского, в обработке Юлиана Тувима); реж. — Ежи Зажицкий; опер. — Антони Вуйтович; муз. — Станислав Вислоцкий. В ролях: Анна Любенская, Тадеуш Фиевский, Барбара Квятковская, Игнацы Гоголевский, Ярема Стемповский, Ирена Квятковская, Анджей Щепковский.

Производство творческого объединения «Сирена».

## 1959 год

## «БАЗА МЕРТВЫХ ЛЮДЕЙ»

Сцен. и реж. — Чеслав Петельский (по мотивам повести Марека Хласко); опер. — Курт Вебер; муз. — Адам Валяцинский. В ролях: Зигмунт Кенстович, Эмиль Каревич, Тереза Ижевская, Александр Фогель, Тадеуш Ломницкий, Роман Клосовский, Адам Квятковский и другие.

Производство творческого объединения «Студио».

## «БЕЛЫЙ МЕДВЕДЬ»

Сцен. — Ежи Брошкевич, Роберт Аздербал, Стефан Матыяшкевич, Конрад Наленцкий (по новелле Роберта Аздербала и Романа Фристера); реж. — Ежи Зажицкий; опер. — Стефан Матыяшкевич; муз. — Станислав Вислоцкий. В ролях:

Густав Голубек, Станислав Мильский, Тереза Тушинская, Адам Павликовский, Эмиль Каревич, Станислав Микульский и другие.

Производство творческого объединения «Сирена».

### «БРАЧНАЯ НОЧЬ»

Сцен. — Мириам Куосманен (по мотивам рассказа Эмиля Золя «Нападение на мельницу»); реж. — Эрик Бломберг, опер. — Антони Вуйтович; муз. — Станислав Вислоцкий. В ролях: Харриет Андерсон, Игнацы Гоголевский, Фолке Синдквист, Рышард Барич, Казимеж Фабисяк и другие.

Производство творческого объединения «Сирена» и «Аллотрия-фильм» (Финляндия).

### «ИНСПЕКЦИЯ ПАНА АНАТОЛЯ»

Сцен. — Антони Марьянович, Здзислав Сковронский, Ян Рыбковский; реж. — Ян Рыбковский; опер. — Богуслав Ламбах; муз. — Генрик Чыж. В ролях: Тадеуш Фиевский, Гелена Маковская, Барбара Поломская, Магда Целувна, Стефания Гурская, Станислав Яворский, Александр Дзвонковский, Стефан Бартик, Людвик Бенуа и другие.

Производство творческого объединения «Ритм».

**286**

### «КАМЕННОЕ НЕБО»

Сцен. — Ежи Кжиштонь, Ева и Чеслав Петельские (по одноименному роману Ежи Кжиштона); реж. — Ева и Чеслав Петельские; опер. — Курт Вебер; муз. — Тадеуш Бэр. В ролях: Генрик Боровский, Тадеуш Ломницкий, Ядвига Хойнацкая, Зофья Слабошовская, Барбара Горавянка и другие.

Производство творческого объединения «Студио».

### «КАФЕ «ПОД МИНОГОЙ»

Сцен. — Бронислав Брок, Стефан Вехецкий (по одноименному роману Стефана Вехецкого); реж. — Бронислав Брок; опер. — Северин Крушинский; муз. — Ежи Басовский. В ролях: Адольф Дымша, Ежи Душинский, Александр Дзвонковский, Ханна Белицкая, Вацлав Янковский, Влодзимеж Скочиляс, Феликс Хмурковский, Стефания Гурская и другие.

Производство творческого объединения «Иллюзион».

### «КРЕСТ ЗА ОТВАГУ»

Сцен. — Казимеж Куц, Юзеф Ген (по трем рассказам Юзефа Гена: «Собака», «Крест за отвагу», «Вдова Йочиса»); реж. — Казимеж Куц; опер. — Ежи Вуйцик; муз. — Анджей Марковский. В ролях: Ежи Турек, Станислав Мильский, Анджей Май, Гражина Станишевская, Збигнев Цибульский, Ядвига Ганская, Адольф Хроницкий и другие.

Производство творческого объединения «Кадр».



## «ЛЕТУЧАЯ»

Сцен. — Войцех Жукровский (по одноименному рассказу), Анджей Вайда; реж. — Анджей Вайда; опер. — Ежи Липман; муз. — Тадеуш Бэр. В ролях: Ежи Пихельский, Адам Павликовский, Божена Куровская, Мечислав Лоза, Веслав Голас и другие.

Производство творческого объединения «Кадр».

## «ОРЕЛ»

Сцен. — Януш Мейснер, Леонард Бучковский; реж. — Л. Бучковский; опер. — Северин Крушинский. В ролях: Венчислав Глинский, Александр Севрюк, Ян Махульский, Роланд Гловацкий, Бронислав Павлик и другие.

Производство творческого объединения «Кадр».

В советском прокате в 1959 году.

## «ПАН АНАТОЛЬ ИЩЕТ МИЛЛИОН»

Сцен. — Кжиштоф Теодор Теплиц, Анджей Новицкий; реж. — Ян Рыбковский; опер. — Богуслав Ламбах; муз. — Ян Пташин-Врублевский. В ролях: Тадеуш Фиевский, Гелена Маковская, Барбара Квятковская, Анджей Щепковский, Станислав Яворский, Стефан Бартик, Мария Гелла, Казимеж Опалинский, Людвик Бенуа и другие.

**287**

Производство творческого объединения «Ритм».

## «ПОЕЗД»

Сцен. — Ежи Лютовский, Ежи Кавалерович; реж. — Ежи Кавалерович; опер. — Ян Лясковский; муз. — Анджей Тжасковский. В ролях: Люцина Винницкая, Леон Немчик, Тереза Шмигелувна, Збигнев Цибульский, Роланд Гловацкий, Зигмунт Зинтель и другие.

Производство творческого объединения «Кадр».

