

# КШИШТОФ КЕСЬЛЁВСКИЙ О СЕБЕ

Автобиография, сценарии,  
статьи, интервью

CoRpus

# **Кшиштоф Кесьлёвский**

## **Олег Вениаминович Дорман**

### **О себе**

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=66840418](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=66840418)*

*О себе. Автобиография, сценарии, статьи, интервью:  
ISBN 978-5-17-115892-7*

### **Аннотация**

В книге выдающегося польского режиссера и драматурга Кшиштофа Кесьлёвского (1941–1996), собраны сценарии его прославленных фильмов – “Кинолюбитель”, “Случай”, “Без конца”, “Декалог”, “Двойная жизнь Вероники”, “Три цвета: Синий, Белый, Красный”, а также статьи Кесьлёвского и интервью разных лет. Открывается книга автобиографией “О себе” – рассказом о жизни, работе, семье и коллегах, временах и странах.

В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

# Содержание

От составителя	5
Кшиштоф Занусси[1]	7
Автобиография	16
О себе[2]	17
Глава 1	19
Глава 2	68
Глава 3	106
Конец ознакомительного фрагмента.	140

# **Кшиштоф Кесьлёвский О себе. Автобиография, сценарии, статьи, интервью**

© Adam Mickiewicz Institute, Warsaw, 2021

© А. Бондаренко, художественное оформление, макет,  
2021

© ООО “Издательство АСТ”, 2021

Издательство CORPUS ®

## От составителя

Мы начинали готовить это издание с Ксенией Яковлев-ной Старосельской (1937–2017), которая перевела сценарии «Декалога» и, отчасти, трилогии «Три цвета». Она успела узнать, что русская книга Кесьлёвского, о которой мы мечта-ли больше двадцати лет и к публикации которой она прило-жила много усилий, наконец выйдет. С благодарной памятью о Ксении Яковлевне ее работу подхватили ее ученики, давно уже ставшие самостоятельными переводчиками. Муж Ксе-нии Яковлевны Виллен Иосифович Кандрор, бывший пер-вым читателем и главным редактором ее переводов, оказал теперь неоценимую помощь и нам.

Составители американской книги интервью Кесьлёвско-го Рената Бернارد и Стивен Вудворд любезно прислали нам польские оригиналы текстов, по которым мы сделали рус-ский перевод.

Благодаря энтузиазму наших польских друзей Анны Мир-кес-Радзивон, главного редактора сайта *culture.pl*, и Марека Радзивона, бывшего директора Польского культурного цен-тра в Москве, в издании этой книги принял участие Инсти-тут Адама Мицкевича. Без помощи его сотрудниц Анны Са-евич и Евгении Дабковской книги не было бы.

Такую же щедрую и бескорыстную поддержку оказал Польский культурный центр в Москве – спасибо его нынеш-

нему директору Петру Сквечинскому и руководителю отдела кинопрограмм Евгению Ступинскому.

Нам очень помогли консультации Мариуша Щельского и дружеское участие Кшиштофа Занусси, Наталии Мавлевич, Елены Баевской, Александра Сгаросельского, Анны и Романа Рудницких, Марины и Бориса Золотухиных, Давида Дормана, Инны и Людмилы Бирчанских, Алексея Моторова, Людмилы Голубкиной и Феликса Дектора.

И, само собой, изданием этой книги в России мы обязаны Марии и Марте Кесьлёвским и Кшиштофу Песевичу.

Всех этих людей соединила любовь к автору, чья работа делала кинематограф искусством, и восхищение человеком, присутствие которого делает жизнь значительнее, многомернее и светлее.

# Кшиштоф Занусси<sup>1</sup>

## Предисловие

*Перевод Олега Дормана*

Я думаю, есть художники, которые полностью выразили себя в своих произведениях, осуществились в них и исчерпали себя. Кшиштоф Кесьлёвский существовал помимо своих картин, и они не могут заполнить пустоты, образовавшейся с его смертью. При жизни Кшиштоф заявил, что его работа завершена, и, хорошо его зная, я вынужден был всерьез принять слова о том, что он больше не будет снимать кино. Но то, что его больше не будет рядом, – удар тяжелее.

