

Лариса БРЮХОВЕЦЬКА,
керівник Центру кінематографічних студій НаУКМА

АНДЖЕЙ ВАЙДА: ПОЛІФОНІЯ СЕНСІВ І ЄДНІСТЬ МЕТИ

Кіно — мистецтво, в якому нечасто проявляється автор. Те саме можна сказати і про національні ознаки. Це зумовлено його особливостями, насамперед універсальним характером технічного відтворення реальності. До того ж технічний поступ у кіно призводить до зміни ціннісних орієнтирів, які не завжди наближають до національної культури. Не сприяє прояву національного відсутність глибокого історичного генезису (кіно існує усього сто двадцять два роки), хоча його історичну тяглість може поглибити взаємодія з іншими мистецькими і суспільними практиками, зокрема, тими, якими воно живиться: театр, музика, філософія, антропологія, література, народне мистецтво. Кіно — мистецтво динамічне й мінливе, в ньому не встигає закріпитися навіть мода, не те що традиції. Ну, і нарешті, ознаки національного змітає потужне цунамі масової культури як домінанти комерційного кінематографа. За цих обставин далеко не кожному кінорежисеру під силу підпорядкувати своїй меті і творчому завданню диктат технологій і ринку. А тим більше використати кіно для висловлювання важливих для національної спільноти послань заради справедливості, особливо, коли йдеться про націю, що тривалий час була позбавлена державності та можливості для повноцінного розвитку.

Анджей Вайда (06.03.1926–09.10.2016) є прикладом щасливого поєднання в одній особі автора з власним почерком і режисера національного. Показуючи історію та сьогодення своєї Польщі, він став цікавим для глядачів багатьох країн, здобув визнання у світі. Його фільми, навіть коли він знімав за кордоном, були польськими за духом, що засвідчує «Дантон», знятий у Франції з Жераром Депардье, що тоді був на піку слави, де знімалися польські актори і де першоджерелом фільму був твір польської авторки Пшибишевської.

Після міжнародного визнання польської школи, і насамперед таких фільмів, як «Канал» та «Попіл і діамант», Анджей Вайда обирає зовсім інший історичний простір, інших акторів і ставить грандіозне епічне полотно під назвою «Попіл» тривалістю майже чотири години. В основі — роман Стефана Жеромського про трагічний період його країни. Колись могутня імперія Річ Посполита наприкінці XVIII століття вже зникла з карти світу, а її землі поділили між собою Росія, Австрія та Пруссія. Сама назва цього історичного полотна викликає асоціації з «попелом імперії». Вайда услід за автором літературного твору розкриває причини трагічного становища країни. Йдеться насамперед про вищі шари суспільства — дворян. Парадокс у тому, що тільки одиниці переймаються долею своєї батьківщини, більшості це не пече — хтось намагається не звертати уваги на політичні зміни, живе старими уявленнями і нічого не хоче змінювати у власному житті (це бачимо в початковому епізоді масляної, гостинний господар, батько

головного героя, приймає масу галасливих гостей і в той же час ставиться до селян, як до безсловесних рабів), хтось став запроданцем і служить новим господарям, хтось бачить життя як суцільну розвагу і в сильному хмелю виявляє «протест»: б'є вікна і навіть вступає в бійку з солдатами.



Анджей Вайда. Молоді роки

А польський легіон, що виступив у війні на боці Наполеона, чия армія була останньою надією вільнолюбних поляків, опинився у незавидному становищі: то їх бере в полон австрійська армія, то французи посилають їх на Антільські острови підтримувати порядок серед туземців і наказують знищити темношкірих воїнів. Ясна річ, це жодним чином не стосується захисту інтересів Польщі.

Більшість подій ми бачимо очима головного героя твору — дворянського сина Рафала Ольховського, який волею автора опиняється серед різних людей: граф бере його до себе в секретарі й приймає до масонської ложі, колишній однокласник зваблює до світських утіх, інший товариш надає допомогу в скрутну хвилину. Вайда реєструє і побут, і гуляння, і пригоди, що їх переживає Рафал, зокрема, постановник подовгу любується його галопом верхи на красивому коні, а епізод поєдинку з вовком знято до такої міри реалістично, що вона вражає поєднанням правдивості й неймовірності. Для фільму характерна багатоплановість: бучні гуляння змінюються трагічною атмосферою поразок і трагедій самотніх благородних людей, услід за ними показуються любовні історії. Разом з тим з поля зору режисера не зникає головне: важливі історичні факти й сентенції та критичне осмислення польського характеру («Твій брат передбачив, що ми проп'ємо Польщу, ми її і пропили», — спокійно і без іронії говорить Рафалу один із буйної компанії гуляк). Наскрізна тема втрати держави поєднує численні розрізнені епізоди фільму. Скріплюються вони також емоціями, музикою, що посилює відповідний настрій, а матеріальні вияви історичної доби — костюми, кінська упряж, військові мундири, зброя, марші і битви — викликають повагу. При тому Вайда творить не костюмоване дійство, а історичну реальність, в якій герої, за винятком окремих сцен (наприклад, загибель Геленки, коханої Рафала), почувуються природно. Разом з тим режисерська воля не дозволяє остаточно запанувати трагічному настрою. Критикуючи вади національного характеру, він наголошує на патріотизмі, без якого неможливо відродити власну державу.