## «ПОКУШЕНИЕ»

Сцен. — Ежи Стефан Ставинский; реж. — Ежи Пассендорфер; опер. — Ежи Липман; муз. — Адам Валяцинский. В ролях: Божена Куровская, Гражина Станишевская, Анджей Май, Роман Клосовский, Тадеуш Ломницкий, Войцех Семен, Станислав Микульский и другие.

Производство творческого объединения «Иллюзион».

В советском прокате в 1960 году.

## «ПОСЛЕДНИЙ ВЫСТРЕЛ»

Сцен. — Александр Сцибор-Рыльский; реж. — Ян Рыбковский; опер. — Богуслав Ламбах; муз. — Анджей Курылевич, Ежи Матушкевич, Генрик Яблонский, Рафал Кукульский. В ролях: Станислав Ясюкевич, Эмиль Каревич, Уршуля Моджинская, Тадеуш Бартосик и другие.

Производство творческого объединения «Ритм».

### «РАНЧО ТЕХАС»

Сцен. — Юзеф Ген, Вадим Берестовский; реж. — Вадим Берестовский; опер. — Ромуальд Кропат; муз. — Генрик Чыж. В ролях: Богущ Билевский, Тереза Ижевская, Ванда Кочевская, Ежи Йогалла, Веслав Голас, Бронислав Дардзинский и другие.

Производство творческого объединения «Дорога».

### «СИГНАЛЫ»

Сцен. — Здзислав Сковронский; реж. — Ежи Пассендорфер; опер. — Казимеж Конрад; муз. — Адам Валяцинский. В ролях: Данута Старчевская, Станислав Микульский, Тереза Шмигелувна, Леон Немчик, Ирена Нетто, Калина Ендрусик, Адольф Хроницкий и другие.

Производство творческого объединения «Иллюзион».

**288**

### «СКАНДАЛ ИЗ-ЗА БАСИ»

Сцен. — Казимеж Корцелли, Мария Каневская (по повести Корнеля Макушинского); реж. — Мария Каневская; опер. — Антони Вуйтович; муз. — Люциан Кашицкий. В ролях: Малгося Пекарская, Янина Махерская, Ева Краснодембская, Ежи Душинский, Роман Невярович, Мечислав Гайда, Ядвига Хойнацкая и другие.

Производство творческого объединения «Старт».

В советском прокате в 1960 году.

## 1960 год

### «БЕЗМОЛВНАЯ ЗВЕЗДА»

Сцен. — В. Кольхазе, Е. Барекхаузен, А. Стенбок-Фермор, Г. Рущке, Курт Метциг, Ян Фетке (по мотивам романа Станислава Лема «Астронавты»); реж. — Курт Метциг; опер. — Я. Олейничак, Е. Хаслер, Э. Кунстман, Х. Гревальд; муз. — Анджей Марковский. В ролях: Гюнтер Симон, Йоко Тани, Олдрих Лукеш, Игнацы Маховский, Люцина Винницкая, Николай Постников.

Производство творческого объединения «Иллюзион» и ДЕФА (ГДР).

В советском прокате в 1961 году.

### «ВОЗВРАЩЕНИЕ»

Сцен. — Роман Братны; реж. — Ежи Пассендорфер; опер. — Казимеж Конрад; муз. — Анджей Курылевич. В ролях: Анджей Лапицкий, Алина Яновская, Мария Цесельская, Юзеф Новак, Калина Ендрусик, Казимеж Опалинский, Эдвард Дзевонский и другие.

Производство творческого объединения «Иллюзион».

В советском прокате в 1961 году под названием «Поиски прошлого».

## «ВСТРЕЧА В ТЕМНОТЕ»

Сцен. — Ганс Вилле, Ванда Якубовская (по роману С. Мушкат-Флешаровой «Разрешите нам кричать»); реж. — Ванда Якубовская; опер. — Курт Вебер; муз. — Станислав Скровачевский. В ролях: Зофья Слабошовская, Хорст Дринда, Эрих Франц, Эмиль Каревич, Альберт Хеттерле, Зофья Мрозовская и другие.

Производство творческого объединения «Старт» и ДЕФА (ГДР).

## «ГОД ПЕРВЫЙ»

Сцен. — Александр Сцибор-Рыльский (по своей повести «Январь»); реж. — Витольд Лесевич; опер. — Чеслав Свирта; муз. — Тадеуш Бэр. В ролях: Станислав Зачик, Лешек Гердеген, Александра Шленская, Казимеж Опалинский, Мария Беднарская, Станислав Вышинский, Здзислав Мрожевский, Витольд Пыркош и другие.

Производство творческого объединения «Камера».

В советском прокате в 1961 году.

289

## «ГОРОДОК»

Сцен. — Ян Добрачинский, Юлиан Дзедзина, Януш Ленский, Ромуальд Дробачинский, Анджей Мулярчик; реж. — Р. Дробачинский, Ю. Дзедзина, Я. Ленский; опер. — Генрик Депчик, Тадеуш Вежан; муз. — Люциан Кашицкий, Збигнев Шимонович. В ролях: Станислав Мильский, Мария Кежкова, Веслав Голас, Александр Квятковский, Богдан Байер, Габриеля Сакович и другие.

Производство творческого объединения «Дорога».

## «ДО СВИДАНИЯ, ДО ЗАВТРА»

Сцен. — Збигнев Цибульский, Богумил Кобеля, Вильгельм Мах; реж. — Януш Моргенштерн; опер. — Ян Лясковокий; муз. — Кжиштоф Комеда. В ролях: Збигнев Цибульский, Тереза Тушинская, Роман Полянский, Барбара Барановская, Гражина Мушинская, Влодзимеж Белицкий и другие.

Производство творческого объединения «Кадр».