Уже много времени прошло со дня похорон, но смириться с потерей никак не удастся. Что ни скажешь о нем – все сразу превращается в строчку из панегирика, из какого-то невозможного некролога: все, кто был близок с Кшиштофом, ощущали его твердое сопротивление любой попытке определить или объяснить смерть – нечто, как он знал, несравненно большее, чем способны выразить слова. Особенно такая внезапная, такая ненужная, такая необязательная смерть. Неудачной операции на сердце можно было из-

---

<sup>1</sup> *Кшиштоф Занусси* (р. 1939) – режиссер кино и театра, общественный деятель, педагог, автор фильмов “Структура кристалла”, “Иллюминация”, “Защитные цвета”, “Год спокойного солнца” и многих других. Лауреат множества международных премий. (Здесь и далее – прим. пер.)

бежать, можно было отменить ее или отложить; не обязательно было делать ее именно в этот день и час. Невозможно избавиться от мыслей о том, что могло бы быть. Но ведь именно эти размышления одолевали и Кшиштофа: размышления о случайности и судьбе, о том, что необходимо и неизбежно или могло бы произойти иначе. Понятие случайности стало его ключом к описанию тайны жизни. Величайшая ценность работ Кшиштофа заключается в том, что он сознательно и последовательно указывает на случайность как ключ к тайне. Кшиштоф открыл его существование, но тайна осталась неразгаданной – в противном случае это была бы лишь видимость тайны, ошибка художника, неверно понявшего предмет своего изучения.

Жизнь Кшиштофа заставляет размышлять о том, что он сам уже высказал во многих фильмах – наиболее ясно, пожалуй, в последних, – о том, что жизнь, которую мы знаем как ощутимую реальность, как вереницу многообразных причин и следствий, в сущности, не может быть понята из этой реальности. Финал трилогии “Три цвета” (“Синий”, “Белый”, “Красный”) обнаруживает таинственный смысл разных судеб, оказавшихся связанными случаем, так же как случай объединяет три версии судьбы главного героя в фильме “Случай”.

Я помню Кшиштофа с Киношколы; позже мы вместе работали на одной студии, “ТОР”, и в конце концов стали более-менее попеременно руководить ею. Во время военного

положения, введенного генералом Ярузельским в 1981 году, я больше работал на Западе, и Кшиштоф стал на мое место.

Мы были слишком близкими друзьями, чтобы я мог об этом писать. Не думаю, что достаточная дистанция вообще когда-нибудь возникнет и время создаст расстояние между нами, потому что с годами человек не удаляется от самого себя, а дружба в какой-то степени делает двоих одним. От того, что Кшиштофа нет, я чувствую, что отсутствует часть меня самого. Когда снимался “Белый”, я пришел на площадку со своей камерой, чтобы Кшиштоф сказал несколько слов для моей телевизионной программы. Я спросил, что он думает о жизни после смерти, о существовании в другом измерении. Он ответил, приведя, безо всякого смущения, очень личный пример: он вспомнил своих родителей, которых давно уже не было на свете, и сказал: “Для меня они живы. Когда я принимаю решение, я всегда думаю о том, что бы они сказали, одобрили бы они мой выбор. В моей жизни они со мной”. Мы с Кшиштофом на многое смотрели по-разному, но в этом мне легко согласиться с ним. Кшиштоф здесь, даже если кажется, что его нет.