«Попіл» з'явився тоді ж, коли й «Війна і мир» Сергія Бондарчука, що стала міжнародною сенсацією. Між обома фільмами напрошується аналогія не тільки за подіями одного і того історичного часу, а й за сюжетною розгалуженістю і багатолюдністю обох творів. Звичайно, «Попіл» поступається у баталістиці, але для Вайди епізоди війни, які він подає ретроспективно, через розповіді окремих персонажів, — це не героїзм, не ефектні переможні битви, а щось протиприродне. Фільм Вайди посів значне місце у польському кіно і проклав шлях до інших

масштабних історичних полотен, зокрема, таких, як «Потоп» і «Пан Володийовський» Ежи Гофмана.

Якщо охопити поглядом усю творчість Вайди, то побачимо, що він знов і знов звертається до минулого, актуалізує й оживлює його, як правило, беручи за основу літературні твори, немов відчуваючи ностальгію за давніми часами. Відомо, що екран не терпить фальші. У фільмах «Попіл», «Весілля», «Пан Тадеуш», «Помста» персонажі класичної літератури живуть повноцінним життям, не стримуючи свого темпераменту. Вайда виводить багату екранну галерею національних портретів і характерів, з переконливою правдою показує багаті традиції національного мистецтва. Щоб цього домогтися, треба досконало знати історію своєї вітчизни, любити класичну літературу, знати моральне самопочуття поляків — у житті минулому і теперішньому. Для цих фільмів Вайда знаходив і відкривав нових акторів (у «Попелі», в ролі Рафала дебютував студент кіношколи Даніель Ольбрихський, який немов для цієї ролі народжений — справді національний характер і до певної міри символ розтерзаної країни).

На відміну від епічного розмаху екранізації Жеромського, «Весілля» за Станіславом Виспянським — історія локальна: польський пан з Кракова одружується з дівчиною-селянкою, і гості молодого і молодої в селянській хаті гуляють їхнє весілля. На початку ХХ століття польська література, творена аристократією, зосередилася на причинах занепаду Польщі, втрати нею статусу самостійної держави. Тому весілля набуває символічного значення: стверджується єдність нації. Твір багатослівний, персонажі дискутують, зміст фільму — в їхніх діалогах, які точаться в межах єдності часу й місця. А місцем є сільська хата і хмільне багатолюддя. Фільм «Весілля» вийшов після сенсаційного «Білого птаха з чорною ознакою» Юрія Ілленка та Івана Миколайчука, що здобув тріумфальну перемогу на Московському міжнародному кінофестивалі (1971). Там у конкурсі був і камерний «Березняк» Анджея Вайди. Стиль фільму «Весілля» позначений потужним фольклорним струменем (музика, танці, костюми), й можна припустити, що українська картина вплинула на цю соковиту стилістику. Вайда не пошкодував фольклорних барв для змалювання національного ритуалу, яким він був на початку ХХ століття.

Фільм починається сценою, коли молоді і гості виїжджають з Кракова. Їхня подорож до Броновиць починається гамором підпилих людей і звуком «Маршу Мендельсона». Через хвилину атмосфера стає серйозніша, коли герої переїжджають російсько-австрійський кордон. Цього епізоду немає у Виспянського, й додавши цю сцену, постановник підкреслює історичну ситуацію, коли Польща була бездержавною. Може здатися, що це була алюзія часу, коли фільм ставили. Вайда часто у своїх творах порушував проблеми поляків у часи ПНР, а тоді тема боротьби за свободу вітчизни і мотив приспільнення народу були дуже актуальними. У першому акті



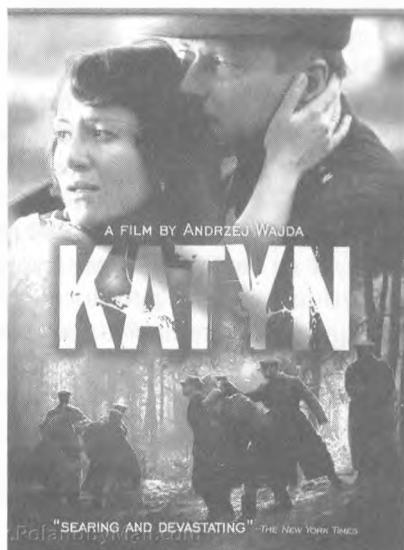
Кадр із фільму «Весілля». 1973

драми найдокладніше представлена ситуація польського суспільства, його поділ і зв'язки між селянами та інтелігенцією. Весільна забава є символом хвилиного, позірного братання двох суспільних класів. У фільмі це досить сильно акцентовано. Раз по раз під час шалених селянських танців показано статичні постаті інтелігенції, яка дивиться на все з дистанції. Важливою сценою є танець Мариси з Чепцем. Мотив танцю показує взаємну приязнь між інтелігенцією і селянами, хоча цей веселий танець викликає усмішку, є щось дивне в їхній спільній забаві. Разом з тим Вайда досягнув ефекту сонливості, маразму і таємничості. Це заслуга вдалим зйомкам на пленері і зображення суворого осіннього пейзажу польського села. Польські дослідники тлумачать «Весілля» як ідеальний приклад кіноадаптації, яка виконує роль інтерпретації літератури. Не тільки переносить літературний твір на екран, а й поглиблює його і подає точку зору сценариста й режисера. Вайда і його співсценарист Кійовський досягли цього завдяки продуманому скороченню діалогів, додаванню нових сцен, деяких змін у їх черговості, дібраним костюмам, музиці, монтажу і декорації, а також динамічній грі акторів.