## «КОСОГЛАЗОЕ СЧАСТЬЕ»

Сцен. — Ежи Ставинский (по своей повести «Шесть превращений Яна Пищика»); реж. — Анджей Мунк; опер. — Ежи Липман, Кжиштоф Виневич; муз. — Ян Кренц. В ролях: Богумил Кобеля, Александр Дзвонковский, Мария Цесельская, Барбара Квятковская, Ежи Пихельский, Тадеуш Бартосик, Войцех Семен, Кристина Карковская, Барбара Поломская, Казимеж Опалинский, Эдвард Дзевонский, Веслав Голас, Тадеуш Янчар и другие.

Производство творческого объединения «Камера».

В советском прокате в 1961 году под названием «Шесть превращений Яна Пищика».



## «КРЕСТОНОСЦЫ»

Сцен. — Ежи Стефан Ставинский (по одноименному роману Г. Сенкевича); реж. — Александр Форд; опер. — Мечислав Ягода; муз. — Казимеж Сероцкий. В ролях: Мечислав Каленик, Гражина Станишевская, Александр Фогель, Уршуля Моджинская, Эмиль Каревич, Анджей Шалявский, Люцина Винницкая, Станислав Ясюкевич, Генрик Боровский, Леон Немчик, Влодзимеж Скочиляс, Мечислав Стоор, Януш Страхоцкий.

Производство творческого объединения «Студио».

В советском прокате в 1962 году.

290

## «ЛУНАТИКИ»

Сцен. — Рышард Бэр, Станислав Мантужевский, Богдан Поремба; реж. — Б. Поремба; опер. — Тадеуш Вежан; муз. — Войцех Киляр. В ролях: Анджей Новаковский, Людвик Пак, Зофья Марцинковская, Станислав Ясюкевич, Мацей Райзахер, Мариан Бочковский, Лешек Гердеген, Ядвига Анджеевская и другие.

Производство творческого объединения «Камера».

## «МАЛЕНЬКИЕ ДРАМЫ»

Сцен, и реж. — Януш Насфетер: опер. — Кароль Ходура (часть 1-я — «Банкротство миллионера»), Казимеж Конрад (часть 2-я — «Карусель»); муз. — Адам Валяцинский. В ролях: Александр Корнель, Лех Жегодский, Тадеуш Вишневский, Анджей Насфетер, Марк Папротный, Войцех Литинский, Галина Пшибыльская, Сатурнин Буткевич, Станислав Мильский, Тадеуш Возняк.

Производство творческого объединения «Студио».

В советском прокате в 1961 году.

## «МЕСТО НА ЗЕМЛЕ»

Сцен.— Корнель Филипович, Тадеуш Ружевиц; реж. — Станислав Ружевиц; опер. — Владислав Форберт; муз. — Люциан Кашицкий. В ролях: Стефан Фридман, Болеслав Плотницкий, Казимеж Фабисяк, Петр Полонский и другие.

Производство творческого объединения «Ритм».

В советском прокате в 1962 году.

## «НЕВИННЫЕ ЧАРОДЕИ»

Сцен. — Ежи Анджеевский, Ежи Сколимовский; реж. — Анджей Вайда; опер. — Кжиштоф Виневич; муз. — Кжиштоф Комеда. В ролях: Кристина Стыпулковская, Тадеуш Ломницкий, Збигнев Цибульский, Ванда Кочевская, Калина Ендрусик, Роман Полянский.

Производство творческого объединения «Кадр».

## «НИКТО НЕ ЗОВЕТ»

Сцен. — Юзеф Ген (по своей новелле); реж. — Казимеж Куц; опер. — Ежи Вуйцик; муз. — Войцех Киляр. В ролях: Зофья Марцинковская, Генрик

Боуколовский, Барбара Краффтунна, Галина Миколайская, Александр Фогель и другие.

Производство творческого объединения «Кадр».

#### «ОБЩАЯ КОМНАТА»

Сцен. (по одноименному роману Збигнева Униловского) и реж. — Войцех Хас; опер. — Стефан Матгыашкевич, муз. — Люциан Кашицкий. В ролях: Мечислав Гапда, Густав Голубек, Адам Павликовский, Беата Тышкевич, Ирена Нетто, Рышард Петрусский, Анна Любенская, Здзислав Маклакевич и другие.

Производство творческого объединения «Камера».

**291**

#### «ПИКОВЫЙ ВАЛЕТ»

Сцен. — Галина Вирская, Тадеуш Хмелевский (по повести Зденека Жиротки «Человек с собакой»); реж. — Тадеуш Хмелевский; опер. — Ежи Ставицкий; муз. — Генрик Чыж. В ролях: Янина Трачикувна, Чеслав Рожковский, Стефан Бартик, Ярема Стемповский, Людвик Бенуа, Вацлав Янковский и другие.

Производство творческого объединения «Сирена».

#### «РЕШЕНИЕ»

Сцен. — Эугениуш Кабац; реж. — Юлиан Дзедзина; опер. — Тадеуш Вежан; муз. — Адам Валяцинский. В ролях: Барбара Валкувна, Богуш Билевский, Ежи Горецкий.

Производство творческого объединения «Дорога».

#### «САТАНА ИЗ СЕДЬМОГО КЛАССА»

Сцен. — Мария Каневская, Роман Невярович (по повести Корнеля Макушинского); реж. — Мария Каневская; опер. — Антони Вуйтович; муз. — Витольд Кжеменский. В ролях: Юзеф Скварк, Станислав Мильский, Пола Ракса, Казимеж Вихняж, Кристина Карковская, Мечислав Чехович и другие.

Производство творческого объединения «Старт».

#### «СТЕКЛЯННАЯ ГОРА»

Сцен. — Мацей Патковский, Павел Коморовский (по повести Мацея Патковского); реж. — Павел Коморовский; опер. — Кжиштоф Виневич; муз. — Кжиштоф Комеда. В ролях: Мария Ваховяк, Людвик Пак, Ирена Нетто, Александр Фогель, Здзислав Лешняк, Беата Тышкевич, Веслав Голас, Леон Немчик, Петр Вечорек, Адольф Хроницкий и другие.

Производство творческого объединения «Кадр».