Если бы я захотел описать Кшиштофа – как можно попробовать описать даже самого себя (то есть надеясь, что описание получится хоть в какой-то степени непредвзятым), – я думаю, что начал бы с его духовной свободы. У Кшиштофа был талант. Поэтому он старался избежать ловушек, которые расставляет жизнь, в искусстве. А это была довольно горь-

кая жизнь. Кшиштоф сравнительно поздно пришел в профессию, и многие годы казалось, что он смотрит на людей и на ситуации со слишком близкого расстояния, чтобы быть способным к обобщению. Сейчас мы понимаем, что впечатление было обманчивым. С самого начала во всем, что он делал, Кшиштоф был честен по отношению к материалу, настойчиво ища правды, — но только сегодня, зная его последние фильмы, ясно видишь, что во всех его работах заключена сила обобщения. Тогда они поражали только своей правдивостью.

Потом начались игровые картины, глубоко и непривычно погруженные в действительность и, казалось, сугубо политические (например, “Без конца” (1984), хотя опять-таки теперь ясно, что политика для Кшиштофа была просто фоном, — его интересовал человеческий голос и нравственные проблемы, драма долга и слабости, борьба за человеческое достоинство. В том числе и за его собственное, — за достоинство художника, которого нельзя купить, который не позволит себе продаться).

В конце семидесятых годов Кшиштоф стал авторитетной фигурой в профессиональном кругу, у него появились последователи, он испытал успех за границей; и все же в собственных глазах оставался художником местного значения. Иностранные критики считали, что его взгляд на мир непонятен международной аудитории: он был слишком польским, слишком непроницаемым, не универсальным. Теперь

мы знаем, что они ошибались. Сегодня эти же самые фильмы покупают, смотрят и, как выясняется, понимают, причем в очень тяжкие для кинематографа времена. Полный успех пришел к Кшиштофу, когда его уже не было на свете.

В конце семидесятых Кшиштоф не собирался завоевывать мир. Он без сопротивления соглашался с этой ограниченностью, – с тем, что его понимали только в Польше, – и не испытывал ни стремления двигаться в другую сторону, ни зависти к тем, кто успешнее работал за рубежом. С необычайной интуицией он ощущал простоту мира, – драмы которого повсюду сходны, если это не одна и та же драма. У него не вызывала восхищения *zagranycą* (все иностранное и потому желанное), потому что он не обращал никакого внимания на внешнее. Это тем более удивительно, что в те годы он был “глухонемым” – не знал иностранных языков. Как Анджей Мунк. Только под пятьдесят он с огромным трудом, даже с мучением, выучил английский. Кшиштоф понимал мир без слов. И не считал, что надо воспринимать его как вызов и бороться с ним. Напротив, он полагал, что мировое признание – это вопрос судьбы, а когда оно пришло (во времена военного положения и потом) – что просто так должно было случиться.

Военное положение было для Кшиштофа опытом не столько политическим, сколько художественным и нравственным. Для него это было время величайшего отвращения. Многие люди получили тогда возможность проявить

свои худшие черты. Кшиштоф не деликатничал, но никогда не обидел ни одного человека из задора или по небрежности. В те годы он часто употреблял словечко *ryje* – рыла, говоря об утративших человеческое лицо.

Именно тогда он снял “Без конца”. Это, на мой взгляд, одна из самых интересных его картин. И хуже всех встреченная критикой. Посмотрев фильм, один секретарь компартии пообещал, что у него будут самые плохие рецензии, – и сдержал свое слово.

Но не кислый отклик официальной прессы был по-настоящему неприятен. В то время сбежалась целая свора мелких шавок, сопровождавшая Кшиштофа до его смерти. Все знали, что его фильм “Случай” лежит на полке: тем энергичнее были *podgryzacze*, понимавшие, что автор в немилости у властей.

К сожалению, сторонники “Солидарности” были тоже недовольны картиной. “Без конца” не призывал и не выражал протеста, чего требовала оппозиция. Вместо этого в нем был необычайно простой метафизический слой – качество, не близкое польской традиции (в нашей стране не было ни Жоржа Бернаноса, ни Поля Клоделя), – на религиозную мысль в польском искусстве сильнее повлиял Генрик Сенкевич, чем Циприан Норвид. Муж героини в фильме “Без конца” стал мишенью для насмешек.