Якщо говорити, яким постає у фільмах польського режисера ХХ століття, то є незаперечним фактом те, що Анджей Вайда став одним і найперших жорстких критиків сталінізму. Він належить до митців, які це зло послідовно виносили на поверхню з глибин психіки і глибин соціальних. Притому він не знімав ні кримінальних історій, ні нуару, ні детективів, ні бойовиків — зло, яке він показував, було реальне і пізнаване. Саме тому він часто звертався до трагічних сторінок часів війни («Покоління», «Канал», «Попіл і діамант», «Корчак», «Катинь») і до масштабних трагедій світової класики («Макбет», «Пілат та інші», «Біси», «Злочин і кара»), актуалізуючи їх. Його невтомності як митця-дослідника не перестаєш дивуватися.

Коли думаєш про витоки його нелегкої і жертвовної місії, згадується герой фільму Андрія Тарковського «Іванове дитинство», одержимий почуттям помсти ворогу за порушене мирне життя, за смерть найдорожчої людини — матері. Анджею Вайді в дитинстві випало також пережити стрес від втрати близької людини: тринадцятирічним він востаннє бачив свого батька-офіцера, який з багатьма іншими польськими воїнами потрапив у радянський полон і додому не повернувся. Як Іван з фільму Тарковського, юний Вайда включився у боротьбу з ворогом, прийнявши присягу воїна АК, виконував завдання зв'язкового в антигітлерівському підпіллі. На щастя, доля зберегла його. А пережитий у дитинстві стрес, цілком імовірно, дав поштовх до подвижництва — досліджувати і виводити на світло зло, яке так знеацька вторглося в життя його родини, країни, всього людства. До речі, 1939 рік, що зламав усталене життя, ностальгія за довоєнним часом прориватимуться на екран у «Льотній», «Хроніці любовних пригод» тощо.

Рано змужнівши, Вайда обирає мистецтво як спосіб захищати добро і боротись зі злом. Одного дня він здійснить крутий поворот долі:



Плакат до фільму «Катинь». 2007

не закінчивши навчання у Краківській академії мистецтв, залишить її та обере кіно, яке може значно інтенсивніше впливати на людей. Ще один кінорежисер точно так змінив свій вибір: Олександр Довженко готувався стати художником, але одного літнього дня 1926 року він покидає Харків і їде на Одеську кінофабрику. Вибір на користь кіно обидва зробили у добу радикальних суспільних змін з бажанням впливати своїм мистецтвом на реальне життя. І в обох випадках професійні напрацювання і бачення художника сприяли високій зображальній культурі їхніх фільмів.

Чимало вже сказано і написано про багатоплановість і об'ємність творчої спадщини Вайди, що створив сорок кінофільмів і здобув міжнародне визнання, поставив чимало телефільмів і театральних вистав, які викликали гостру реакцію в публіки. Можна знайти чимало перетинів у його кінорежисурі і в режисурі театральній, але це вже тема окремої роботи. Нашим завданням є висвітлити конкретний аспект, а саме: як показано у його фільмах зло, його наслідки і суд над ним. Цей аспект нині став дуже гострим і актуальним. Тому що зло, яке творила радянська влада впродовж свого існування в одній з найбільших країн світу та за її межами, залишилось незасудженим і непокараним, на відміну від випадку з гітлерівським нацизмом. І тепер світ постав перед фактом рецидивів того непокараного зла.

У зв'язку з цим побіжно нагадаємо кілька фактів рецепції фільмів Вайди в СРСР. Не де інде, як у Москві 1971 року Анджей Вайда за фільм «Березняк» за Ярославом Івашкевичем здобуває Золотий приз. Та мине час і Вайда безкомпромісно стане на бік «Солідарності». А цей рух, як і саме слово, після 1980 року в Радянському Союзі піддали остракізму і вживали як жупел для залякування. Вайда, кинувши виклик потужній системі, принесеній до Польщі «на штиках» радянськими збройними силами, після придушення «Солідарності» змушений був на кілька років залишити свою країну; йому, досвідченому кінорежисерові, гостинно відчинили двері європейські країни, надавши можливість для творчої праці.

Тим часом солідний московський «Кинословарь», що вийшов 1986 року, не міг проігнорувати Анджея Вайду, але в біографічній довідці про нього повідомив: «У другій половині 70-х рр. у низці фільмів А. Вайди отримали розвиток антисоціалістичні тенденції («Людина з мармуру», 1976, «Без наркозу», 1978), що особливо чітко проявилось у ф. «Людина з заліза» (1981)»¹. Згадки, що цей фільм, нагороджений «Золотою пальмовою гілкою» в Каннах, ясна річ, немає.

Та часи міняються, зі зміною політичного клімату в СРСР, з падінням залізної зависи і проникненням свободи слова стала можливою комунікація з раніше неугодними. На початку 1989 року Анджей Вайда в Москві, і його перебування зафіксує на своїх сторінках журнал «Искусство кино»: в опублікованому інтерв'ю йшлося переважно про його екранізації російської класики, журнал також публікує фрагменти з нової книжки Вайди про теоретично-методологічні засади його кінорежисури².