#### «ТЫСЯЧА ТАЛЕРОВ»

Сцен. — Эдмунд Низюрский, Станислав Воль; реж. — С. Воль; опер. — Сергиуш Спрудин; муз. — Люциан Кашицкий. В ролях: Барбара Квятковская, Бронислав Павлик, Александр Дзвонковский, Эдвард Дзевонский, Ирена

Квятковская, Ольга Бельская, Ярема Стемповский, Станислав Бартик.  
Производство творческого объединения «Старт».

292

### «УВИДИМСЯ В ВОСКРЕСЕНЬЕ»

Сцен. и реж. — Станислав Ленартович; опер. — Чеслав Свирта; муз. — Адам Валяцинский. В ролях: Станислав Гронковский, Рышард Войтилло, Данута Старчевская, Александр Фогель, Ядвига Хойнацкая, Эльжбета Кемпинская, Гражина Мушинская, Мечислав Стоор, Рышард Петрусский и другие.

Производство творческого объединения «Ритм».

### «ЦВЕТНЫЕ ЧУЛОЧКИ»

Сцен. и реж. — Януш Насфетер; опер. — Богуслав Ламбах; муз. — Адам Валяцинский (часть 1-я — «Матильда», часть 2-я — «Ядзька»). В ролях: Зофья Бодаковская, Гелена Гросувна, Магда Целувна, Сильвия Липчинская, Александр Корнель, Тадеуш Вишневский, Густав Голубек, Магдалена Душинская и другие.

Производство творческого объединения «Студио».

1961 год

### «АПРЕЛЬ»

Сцен. — Юзеф Ген (по мотивам своей повести); реж. — Витольд Лесевич; опер. — Чеслав Свирта; муз. — Тадеуш Бэр. В ролях: Петр Павловский, Лешек Гердеген, Генрик Бонк, Франтишек Печка, Мария Цесельская, Болеслав Плотницкий, Ежи Турек, Тадеуш Кондрат, Витольд Пыркош и другие.

Производство творческого объединения «Камера».

В советском прокате в 1963 году под названием «Незабываемая весна».

### «БЕЗМОЛВНЫЕ СЛЕДЫ»

Сцен. — Мариан Козловский, Богдан Чешко; реж. — Збигнев Кузминский; опер. — Кароль Ходура, Казимеж Вавжиняк, муз. — Войцех Киляр. В ролях: Юзеф Новак, Юзеф Налберчак, Лех Войцеховский, Влодзимеж Скочиляс, Рышард Котас, Витольд Скарух, Янина Трачикувна, Казимеж Фабисяк и другие.

Производство творческого объединения «Студио».

В советском прокате в 1962 году.

### «ВИЗИТ ПРЕЗИДЕНТА»

Сцен. — Ежи Завейский (по одноименному рассказу); реж. — Ян Баторы; опер. — Антони Вуйтович; муз. — Адам Валяцинский. В ролях: Беата Тышкевич, Леон Немчик, Янушек Помаский, Ирена Малкевич, Станислав Микульский, Малгожата Лорентович, Ян Махульский и другие.

Производство творческого объединения «Сирена».

В советском прокате в 1962 году под названием «Яцек и его президент».

293



## «ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ»

Сцен. — Антони Богдзевич, Тадеуш Бырский (по одноименному роману Ежи Путраменты); реж. — А. Богдзевич; опер. — Тадеуш Вежан, Казимеж Конрад; муз. — Анджей Курылевич. В ролях: Генрик Боуколовский, Пола Раиса, Бронислав Дардзинский, Владислав Красновецкий, Мацей Мацеевский и другие.

Производство творческого объединения «Дорога».

## «ДЕНЬ ПОМИНОВЕНИЯ УСОПШИХ»

Сцен и реж. — Тадеуш Конвицкий; опер. — Курт Вебер. В ролях: Ева Кжижевская, Эдмунд Феттинг, Ядвига Хойнацкая, Беата Тышкевич, Эльжбета Чижевская, Ежи Качмарек, Анджей Май, Мечислав Войт, Казимеж Опалинский и другие.

Производство творческого объединения «Кадр».

## «ДОРОГА НА ЗАПАД»

Сцен. (по материалам дневника Адама Пежика) и реж. — Богдан Поремба; диалоги — Станислав Дыгат; опер. — Стефан Матыяшкевич; муз. — Люциан Кашицкий. В ролях: Казимеж Опалинский, Владислав Ковальский, Адам Павликовский, Тереза Шмигелувна, Юзеф Налберчак, Элжбета Кемпинская, Рышард Петруский, Мечислав Войт и другие.

Производство творческого объединения «Камера».

В советском прокате в 1963 году.

## «ДРУГОЙ ЧЕЛОВЕК»

Сцен. — Казимеж Козневский, Конрад Наленцкий (по роману Казимежа Козневского «Зимние цветы»); реж. — Конрад Наленцкий; опер. — Ромуальд Кропат; муз. — Збигнев Вишневский. В ролях: Ян Махульский, Ванда Кочевская, Ирена Квятковская, Анджей Щепковский, Тереза Тушинская, Здзислав Мрожевский и другие.

Производство творческого объединения «Сирена».

## «ИСТОРИЯ ЖЕЛТОЙ ТУФЕЛЬКИ»

Сцен. — Здзислав Сковронский, Ванда Жулкевская (по мотивам повести Антонины Доманской); реж. — Силвестр Хенцинский; опер. — Казимеж Конрад; муз. — Збигнев Турский. В ролях: Густав Голубек, Богумил Кобеля, Бронислав Павлик, Анджей Щепковский, Марек Конрад и другие.

Производство творческого объединения «Иллюзион».

## «ЛЮДИ С ПОЕЗДА»

Сцен. — Мариан Брандыс, Людвика Возницкая (по рассказу Мариана Брандыса «Мальчик с поезда»); реж. — Казимеж Куц; опер. — Курт Вебер; муз. — Тадеуш Бэр. В ролях: Ежи Блок, Мацей Даменцкий, Малгося Дзедзич, Данута Шафлярская, Анджей Май, Янина Трачикувна, Александр Фогель, Ядвига

Ганская, Ежи Турек и другие.