Возможно, я становлюсь мелочным, описывая все это, но я знаю, сколько горечи пришлось проглотить Кшиштофу по-

сле выхода “Без конца”. Но он повел себя весьма необычно, — с тем же мужеством, с каким потом встретил болезнь: не стал обижаться, не замкнулся, не бросился в водоворот споров. Он удалился на два года, чтобы сделать “Декалог”.

Никто тогда не мог и на мгновение представить, что эту картину ожидает всемирный успех. Когда были закончены первые две серии, я как продюсер отправился в поход по телестанциям, пытаюсь заключить сделку: право показа за негативную пленку на завершение съемок сериала. У меня хранятся штабеля отказов. Я показываю их молодым людям, чтобы они понимали обманчивость обстоятельств, которые могут решить судьбу автора и его творения.

Кшиштофу не удавалось добыть пленки из-за того, что люди, принимающие решения на сегодняшнем ТВ, считали саму тему, десять заповедей, провинциальной и анахроничной. Позже те же самые люди покупали сериал по значительно большей цене. (Случись это на свободном рынке, их бы, конечно, выкинули с работы. Но в Европе до сих пор доминирует общественное телевидение. И ошибки, естественно, остаются безнаказанными.)

“Декалог” оказался хитом, который показывают по телевидению в лучшее время и до сих пор смотрят по всему миру. В одно мгновение он сделал Кшиштофа признанным мастером и открыл перед ним неограниченные возможности для работы. У его дверей, как во сне, выстроилась очередь из продюсеров и спонсоров. Он сделал “Двойную жизнь Ве-

роники”, а потом “Три цвета”.

Последние годы Кшиштофа были заполнены борьбой за личную свободу посреди этого успеха – успеха, который пришел слишком поздно и оказался неожиданной обузой. Кшиштоф изо всех старался упростить свою жизнь. А на него обрушивались фестивали, награды, приглашения, весь маскарад шоу-бизнеса с его блицами, телекамерами, интервью. Мало кто так же ненавидел этот мир, будучи не в состоянии полностью отвергнуть его. И тем не менее однажды это произошло. Разрыв был решительным. Кшиштоф объявил, что с него довольно и он больше не будет снимать кино. Шантаж? Ловушка для самого себя? Ведь Кшиштоф был человеком слова. Мы вместе посмеивались над одним известным польским коллегой, который несколько раз делал подобные заявления, а через год начинал новую работу.

Успех был абсолютным. Кшиштоф достиг высочайшего статуса в европейском кино, встав рядом с такими гигантами, как Федерико Феллини, Ингмар Бергман и Луис Бунюэль. Он не хотел соревноваться с собственной славой. Его успех, последовавший за падением коммунизма, доказал, что искусство в свободной стране достигает большего, чем при диктатуре; для проповедников марксизма – и в Польше, и в Западной Европе – это был весьма неудобный пример.

По пословице, нет пророка в своем отечестве. Чем более знаменит он становился в мире, тем с большей неприязнью относились к нему в Польше – в той подлой, грязной манере,

которая характеризует ад польской жизни. Кшиштоф устал от мира и не находил радости в родной стране. Страдал ли он? Наверное, лучше сказать, испытывал брезгливость, презрение и стыд за людей, выставлявших напоказ собственную посредственность — лишь бы написать какую-нибудь гадость. У него на студии лежали груды таких статей. Мне было бы стыдно перелистать их сегодня: там есть не только неизвестные подписи.

Когда понимаешь, что Кшиштофа больше нет, все это становится таким пошлым и незначительным; пожалуй, теперь можно было бы пожалеть Польшу за ее расточительность и закрыть занавес.

Я, думаю, так бы и поступил, если бы не помнил, что сам Кшиштоф всегда называл вещи своими именами, точно и беспощадно. И справедливо. Не для того, чтобы умалить, но чтобы заставить других задуматься над тем, что они делают, зачем превращают Польшу в ад и увеличивают несовершенство мира, — чудовищность которого столь велика, что требуется величайшая любовь к людям, чтобы не сдаться. Кшиштоф очень любил людей. И поэтому был тверд и прям с ними. Он видел, как они губят собственную жизнь, и хотел уберечь их.