Але повернемося у складний для Польщі 1983 рік. Анджей Вайда у Франції ставить фільм «Дантон» про одного з творців Французької революції. Фільм

¹ Вайда Анджей. Киноискусство. Энциклопедический словарь. — М.: Советская энциклопедия, 1986.

² Вайда Анджей. Кино — мое призвание. Фрагмент книги // Искусство кино. — 1989. — № 2. — С. 164–172.

був насичений алюзіями на сучасність і сприймався глядачами як злободенна політична притча. Він був пройнятий подихом смерті, що, здавалось, несумісна зі сповненим шаленої енергії головним героєм. У колотнечі, породженій ненавистю до тих, «хто не з нами», у гострому і непримиренному протистоянні Робесп'єра і Дантона — двох лідерів революції — постійно наростаюча напруга, що веде до неминучого фіналу. Він неминучий, як неминучою є запущена революцією машина репресій. З історії знаємо, чим усе закінчиться, але знання, не забарвлене емоціями, залишається простою констатацією факту, не більше. Інша річ, коли бачимо сучасних людей, що перед об'єктивом кінокамери перевтілюються в людей далекої історичної реальності і яким ми віримо. Картина динамічна, енергійна, чітко відповідає, хто винен у кровопролитті і як важливо в революційному пориві зберегти загальнолюдські цінності, не втратити гуманне ставлення до людини.

І Войцех Пшоняк, і зарозумілий Жерар Депардьє¹ й усі, хто знімався у цій масштабній картині, були матеріалом у руках режисера, несли його важливе послання. Вайда — режисер, який для цього міг дати виконавцям необхідний імпульс, — з якими б акторами не працював, з польськими чи із зарубіжними. Як діють ті імпульси, чудово характеризує один випадок, що стався на початку роботи над виставою «Злочин і кара» за Достоєвським. Наведемо його зі слів самого Вайди: «Раскольников ненавидить людей, відіпхнутий і принижений злиднями, він водночас відчуває себе кращим за інших. Тому у статті про злочин, написаній ним, він дозволяє проливати кров винятковим особам! Я думав, вражений, про те, як зіграє таку роль задоволений собою Радзівілович? Я знав, що в подібному випадку режисер безпорадний і врятувати його може тільки диво, отже я відклав репетиції, не знаючи, на що розраховувати. Через тиждень у дверях репетиційного залу з'явився незнайомий: худий, із запаленими щоками, кілька днів неголений, з швидкими нервовими рухами. Він підійшов до режисерського столика, поклав портфель і вииняв з нього сокиру, мимрячи під ніс: «Нехай тут лежить, може знадобиться...» Я завмер від страху. Переді мною стояв живий Родіон Романович Раскольников у особі Єжи Радзівіловича»².

Вайду, як особу і митця, свідомого своєї місії, вавив Достоєвський, який у ХІХ столітті дуже ретельно діагностував зло, що зароджувалось в «ідейних» головах його сучасників. «Якби не Достоєвський, я б не став Вайдою», — говорив режисер. Широта бачення й розуміння суспільно-політичних процесів допомогли Вайді першим у польському кіно безкомпромісно й відверто розповісти про те, як система сталінізму перемелювала пролетарів на початку 1950-х. Картина «Людина з мармуру», де це було показано, дивом прорвалася на екрани. А ставлячи на сцені Достоєвського, зокрема, «Біси», він так само показував маніпулювання свідомістю людей, гру на їхніх амбіціях і бажаннях не відставати від прогресивних, авангардних поглядів та рухів. Разом з тим Вайда виконував свою місію зважено, остерігаючись явної небезпеки.

¹ У книзі інтерв'ю Жерар Депардьє не дуже прихильно відгукувався про режисерські настанови Вайди. Див.: Gerard Depardien. Po prostu żyje! Rozmowy z Laurentem Neumannem. — Wydawnictwo literackie. — Krakow. — 2005.

² Вайда Анджей. Театр сумління Достоєвського // Анджей Вайда. Кіно і решта світу. — Перекл. з польск. — К.: Етнос, 2004. — С. 183–185.

«Коли у 1982 році я працював у Парижі над «Дантоном», — писав він, — то зустрівся з двома американськими продюсерами, які по секрету сказали мені, що Солженіцин, який тоді вже жив у Сполучених Штатах, хоче, щоб я реалізував його сценарій «Танки знають правду». То була історія придушеного бунту військами НКВС у радянському таборі. Виразні, дуже яскраві постаті чоловіків і жінок, події, що майстерно розвивалися. Продюсери, які небагато говорили про себе, визнали, що мають гроші на англomовний фільм, зроблений у Штатах. Для мене мало значення знайомство із Солженіциним, якого я раніше ніколи не бачив. Було приємно і те, що великий письменник саме мене обрав режисером свого першого сценарію»¹.

Вайда дивувався, чому саме йому запропонували сценарій фільму «Танки знають правду». Очевидно, Солженіцин бачив його фільми і його вразило вміння Вайди створити насичену і переконливу атмосферу розправи над невинним. Що, до речі, відчутно й у фільмі «Дантон». Прочитати сценарій Солженіцина в нас немає можливості, але, знаючи творчість цього письменника, неважко вирахувати, про що конкретно там ідеться.