Производство творческого объединения «Кадр».

294

#### «МАРЫСЯ И ГНОМЫ»

Сцен. — Здзислав Сковронский, Ежи Шеский (по сказке Марии Конопницкой); реж. — Ежи Шеский, Конрад Парадовский; опер. — Станислав Лот; муз. — Гражина Бацевич. В ролях: Малгося Пекарская, Войцех Семен, Изабелла Ольшевская и куклы.

Производство творческого объединения «Ритм».

#### «МАТЬ ИОАННА ОТ АНГЕЛОВ»

Сцен. — Тадеуш Конвицкий, Ежи Кавалерович (по рассказу Ярослава Ивашкевича); реж. — Ежи Кавалерович; опер. — Ежи Вуйцик; муз. — Адам Валяцинский. В ролях: Люцина Винницкая, Мечислав Войт, Анна Цепелевская, Станислав Ясюкевич, Франтишек Печка, Зигмунт Зинтель, Ярослав Кушевский, Казимеж Фабисяк и другие.

Производство творческого объединения «Кадр».

В советском прокате в 1962 году.

#### «МИНУВШЕЕ ВРЕМЯ»

Сцен. — Анджей Щиперский, Леонард Бучковский (по роману Щиперского); реж. — Леонард Бучковский; опер. — Ежи Вуйцик; муз. — Адам Валяцинский. В ролях: Адам Ханушкевич, Густав Голубек, Генрик Бонк, Тадеуш Ломницкий, Алина Яновская, Генрик Шлетинский, Игнацы Маховский, Барбара Горавянка, Александр Севрюк и другие.

Производство творческого объединения «Кадр».

#### «МУЖ СВОЕЙ ЖЕНЫ»

Сцен. — Ежи Юрандот, Станислав Барэя (по мотивам комедии Ежи Юрандота «Муж Фолтасювны»); реж. — Станислав Барэя; опер. — Ян Янчевский; муз. — Марек Сарт. В ролях: Александра Заверушанка, Бронислав Павлик, Мечислав Чехович, Эльжбета Чижевская, Веслав Голас, Ежи Душинский, Ян Кехер, Ванда Лучицкая, Мария Каневская, Стефан Бартик и другие.

Производство творческого объединения «Ритм».

В советском прокате в 1962 году.

295

#### «НЕФТЬ»

Сцен. — Станислав Ленартович, Вольдемар Подгурский; реж. — Станислав Ленартович; опер. — Чеслав Свирта; муз. — Адам Валяцинский. В ролях: Тадеуш Янчар, Тереза Ижевская, Юзеф Пара, Ядвига Анджеевская, Здзислав Любельский, Здзислав Карчевский и другие.

Производство творческого объединения «Ритм».

## «ОСТОРОЖНО, ДЕТИ!»

Сцен. — Анджей Бжозовский, Анджей Чекальский; реж. — Анджей Чекальский; опер. — Генрик Депчик, Ян Янчевский; муз. — Люциан Кашицкий. В ролях: Ярема Стемповский, Стефан Бартик, Богуш Билевский, Людвик Бенуа, Анна Чапник, Сатурнин Журавский, Юзеф Новак, Мечислав Чехович, Веслав Голас и другие.

Производство творческого объединения «Сирена».

## «ПРОТИВ БОГОВ»

Сцен. — Станислав Гроховяк, Губерт Драпелла; реж. — Губерт Драпелла; опер. — Николай Спрудин, Вацлав Флорковский; муз. — Казимеж Сероцкий. В ролях: Мариуш Дмоховский, Станислав Зачик, Ева Бергер-Янковская, Юзеф Костецкий, Игнацы Маховский и другие.

Производство творческого объединения «Студио».

## «РАЗЛУКА»

Сцен. — Ядвига Жилинская; реж. — Войцех Хас; опер. — Стефан Матыяшкевич; муз. — Люциан Кашицкий. В ролях: Лидия Высоцкая, Владислав Ковальский, Густав Голубек, Адам Павликовский, Ирена Нетто, Збигнев Цибульский, Данута Кравчинская, Мария Гелла.

Производство творческого объединения «Камера».

## «САМСОН»

Сцен. — Казимеж Брандыс (по одноименному роману К. Брандыса); реж. — Анджей Вайда; опер. — Ежи Вуйчик; муз. — Тадеуш Бэр. В ролях: Серж Мерлен, Алина Яновская, Ян Цецерский, Тадеуш Бартосик, Владислав Ковальский, Эльжбета Кемпинская, Беата Тышкевич, Ирена Нетто и другие.

Производство творческих объединений «Кадр» и «Дорога».

## «СВИДЕТЕЛЬСТВО О РОЖДЕНИИ»

Сцен. — Станислав и Тадеуш Ружевици; реж. — Станислав Ружевиц; опер. — Станислав Лот; муз. — Люциан Кашицкий. Новелла 1-я — «На дороге». В ролях: Генрик Гриневиц, Войцех Семен, Барбара Валкувна, Мечислав Стоор. Новелла 2-я — «Письмо из лагеря». В ролях: Эдвард Минцер, Анджей Банашевский, Павел Ружевиц. Новелла 3-я — «Капля крови». В ролях: Беата Барщевская, Зофья Малинич, Мариуш Дмоховский, Эмиль Каревич, Зигмунт Зинтель и другие.

Производство творческого объединения «Ритм».

296

## «СЕГОДНЯ НОЧЬЮ ПОГИБНЕТ ГОРОД»

Сцен. — Леон Кручковский, Ян Рыбковский; реж. — Ян Рыбковский; опер. — Богуслав Дамбах; муз. — Стефан Киселевский. В ролях: Анджей Лапицкий, Беата Тышкевич, Ядвига Хойнацкая, Уршуля Моджинская, Здзислав Мрожевский, Станислав Мильский, Игнацы Гоголевский, Калина Ендрусик, Эмиль Каревич,



Барбара Краффтувна.