# **Автобиография**

© Krzysztof Kieślowski, 1993

© Danusia Stok, 1993

# О себе<sup>2</sup>

*Перевод Ирины Адельгейм при участии Олега Дормана*

## Эпиграф

Кино – это не публика, фестивали, рецензии, интервью. Это подъем в шесть утра. Это холод, дождь, грязь и тяжеленные юпитеры. Нервотрепка, которая нередко отодвигает на задний план все – семью, чувства, личную жизнь. Конечно, то же самое скажет о своей работе машинист, торговец, банкир. И наверное, будет прав, но я работаю в кино – и пишу о своем.

Вероятно, пора оставить это дело. Мне больше недостает важнейшего качества, без которого нет кинематографиста, – терпения. Терпения, необходимого, чтобы работать с актерами и оператором, мириться с погодой, с вынужденными простоями, с тем, что все получается не так, как мне бы хотелось. Причем я не имею права подавать виду. Мне стоит

---

<sup>2</sup> Впервые записи бесед Дануты Сток с Кшиштофом Кесьлёвским были изданы в переводе на английский в 1993 году. В то время кинорежиссер возражал против публикации книги в Польше, и по-польски она появилась только после смерти Кесьлёвского, в 1997-м. При ее подготовке Данутой Сток был сделан ряд сокращений. В настоящей публикации, основанной на переводе польского текста, эти купюры восстановлены. Сверку польского и английского изданий и перевод английского текста осуществил Олег Дорман.

больших усилий скрывать свое раздражение от съемочной группы. Думаю, люди равнодушные знают, как это тяжело дается.

Кино во всем мире делается примерно одинаково. В небольшом съемочном павильоне мне выделяют уголок; какой-нибудь диванчик, стол, стулья. В этом искусственном интерьере мои грозные команды “Тишина! Мотор! Начали!” звучат гротескно. Меня снова мучит мысль, что я занимаюсь чем-то несерьезным. Несколько лет назад французская “Либерасьон” провела среди режиссеров опрос: зачем они снимают кино. Я тогда сказал: “Потому что больше ничего не умею”. Это был самый короткий ответ, возможно, поэтому его заметили. А может, потому, что мы, кинематографисты, при всем, что мы из себя строим, при тех деньгах, которые тратим на съемки и которые зарабатываем, при всех претензиях на собственную избранность, очень часто испытываем ощущение абсурдности своей работы. Я понимаю Феллини и многих других, которые возводят улицы с домами и создают искусственные моря в павильоне: чтобы как можно меньше посторонних глаз наблюдало за этим постыдным и легкомысленным делом – работой режиссера.

Но часто в минуты сомнений вдруг случается что-то, что, пусть на миг, развеивает ощущение идиотизма. Вот, например, сегодня: четыре молодых французских актрисы в случайном месте, в неподходящих костюмах, с воображаемым реквизитом и партнерами играют так прекрасно, что все ста-

новится настоящим. Они произносят какие-то реплики, улыбаются, грустят – и я вдруг понимаю, зачем это все.

## Глава 1

### Возвращение домой

В варшавском аэропорту, как всегда, полчаса ждем багажа. Лента транспортера ходит по кругу, и вместе с ней кружатся окурки, зонтик, наклейка отеля “Мариотт”, пряжка от чемоданного ремня и чистый белый платок. Тут запрещено, но я закуриваю. Рядом на единственных четырех стульях все это время сидят четыре носильщика.

– Здесь нельзя курить, шеф, – замечает один.

– А сидеть и бездельничать можно? – спрашиваю.

– Бездельничать в Польше всегда можно, – отзывается другой.