У фільмі Вайди публічній страті Дантона передував досить тривалий суд, під час якого підсудному було надано можливість відстоювати свою правоту і невинуватість (хоча ця темпераментна битва була марною: суд визнав «вину» Дантона). А от мільйони репресованих у СРСР, які, якщо не потрапляли під «вишку», то поповнювали розкидані по безмежних просторах Союзу радянські концтабори ГУЛАГу, не могли навіть мріяти про таку річ, як суд. Каральна система доби тоталітаризму в СРСР була на такій недосяжній висоті, працювала настільки потужно та продуктивно, що не дозволяла собі гаяти часу на таку процедуру, як суд, а вирок виносила «трійка» на основі слідчих справ. Ті справи в переважній більшості були сфабрикованими. Саме тому викриття зловживань і розвінчання «культу особи» Сталіна і правда, що відкрилась у доповіді Микити Хрушова на XX з'їзді, започаткує час «відлиги» й початок процесу реабілітації невинно покараних. З'являється друком повість «Один день Івана Денисовича», написана на основі пережитого колишнім офіцером радянської армії й багаторічним в'язнем радянських концтаборів Солженіциним, і та повість стає сенсацією. Суворо, художньо досконало історія про ГУЛАГ вразила багатьох страшною правдою. Солженіцин не обмежився цим коротким твором — він вважав своїм обов'язком розповісти світові про всі концтабори — так з'явився епохальний твір «Архіпелаг ГУЛАГ», де зібрані й художньо осмислені факти істинних умов життя каторжан Воркути, Норильська, Колими, Кенгіру. І головне — один із томів присвячений фактам непокори і повстань, що прокотились по таборах після смерті Сталіна, коли в'язні вірили, що ситуація в країні має змінитися. Солженіцин пише, що повстання ініціювали й організовували колишні воїни Української повстанської армії, котрі мали досвід конспірації; підготовку до повстання вони починали з розправ над стукачами-донощиками. Тривале протистояння в Норильську і Воркуті, хоч і було придушене, принесло результати — система небувалого в історії людства за жорстокістю і масштабами гніту послабилась. Однак, як завжди в історії тиранії, перебіг повстань залежав від місцевих чинів. В Кенгірі повсталі в'язні трималися майже два місяці, але начальник табору, не змігши придушити повстання

¹ Вайда Анджей. Задуми завжди цікавіші // Анджей Вайда. Кіно і решта світу. — Перекл. з польськ. — К.: Етнос, 2004. — С. 225.

власними силами, викликав танки, які, прибувши в далекий казахський степ, знесли загорожу, увірвались на територію табору і знищили переважну більшість в'язнів. Саме про цю трагічну історію, що для влади була звичайними буднями, скоріш за все, і йшлося в сценарії Солженіцина.

Проте Вайда відмовився від цієї пропозиції. Це був 1983 рік, він не міг знімати у своїй країні, де генерал Ярузельський запровадив військовий стан і політична ситуація була не прогнозована. За його словами, якби він узявся ставити у США те, що йому пропонували, дорога на батьківщину була б йому закрита, а ставати емігрантом він не хотів і не планував. З тих міркувань і відмовився. Хоча сценарій з його автентичністю і протистоянням сили духу збройній силі він сприйняв дуже позитивно.

Так, шанс показати закриту для світу істинну суть радянської системи був втрачений. Та сатисфакцією став пронизливий, трагічно-епічний твір Вайди «Катинь» (2007). Загибель від рук енкаведистів польських офіцерів набуває тут трагедії світового масштабу. У цьому фільмі зійшлися майстерність кінематографіста й особистий біль автора. Вайда ріс без батька, бо серед численних жертв комуністичної системи був і офіцер Якуб Вайда, розстріляний в час Другої світової війни, тільки не в Катині, як пишуть інтернет-джерела, а в Харкові, в застінках НКВС. Автобіографічні мотиви (у фільмі сюжет рухає історія жінки, чий чоловік опинився в радянському полоні і яка чекає звісток про нього) поєдналися з чітким усвідомленням радянської «рівності» усіх, за якої кожен, хто бодай якось вирізнявся з-поміж тої рівності, підпадав під знищення.

У фільмі паралельно розгортаються дві сюжетні лінії: перша — дружини полонених чекають звісток, друга — перебування польських офіцерів у радянському полоні. Ті височенні нари в таборі, скупчення людей, їхні надії на те, що їх відпустять. Та замість цього, менше, ніж через рік їх усіх на вантажних машинах вивезуть невідомо куди. Серед лісу звелють виходити і колоною рухатись до якогось невиразного приміщення. Там на них чатувала смерть. Те, що радянська влада знищила польських офіцерів, у Польщі стало відомо в 1943 році — це повідомлення з'явилося в одній із Краківських газет. Там же друкувалися списки загиблих. Цей злочин виявили гітлерівці, які провели ексгумацію й через пресу оповістили світові страшну правду¹. Але після війни радянська пропаганда свою вину за загибель польських офіцерів переклала на гітлерівців. Німеччина, на якій важким тягарем лягло звинувачення у злочинах проти людства, не могла спростувати цей наклеп, а в СРСР цей факт, як і багато інших злочинів, замовчувався. Правда впливла на поверхню тільки після розпаду Радянського Союзу. Хоча сучасна Росія, захищаючи «честь мундира» радянських каральних органів, шукала в Польщі прибічників, які допомогли б погасили скандал і не згадувати про нього.