Производство творческого объединения «Ритм».

В советском прокате в 1962 году.

### «СОВРЕМЕННАЯ ИСТОРИЯ»

Сцен. — Ежи Ставинский; реж. — Ванда Якубовская; опер. — Казимеж Вавжиняк; муз. — Адам Валяцинский. В ролях: Адам Павликовский, Зофья Слабошовская, Эмиль Каревич, Александра Шленская, Мечислав Стоор, Ян Махульский, Янина Трачикувна, Тадеуш Бартосик, Станислав Микульский, Кристина Колодзейчик, Игнацы Маховский, Рышард Петрусский.

Производство творческого объединения «Старт».

В советском прокате в 1962 году под названием «Цена одного преступления».

### «СТАРШИНА КАЛЕНЬ»

Сцен. (по мотивам повести Яна Гергарда «Зарево в Бещадах») и реж. — Ева и Чеслав Петельские; опер. — Мечислав Ягода; муз. — Тадеуш Бэр. В ролях: Веслав Голас, Зофья Слабошовская, Юзеф Костецкий, Леон Немчик, Януш Страхоцкий, Здзислав Карчевский.

Производство творческого объединения «Студио».

### «СЧАСТЛИВЧИК АНТОНИ»

Сцен. и реж. — Галина Белинская, Ежи Хаупе; опер. — Владислав Фортберт; муз. — Збигнев Турский. В ролях: Тереза Шмигелувна, Чеслав Воллейко, Леон Немчик, Казимеж Опалинский, Януш Страхоцкий, Эдита Войтчак, Ян Кобушевский, Роман Клосовский.

Производство творческого объединения «Студио».

В советском прокате в 1962 году.

297

### «СЮЗАННА И ПАРНИ»

Сцен. — Януш Худзинский; реж. — Станислав Мождженский; опер. — Антони Вуйтович; муз. — Анджей Тжасковский. В ролях: Ева Кжижевская, Адам Ханушкевич, Тадеуш Плущинский, Анджей Новаковский, Эльжбета Чижевская, Адам Павликовский.

Производство творческого объединения «Сирена».

### 1962 год

### «БИТВА ЗА КОЗИЙ ДВОР»

Сцен. — Юзеф Ген; реж. — Вадим Берестовский; опер. — Тадеуш Вежан; муз. — Люциан Кашицкий. В ролях: Людвик Галич, Марек Чинский, Лех Жегоцкий, Тадеуш Вишневский, Бронислав Павлик, Ирена Малкевич, Александр Корнель и другие.

Производство творческого объединения «Дорога».

### «ВСТРЕЧА В «СКАЗКЕ»

Сцен. — Михал Тонецкий, Ян Рыбковский; реж. — Ян Рыбковский; опер. — Мечислав Ягода; муз. — Войцех Кияр. В ролях: Александра Шленская, Густав Голубек, Анджей Лапицкий, Тереза Ижевская, Мария Ваховяк и другие.

Производство творческого объединения «Ритм».

### «ГОЛОС С ТОГО СВЕТА»

Сцен. — Корнель Филипович, Тадеуш Ружевич; реж. — Станислав Ружевич; опер. — Владислав Форберт; муз. — Войцех Кияр. В ролях: Казимеж Рудзский, Ванда Лучицкая, Татьяна Чехович, Данута Шафлярская, Барбара Модельская, Здзислав Мрожевский, Марта Липинская, Мария Гомерская и другие.

Производство творческого объединения «Ритм».

### «ДВА ПАНА «Н»

Сцен. и реж. — Тадеуш Хмелевский; опер. — Ежи Ставицкий; муз. — Адам Валяцинский. В ролях: Иоанна Ендрыка, Станислав Микульский, Болеслав Плотницкий, Януш Былчинский, Владислав Ковальский и другие.

Производство творческого объединения «Старт».

В советском прокате в 1963 году.

### «ДЕВУШКА ИЗ ХОРОШЕЙ СЕМЬИ»

Сцен. — Мечислав Пиотровский; реж. — Антони Богдзевич; опер. — Станислав Лот; муз. — Анджей Курылевич. В ролях: Кристина Стыпулковская, Тадеуш Янчар, Игнацы Гоголевский, Эльжбета Чижевская, Ежи Пшыбыльский и другие.

Производство творческого объединения «Дорога».

298

### «ДОМ БЕЗ ОКОН»

Сцен. — Александр Сцибор-Рыльский; реж. — Станислав Ендрыка; опер. — Чеслав Свирта; муз. — Люциан Кашицкий. В ролях: Веслав Голас, Юзеф Кондрат, Данута Шафлярская, Эльжбета Чижевская, Тадеуш Фиевский, Ханна Белицкая, Болеслав Плотницкий, Ядвига Анджеевская и другие.

Производство творческого объединения «Ритм».

### «ЕДУТ ГОСТИ, ЕДУТ!»

Сцен. — Ян Щепанский; реж.— Герард Залевский, Ян Руткевич, Ромуальд Дробачинский; опер. — Станислав Лот, муз. — Стефан Киселевский. В ролях: Казимеж Опалинский, Владислав Ганча, Сильва Закжевская, Рышард Петрусский, Пауль Гласс, Митчел Коваль, Зенон Бужинский, Зофья Мерле и другие.

Производство творческого объединения «Дорога».

## «ЗАВТРА ПРЕМЬЕРА»

Сцен. — Ежи Юрандот, Януш Моргенштерн (по пьесе Юрандота «3-й звонок»); реж. — Януш Моргенштерн; опер. — Курт Вебер; муз. — Кжиштоф Комеда. В ролях: Ирена Малкевич, Венчислав Глинский, Александр Бардини, Калина Ендрусик, Густав Голубек, Эдвард Дзевонский, Александр Дзвонковский, Тадеуш Янчар, Игнацы Маховский, Барбара Краффтувна, Ванда Лучицкая, Войцех Семен и другие.

Производство творческого объединения «Кадр».