Они гогочут. У одного не хватает двух верхних зубов, у другого – клыков и второго справа. У третьего зубов нет совсем, но он и постарше, за пятьдесят. У четвертого, лет тридцати, все зубы на месте. Багажа я жду еще минут двадцать, в общей сложности – около часа. Поскольку мы теперь знакомы, носильщики ничего не говорят, когда я закуриваю вторую.

В центре Варшавы тысячи торговцев продают с машин мясо, полотенца, обувь, хлеб и сахар. Проще что-нибудь ку-

пить, чем пройти мимо. На тротуарах разложены товары из Западного Берлина, из самых дешевых магазинов – “Билки”, “Квелле” – или от кройцбергских турок. Шоколад, телевизоры, фрукты – все на свете. Стоит дядька с банкой из-под пива.

– Пустая? – спрашиваю.

Он кивает.

– Сколько?

– Пятьсот злотых (старых).

Впечатленный, на мгновение задумываюсь, и дядька, видимо, решает, что я готов купить. Уговаривает:

– За четыреста отдам.

Спрашиваю:

– Да зачем мне пустая банка из-под пива?

– А это уж ваше дело. Купите – и делайте с ней, что хотите.

Моя любовь к Польше сродни любви в долгом браке – муж и жена все друг о друге знают, слегка друг другу поднадоели, но если не станет одного, через месяц умрет и другой. Честно говоря, не представляю себе жизни без Польши. Мне трудно на Западе, несмотря на прекрасные условия; несмотря на то, что на дорогах водители любезно пропускают, а в магазинах говорят “добрый день”. Все равно, думая о будущем, не представляю себя где-нибудь, кроме Польши.

Я не чувствую себя гражданином мира – продолжаю ощущать себя поляком. В сущности, все, что касается Польши,

касается и лично меня: у меня не возникло дистанции, позволяющей относиться к этому отстраненно. Политические игры меня уже не касаются и не волнуют, а Польша – да. Это мой мир. Из него я вышел, и в нем, скорее всего, умру.

Когда я не дома, это всегда означает – ненадолго, проездом. Даже прожив за границей год или два, не могу избавиться от ощущения временности. Иначе говоря, приехав в Польшу, я чувствую, что вернулся, понимаю, что возвратился. У человека должно быть место, куда он возвращается. Для меня это Польша, дом в Варшаве, дом в Кошке на Мазурах. Приехав в Париж, я не чувствую, что вернулся. В Париж я приезжаю. Возвращаюсь только в Польшу.

Отец был для меня самым главным – возможно потому, что так рано умер. Мама тоже была важна; во многом из-за нее я и решил пойти учиться в Лодзинскую киношколу.

Помню, как поступал туда во второй раз. Мы с мамой договорились встретиться после экзамена в Варшаве, на Замковой площади, у эскалатора. Она, наверное, надеялась, что меня примут, но я уже понял, что и на этот раз тоже ничего не получится. Поднялся на эскалаторе, вышел на улицу. Лило как из ведра. Мама промокла насквозь. Я сказал, что опять провалился; она страшно расстроилась. “Послушай, – говорит, – а может, ты просто не годишься для этого дела?” Не знаю, плакала она или так казалось из-за дождя, но мне стало ее ужасно жалко. Именно тогда я и решил поступить

во что бы то ни стало. Докажу им, что гожусь. Хотя бы ради мамы, раз она так огорчается.

Мы жили довольно бедно. Отец – инженер-строитель, мама – служащая. Отец был болен туберкулезом и двенадцать послевоенных лет от этого туберкулеза умирал. Ездил по санаториям, а мы с мамой и сестрой за ним, хотели быть все вместе. Отец лежал в санатории, а мама находила работу поблизости в какой-нибудь конторе. Потом отца отправляли в другой санаторий, мы перебирались на новое место, и мама работала в конторе там.

В жизни очень многое зависит от того, кто в детстве за завтраком давал тебе по рукам. То есть кто был отец, кто бабушка, кто прадед. Вообще, откуда ты взялся. Это очень важно. Кто давал по рукам за завтраком, когда тебе было четыре года, и кто позже положил тебе первую книжку под елку или на тумбочку у кровати... Книги, которые мне доставались, в огромной степени меня сформировали. То есть научили чему-то очень важному. Пожалуй, я даже знаю чему: чувствовать. И пожалуй, знаю зачем.