Росії правда Вайдиного фільму «Катинь» не дуже сподобалась. Ведучий телепередачі «Від першої особи» одного з російських телеканалів, виявляючи показну повагу до Майстра, серед іншого ставить йому «тактовне» запитання: чи не заважав йому бути об'єктивним у створенні фільму «Катинь» факт особистого болю? У відповідь Вайда наголосив, що його завданням було показати не тільки злочин, а й брехню. Побачивши ту краківську газету, поляки не йняли віри. Адже

¹ Паралельно з фільмом у Польщі вийшла книга-альбом, присвячена жертвам Катині, де вміщено фото речових доказів, за якими було ідентифіковано загиблих: такі предмети, як гудзики, пряжки тощо.

в часи Першої світової війни полонених не розстрілювали — вони вже беззбройні, не воюють. Існувала практика обміну полоненими. Тому в Польщі не могли повірити, що військовополонених розстріляли, а мати Вайди до самої смерті в 1950 році писала і слала телеграми в різні країни, сподіваючись знайти свого чоловіка. Люди не могли відмовитись від своєї віри, від своїх уявлень.

Слід визнати: постановка цього безкомпромісного фільму, що викриває злочини радянської верхівки і її опричників-енкаведистів, вимагала неабиякої мужності. Чітко і переконливо висловлена правда створює для сучасних глядачів ефект присутності у страшних тоталітарних часах «сплюндрованого століття». Фінальна ж картина розстрілу, що не розрахована на людей зі слабкими нервами, за силою режисерського виконання нагадує апогей холоднокровного звірства — «ніч кривавих ножів» у фільмі Лукіно Вісконті «Загибель богів». І в одному, і в другому випадку знищується маса людей, які не можуть захищатися, — це і є свідченням якогось ще не дослідженого масового психозу, що ним була уражена гітлерівська Німеччина і сталінський СРСР.

Робота є неоціненним внеском Вайди у скарбницю людської пам'яті. Шкода, що в українському ігровому кіно й досі не знайшлося режисера, який би з такою художньою силою розповів про трагедію свого народу. В нас є немало документальних фільмів про Голодомор (насамперед «Живі» Сергія Буковського), про репресії, документальних нарисів про інтелігенцію, яка стала жертвою більшовицького терору, але аналогічного за силою впливу «Катині» епічного полотна немає. Для того щоб здійснити такий масштабний — і за думкою, і за виконанням твір — треба мати не тільки багатющий досвід, а й масштабне мислення і мудрість.

З не меншою майстерністю показував Вайда і сучасність Польської Народної Республіки. «Без наркозу», поставлений 1978 року, справедливо відносять до «кіно морального неспокою», хоча він залишається в тіні більш гучного фільму «Людина з мармуру» (1976), що став політичним маніфестом польських кінематографістів, таких як Кшиштоф Кесльовський і Кшиштоф Зануссі, котрі чесно показували деградацію людини, спричиненої соціальним кліматом, що запанував у «соціалістичній» Польщі.

Камерна психологічна драма «Без наркозу» не випадково постала в задушливі часи, в ній акцент не так на соціальному, як на людському, хоча одне і друге, ясна річ, взаємопов'язані.

Герой фільму — журналіст-міжнародник Єжи Міхалковський — повернувся з чергової поїздки, дружина через адвоката передає йому повідомлення, що пішла від нього і подає до суду на розлучення. Глядач від самого початку опиняється перед питанням, яке не має логічного пояснення: чому дружина не захотіла зустрітись зі своїм чоловіком і пояснити йому причини ініційованого нею розлучення. Тим більше, що родина благополучна, в подружжя двоє чудових діток. Аргумент, що дітей вона позбавляє батька (ім вона не дозволятиме з ним зустрічатися), її не спинає. Тож причину має домислювати герой фільму сам, а заодно і глядач. Припустимо: задрість дружини успіхам чоловіка. Або їй набридла самотність, чоловік постійно у відрядженнях. Рішення категоричне, чоловік став їй не просто байдужий, він — ворог, якого треба знищити. Так, вона вже має іншого. Це співробітник її чоловіка — бездара, який бачить у Міхалковському суперника насамперед у кар'єрі. Звабник не лише використовує дружину колеги як знаряддя для знешкодження суперника і руйнує родину, він непримиренно критикує його за наукову роботу. Все це тому, що Єжи став неуго�дний партійному начальству, яке і влаштувало його

негласне цькування. Далі — звільнення з роботи, і на його захист ніхто не став, хоча, здавалось, у нього були прихильники серед впливових осіб.

Чи зміг чоловік встояти, тримати удар? Можливо, якби не родинна катастрофа. Родина для нього, як повітря: коли воно є, не помічаєш, але якщо його перекрити, людина гине. Він, мабуть, і не підозрював, наскільки був до неї прив'язаний. Новина, що дружина переїхала жити до своєї матері, відмовилась з ним бачитись і навіть розмовляти по телефону, вибила з життєвої колії, вивела з рівноваги настільки, що забракло сил оговтатись від цього удару. Оскільки Вайда не відсилає до минулого, не пропонує флешбеків, знову доводиться робити припущення: або Міхалковський не чекав такого від дружини, або не знав її. Не знав, а тому не чекав. Для глядача, але не для героя фільму, її підступність очевидна. Він намагається знайти спосіб порозумітись, випрошує у дружини через її подругу побачення. Побачення, до якого він так готувався, відбулося, та дружина пішла, навіть не попросившись. Ця пронизлива сцена, як і сцена суду, засвідчує її цілковиту зазомбованість: складається враження, що героїня виконує чийось команду знищити свого чоловіка. Він же не шукає альтернативи, не шукає виходу.