## «ЗАПОЗДАВШИЕ ПРОХОЖИЕ»

Сцен. — Станислав Дыгат; опер. — Мечислав Ягода; муз. — Тадеуш Бэр; художественный руководитель постановки — Ян Рыбковский. Новелла 1-я — «Время приближается, время отдаляется»; реж. — Густав Голубек. В ролях: Калина Ендрусик, Мария Ваховяк, Густав Голубек, Венчислав Глинский. Новелла 2-я — «Круг бытия»; реж. — Анджей Лапицкий. В ролях: Беата Тышкевич, Ежи Йогалла, Мария Гомерская, Богумил Кобеля, Ирена Нетто. Новелла 3-я — «Париж, 1945 год»; реж. — Адам Ханушкевич. В ролях: Лидия Корсакувна, Адам Ханушкевич. Новелла 4-я — «Старый учитель»; реж. — Ежи Антчак. В ролях: Казимеж Опалинский, Зофья Куцувна, Михал Павлицкий, Игнацы Маховский. Новелла 5-я — «Учительница»; реж. — Ян Рыбковский. В ролях: Алина Яновская, Кжиштоф Гадец, Мечислав Павликовский, Анджей Лапицкий и другие.

Производство творческого объединения «Ритм».

## «ЗОЛОТО»

Сцен. — Богдан Чешко; реж. — Войцех Хас; опер. — Стефан Матыяшкевич; муз. — Люциан Кашицкий. В ролях: Владислав Ковальский, Кжиштоф Гадец, Барбара Краффтувна, Эльжбета Чижевская, Галина Добруцкая, Александр Фогель, Тадеуш Фиевский, Адам Павликовский, Войцех Семен и другие.

Производство творческого объединения «Камера».

**299**

## «И ТЫ СТАНЕШЬ ИНДЕЙЦЕМ».

Сцен. — Виктор Ворошильский (по одноименной повести); реж. — Конрад Наленцкий; опер. — Ромуальд Кропат; муз. — Войцех Киляр. В ролях: Генрик Боровский, Мирослава Краевская, Ева Годлевская, Александр Фогель, Казимеж Брусикевич, Веслав Михниковский, Анджей Шепковский, Ирена Квятковская, Анджей Шалявский и другие.

Производство творческого объединения «Сирена».

## «КЛУБ ХОЛОСТЯКОВ»

Сцен. — Людвик Старский (по мотивам комедии Михала Балуцкого); реж. — Ежи Зажицкий; опер. — Казимеж Конрад; муз. — Марек Сарт. В ролях: Бронислав Павлик, Лидия Корсакувна, Барбара Драпинская, Ирена Квятковская, Вацлав Ковальский, Казимеж Брусикевич, Ян Кобушевский, Роман Клосовский и другие.



Производство творческого объединения «Иллюзион».

### «КОМЕДИАНТЫ»

Сцен. — Александр Сцибор-Рыльский (по роману Мацеевского «У порога искусства»); реж. — Мария Каневская; опер. — Адольф Форберт; муз. — Витольд Кжеменский. В ролях: Ева Радзиковская, Барбара Рахвальская, Юзеф Кондрат, Генрик Боуколовский, Леонард Петрашек, Кжиштоф Гамец, Веслава Квасневская, Ядвига Анджеевская, Станислав Мильский и другие.

Производство творческого объединения «Старт».

### «МОЙ СТАРИК»

Сцен. — Тереза и Януш Насфетер; реж. — Януш Насфетер; опер. — Ежи Вуйчик; муз. — Кжиштоф Комеда. В ролях: Адольф Дымша, Кристина Любенская, Тадеуш Вишневский, Веслав Михниковский, Тадеуш Бартосик, Барбара Драпинская, Лидия Корсакувна, Адам Павликовский, Лех Жегодский, Александр Корнель, Гжегож Роман, Войцех Журавский и другие.

Производство творческого объединения «Студио».

### «МУЖЧИНЫ НА ОСТРОВЕ»

Сцен. — Мечислав Пиотровский, Ян Лясковский; реж. — Ян Лясковский; опер. — Казимеж Вавжиняк; муз. — Петр Иллертель, Ян Борковский, Ян Пташин. В ролях: Ирена Лясковская, Петр Павловский, Михал Лешняк, Мариуш Дмоховский, Юзеф Новак, Мечислав Чехович, Ежи Блок, Мацей Райзахер и другие.

Производство творческого объединения «Студио».

### «НОЖ В ВОДЕ»

Сцен. — Роман Полянский, Ежи Сколимовский, Якуб Гольдберг; реж. — Роман Полянский; опер. — Ежи Липман; муз. — Кжиштоф Комеда. В ролях: Иоланта Умецкая, Леон Немчик, Зигмунт Малянович.

Производство творческого объединения «Камера».

**300**

### «О ДВУХ ТАКИХ, ЧТО УКРАЛИ ЛУНУ»

Сцен. — Ян Бжехва (по повести Корнеля Макупганского); реж. — Ян Баторы; опер. — Богуслав Ламбах; муз. — Адам Валяцинский. В ролях: Лех Качинский, Ярослав Качинский, Людвик Бенуа, Гелена Гросувна, Януш Страхоцкий, Тадеуш Возник и другие.

Производство творческого объединения «Сирена».

### «ПРИГОВОР»

Сцен. — Ежи Пжездецкий, Ежи Пассендорфер (по рассказу Ежи Пжездецкого «Еще один для любви»); реж. — Ежи Пассендорфер; опер. — Владислав Форберт; муз. — Кжиштоф Комеда. В ролях: Венчислав Глинский,

Ханна Зембжуская, Гжегож Роман, Лидия Корсакувна, Юзеф Новак, Леон Петрашкевич и другие.

Производство творческого объединения «Иллюзион».

В советском прокате в 1963 году под названием «Еще один, которому нужна любовь».

### «ПРИКОСНОВЕНИЕ НОЧИ»

Сцен. — Александр Сцибор-Рыльский; реж. — Станислав Барэя; опер. — Ян Янчевский; муз. — Адам Валяцинский. В ролях: Ежи Козакевич, Ханна Зембжуская, Эльжбета Кемпинская, Веслав Голас, Александр Дзвонковский, Ванда Лучицкая, Болеслав Плотницкий, Стефан Срудка и другие.

Производство творческого объединения «Ритм».

### «ПРОТИВОПОЛОЖНЫЙ БЕРЕГ»

Сцен. — Анджей Шипульский, Збигнев Кузминский (по мотивам рассказа Станислава Выгодского); реж. — Збигнев Кузминский; опер. — Кароль Ходура; муз. — Казимеж Сероцкий. В ролях: Юзеф Новак, Алиция Павлицкая, Франтишек Печка, Людвик Пак, Казимеж Фабисяк, Адам Мулярчик, Здзислав Любельский.

Производство творческого объединения «Студио».

В советском прокате в 1963 году под названием «Раскрытая явка».

### «СЕМЬЯ МИЛЦАРКОВ»

Сцен. — Ежи Лютовский, Юзеф Вышомирский (по пьесе Ежи Лютовского «Высота 35»); реж. — Юзеф Вышомирский; опер. — Казимеж Вавжиняк; муз. — Войцех Киляр. В ролях: Александра Заверушанка, Кжыштоф Гамец, Януш Зиевский, Александр Дзвонковский, Ванда Лучицкая, Мечислав Чехович, Игорь Смяловский.

Производство творческого объединения «Старт».

### «ТАРПАНЫ»

Сцен. — Мариан Брандыс, Станислав Ковалевский, Казимеж Куц; реж. — Казимеж Куц; опер. — Веслав Здорт; муз. — Войцех Киляр. В ролях: Анджей Шалявский, Ева Краснодембская, Тереза Тушинская, Ежи Йогалла, Ирена Ожецкая, Кароль Роммель, Ежи Турек и другие.

Производство творческого объединения «Кадр».

## СОДЕРЖАНИЕ

И. Вайсфельд. Заметки о «Заметках» Болеслава Михалека.....	5
--	---

*БОЛЕСЛАВ МИХАЛЕК*

### ЗАМЕТКИ О ПОЛЬСКОМ КИНО

Предисловие автора к русскому изданию.....	24
<b>С точки зрения 2000 года</b>	
«Комплекс мумии».....	25
Мечты и действительность.....	28
Действительность и условности.....	33
Попытки преодоления условности.....	35
«Взрыв» на студии документальных фильмов.....	37
Действительность и тень негативной схемы.....	40
Попытка интеллектуализации.....	45
Действительность и тень эстетизма.....	48
Поиски стиля и связь с действительностью.....	58
Действительность и мелодрама.....	64
Самые ценные свидетели.....	67
<b>Польская драма</b>	
Действительность общественная и действительность эмоциональная.....	78
Два героя «Поколения».....	82
Все началось в «Канале».....	86
Изображение героизма.....	92
Коммерческий вариант изображения героизма.....	96
Героизм, изображенный поэтически.....	97
Каковы наши враги?.....	100
Каковы мы сами?.....	101
Трагедия поляка.....	103
Полемика Мунка и Ставинского.....	105
Последний полонез.....	112



## **Вокруг развлекательных фильмов**

Жажда развлечений.....	119
Развлекаться можно не только в кино.....	122
Кино изменяет нравы.....	124
Парадокс массовой культуры.....	127
Искусство и массовая продукция.....	130
Развлекательные штампы.....	132
Застывшие схемы.....	135
Польское довоенное кино не было исключением.....	136
Послевоенная эволюция.....	138
Нужны ли польские развлекательные фильмы.....	144
Возвращение к традициям довоенной комедии.....	146
Попытки отражения современности.....	152
Новые попытки.....	154

## **Перемены: 1960 — 1962 годы**

Новые тенденции.....	160
Лирический дневник и документальный рассказ о войне.....	166
Прежний взгляд на войну. Последние попытки.....	169
Историческое зрелище.....	172
Драма не только историческая.....	178
Фильмы о современности.....	182
Фильмы о молодежи: искренность и поза.....	184
Неудачи «большого» кинематографа.....	188
«Маленький» фильм может быть полезен.....	190
Профиль творчества и профиль кинематографии.....	191
Структура польской кинематографии.....	193
Есть ли место для развлекательных фильмов?.....	195

### **СТАНИСЛАВ ЯНИЦКИЙ**

#### **ПОЛЬСКИЕ КИНЕМАТОГРАФИСТЫ О СЕБЕ**

От автора.....	198
Ежи Стефан Ставинский.....	199
Ежи Кавалерович.....	208
Анджей Мунк.....	221
Анджей Вайда.....	232

Ежи Вуйцик.....	248
Люцина Винницкая.....	255
Збигнев Цибульский.....	261
<b>ФИЛЬМОГРАФИЯ.....</b>	<b>271</b>

*Михалек Болеслав*

**ЗАМЕТКИ О ПОЛЬСКОМ КИНО**

*Яницкий Станислав*

**ПОЛЬСКИЕ КИНЕМАТОГРАФИСТЫ О СЕБЕ**

Редактор Н. Г. Зеличенко

Оформление художника

В. В. Медведева

Художественный редактор

Г. К. Александров

Технический редактор

В. А. Горина

Корректор Т. В. Кудрявцева

**Сдано в набор 23/I 1964 г. Подп. в печ. 11/VI 1964 г.**

**Форм. бум. 70×90 1/16. Печ. л. 19. Усл. печ. л. 22,23.**

**Уч.-изд. л. 19,38. Тираж 4500 экз. Цена 1 р 20 к.**

**Изд. № 15459 Заказ тип. № 61**

**«Искусство»,**

**Москва, И-51, Цветной бульвар, 25**

**Московская типография № 20**

**Главполиграфпрома Государственного  
Комитета Совета Министров СССР по печати  
Москва, 1-й Рижский пер., д. 2**