Здавалося б, чого бракувало цим двом людям? Чому життя успішного чоловіка так безжально зруйноване? Чи це онтологічна руйнівна властивість людини, чи невміння захиститися від маніпуляції? Режисер поступово згущує атмосферу, глядач фізично відчуває безвихідь. Геппі енд у цій історії неможливий, тут вступають сили фатуму: його старша донька-студентка прийшла вранці до його помешкання саме в той момент, коли якась незнайома дівчина виходила з ванни, і донька обурена «поведінкою» батька. Звичайно, вона не відає, що ця незнайомка — ангел-охоронець, аби Єжи нічого собі не заподіяв. Передчуття її не обмануло: коли вона вийшла у справах, у помешканні стався вибух газу, і разом із персонажами фільму глядачі побачать, як медики швидкої допомоги винесуть обгорілого на носилках. Нещасний випадок, що дуже нагадує самогубство. Чоловік не шукає знеболювального, шукає не причин кризи родинного життя, а примирення і зазнає краху. Без родини, без улюбленої роботи життя стало затьмяною операцією без наркозу, біль перейшов межу терпіння.

Коли об'єктом художнього дослідження стають конфліктні стосунки у приватному житті, автор зазвичай займає чийсь сторону. Ця трагічна історія вибудована як окремі й почергово подані лінії двох людей. Вайда, заглиблюючись у ці стосунки, залишається безстороннім, проте глядач співчуває саме героєві. Майстерність режисера в тому, що він викликає у глядача глибоке співчуття до незахищеної людини. Щодо дружини, то тут навпаки: її холодна байдужість до всіх, у тому числі до власних дітей, робить її як об'єкт не цікавою, вона нагадує механічну ляльку.

Вайда показав залежність інтимного світу людини від загальної атмосфери в країні, в якій культивувались заздрість, ненависть, зневага. На прикладі однієї родини Вайда поставив діагноз



Богусла Лінда у фільмі «Післяобрази». 2015

цілому суспільству, коли, як писали критики, на арену суспільного життя дедалі частіше стали проникати безпринципні, цинічні пройдисвіти від політики й економіки, які готові були пожитись за рахунок партократії.

«Післяобрази», остання картина Вайди, так само трагічна, як і «Без наркозу». Так само, як і Єжи Міхалковський, пройде колами пекла, відторгнутий художник-авангардист, викладач Краківської академії мистецтв Владислав Стржемінський. Його життя склалося б інакше, якби він пішов на компроміс із владою, якби пристосувався. Але то була людина непохитна і смілива — він, поки була можливість, публічно пояснює партійним діячам, чому не приймає соцреалізму в мистецтві. Художник і тоталітарна влада. Художник як жертва терору. Художник як людина, що віддана мистецтву. Влада в особі партократів і служби безпеки позбавляє його всього — визнання, засобів до існування, роз'єднує з донькою, але він залишається непохитним. Образ Стржемінського — безперечно, найкраща роль Богуслава Лінди. У жорстокому конфлікті між владою і Стржемінським у «Післяобразах» українці пізнають історію митців Розстріляного Відродження, зокрема, театрального режисера-авангардиста Леся Курбаса та драматурга Миколу Куліша, яких так само поступово і методично позбавляли можливості творити, врешті арештували, заслали на Соловки, а в 1937 році розстріляли. Тож можна сказати, що цей фільм не тільки про одного художника, а про всіх митців, яким випало жити, творити і загинути у величезному концтаборі під назвою СРСР.

У «Післяобразах», як і в «Диригенті» (1979), Вайда віддав шану Мистецтву. Саме з великої літери, показуючи його силу і на його тлі — нікчемність чиновників, які не розуміють його і яким хочеться або знищити непокірного митця, або втрутитись у його творчість з якимись своїми меркантильними резонами. Вайда нагадував, що ні політична, ні адміністративна доцільність не повинні порушувати гармонію творів мистецтва. Що мистецтво не терпить бездушного і бездумного втручання, що таке втручання згубне для нього. Образ визнаного у світі диригента Джона Лясоцького, створений Джоном Гілгудом, — це гармонійне поєднання професійної майстерності і необхідних для співтворчості з музикантами людських якостей. Саме таким, сповненим людської і професійної гідності, диригентам підкоряється справжня музика — П'ята симфонія Бетховена, що звучить



Анджеј Северин і Крістіна Янда
у фільмі «Диригент». 1978

впродовж фільму і фактично є одним із його персонажів, на контрасті з якою згадані резони чиновників видаються ще безглуздішими. І ще один персонаж — скептичний Адам, у виконанні Анджея Северина, — є жертвою власних амбіцій і ревностей до мистецтва, яке йому недоступне. «Диригент» про те, що дріб'язковим, нездатним опанувати власними нервами людям не варто займатися симфонічною музикою, а тим більше — керувати оркестром. Зіставляючи

портрет Лясоцького з молодим Адамом, Вайда показує, що мистецтво не терпить механічно-бездушного підходу, що творчість — тонка матерія.

Вайда — з тих режисерів, котрі, як Франсуа Трюффо і Лукіно Вісконті, стали на захист класичного мистецтва від вульгарщини і сурогату. Для визначення його режисерського стилю можна скористатись терміном «магічний реалізм», а можна — паралеллю з музикою: такі фільми, як «Земля обітована», «Дантон», «Пан Тадеуш», «Катинь», нагадують звучання потужного симфонічного оркестру, що виконує складний поліфонічний твір. А фільми про інтимне життя («Без наркозу», «Диригент») — це тривожна камерна музика; в ній, немов рентгеном, висвітлюється духовно висока особистість і твердість у конфлікті з силами зла. І в обох випадках побутове середовище дії виходить за власні межі й дає широку картину людських стосунків та соціального неблагополуччя.

Окрім цієї музичної паралелі, хочеться провести і паралель кінематографічну. Цього разу з Інгмаром Бергманом. Як і шведський режисер, Вайда у багатьох випадках виступав співавтором сценаріїв своїх фільмів, а також поєднував різні сфери мистецтва: кіно, телебачення, театр, що свідчить не тільки про силу таланту і великі запаси творчої енергії, а й про збагачення досвідом цих мистецтв, про багатство і єдність мистецького світу. Як і Бергмана, Вайду цікавила насамперед людина, її моральне самопочуття і її доля в складних політичних і соціальних умовах. Але між цими двома режисерами існує й істотна відмінність. Насамперед у життєвому досвіді і в середовищі побутування. Бергман часто показував моральне неблагополуччя, але то були переважно конфлікти на, так би мовити, родинному фронті, породжені не зовсім благополучним родинним життям самого Бергмана, особливо в стосунках з батьком, про що він писав у своїх мемуарах. Значно трагічніший досвід був у Вайди, котрому довелося тривалий час жити у невільній країні й бачити несправедливість і облуду, які принесла радянська влада. Жити без батьківської любові, з болем втрати рідної людини.

Насамкінець — про значення фільмів Анджея Вайди для нас, українців. За радянських часів його фільми — «Попіл і діамант», «Все на продаж», «Березняк», «Земля обітована» — йшли в кінотеатрах і глядачі сприймали їх, як і фільми Єжи Гофмана, з великим інтересом, хоча посвячені знали, що більшість фільмів Вайди у наш прокат не надійшли. Радянська цензура ретельно фільтрувала зарубіжне кіно. Вони стали доступними як на носіях, так і в кінозалах у часи України незалежної. Можливість знайомства з творчістю Вайди розширилась завдяки Польському інституту в Києві, який влаштовував ретроспективи його давніших фільмів і прем'єри нових у кращих залах столиці України. Особисто мені вдалося побувати на прем'єрі «Пана Тадеуша» в Будинку кіно та на прем'єрі «Катині» в кінотеатрі «Україна» — саме на тому сеансі, коли Президент України Віктор Ющенко нагородив Анджея Вайду орденом Ярослава Мудрого.



Жерар Депардьє у фільмі «Дантон».
Польща / Франція. 1983



Анджею Вайді вручають «Оскар»
за внесок у кіномистецтво 2000

що з'явиться найближчим часом. Журнал «Кіно-Театр» за сприяння Польського інституту в Києві опублікував інтерв'ю з ним після виходу фільму «Валенса. Людина з надії», а також для читачів журналу про свого режисера розповів актор Анджей Северин.

Ми, українці, пам'ятаємо його вболівання за Україну, звернення до Європарламенту на підтримку Революції Гідності, його допомогу талановитим людям з України, які навчалися в його кіношколі. Він продовжує жити у своїх видатних фільмах, які, показуючи жорстокість світу, навчали любові, боротьбі за справедливість.

...Наприкінці листопада 2014 року мені як члену невеликої делегації кінематографістів і журналістів, що знайомилась із кінематографічним життям Польщі, випала щаслива нагода зустрітися з Анджеєм Вайдою та Кристіною Захватович. Аристократизм, людяність, скромність, небагатослівність — риси кінорежисера, які не могли не зачарувати. Тим більше, що вони сьогодні такі рідкісні! Людські риси і шлейф зробленого в кіно гармонійно поєдналися і давали рідкісне відчуття живого контакту з легендою світового кіно. Дуже щиро він говорив про Україну, яка не захотіла коритися диктату Москви і високою ціною виборювала собі реальну, а не фіктивну незалежність. Моральна підтримка видатного митця в тяжку хвилину цінується дуже високо.

Кожному з нас він вручив книжечку-альбом разом із диском фільму «Валенса. Людина з надії» з дарчим підписом, і це стало предметним символом єднання з людиною високого духу і взірцем для наслідування у послідовному відстоюванні своїх ідеалів і любові до своєї батьківщини.

При переповнених залах відбулися прем'єри останніх картин Майстра «Валенса. Людина з надії» та «Післяобрази». Останню — вже після його відходу — показали наприкінці жовтня 2016 року на відкритті Міжнародного кінофестивалю «Молодість»: зал вшанував пам'ять Майстра.

У перекладі українською мовою вийшло дві книжки Анджея Вайди. Друга — «Кіно і решта світу» — з'явилась 2004 року і стала вже раритетною. І хоча в Україні ще немає дослідження про його творчість, але слід сподіватися,