В отрочестве у меня были слабые легкие, опасались туберкулеза. Конечно, я, как все мальчишки, часто играл в футбол, катался на велосипеде, но из-за болезни проводил много времени на балконе или веранде: укрытый пледом, дышал свежим воздухом. У меня оставалось полно времени для книг. Вначале мне читала мама. Потом, довольно быстро, я научился читать сам. Порой по ночам, при свете ночника или

свечки, иногда под одеялом. Часто до утра.

Конечно, мир, в котором я жил, мир моих приятелей, велосипедов, бегодни, катания на лыжах, смастеренных из обручей для бочек, в которых квасили капусту, – это был настоящий мир. Но не менее настоящим был и мир книг, мир историй. Не скажу, что это был мир Достоевского и Камю, хотя они тоже присутствовали, – нет, это был мир невероятных приключений, индейцев, ковбоев и Тома Сойера. Плохая литература вперемешку с хорошей. И то и другое я читал запоем, и сомневаюсь, что Достоевский дал мне тогда больше, чем третьеразрядный американский автор ковбойских романов. Я бы вообще не стал разделять прочитанное. Благодаря чтению я рано узнал, что существует нечто больше, чем то, что можно потрогать или купить в магазине.

Я не из тех, кто хорошо запоминает сны. Честно говоря, проснувшись, я их не помню – если вообще что-то снилось. Но в детстве, разумеется, снилось, что снится всем. Страшные сны, в которых я тщетно пытался откуда-то выбраться или кто-то за мной гнался. Конечно, как все дети, я летал во сне. Эти детские сны, цветные и черно-белые, я помню хорошо, хотя и как-то по-особому. Пересказать их я бы не сумел, но если какой-нибудь из них снится теперь – а они мне снятся, и хорошие, и плохие, – я сразу понимаю, что это тот, из детства.

Но есть кое-что другое, для меня, думаю, более важное. В

моей памяти хранится множество событий, о которых я не могу сказать, произошли они на самом деле или кто-то мне о них рассказал. То есть я присваиваю случившееся с другими, зачастую забывая даже, у кого позаимствовал, у кого украл ту или иную историю. Краду и начинаю верить, что сам это пережил.

Всю жизнь помню несколько случаев из детства, которых точно не было, но я абсолютно уверен, что были. Никто из родных не в состоянии объяснить, в чем тут фокус, – то ли это старый сон, который задним числом материализовался и стал явью, то ли я неосознанно присвоил чей-то рассказ.

Например, прекрасно помню историю, которая недавно вспомнилась мне вновь, когда мы с сестрой и дочкой отправились кататься на лыжах. Проезжали Горчице, маленький городок на “возвращенных землях”, в <sup>3</sup>котором эта история случилась в 1946 или 1947 году, когда мне было лет пять или шесть. Хорошо помню, как мама повела меня в детский сад. Навстречу нам по улице шел слон. Прошел мимо и пошел дальше. Мама уверяла, что ничего подобного быть не могло. Да и откуда в 1946 году в послевоенной Польше, где картошки было не достать, – слон? Тем не менее я прекрасно помню эту сцену и выражение его глаз. Я совершенно убежден, что однажды, когда мы с мамой шли в детский сад, нам встретился слон. Он свернул налево и исчез. А мы пошли прямо.

---

<sup>3</sup> Западные польские земли, возвращенные Польше по итогам Второй мировой войны.

На слона никто не обращал внимания. Я уверен, что это было, хотя мама утверждала, что не было.

Есть истории, которые я краду и начинаю рассказывать, как будто это произошло со мной. И через какое-то время теряю контроль – начисто забываю, что история чужая, и начинаю сам верить, что она случилась со мной. Наверное, подобный механизм сработал и в истории со слоном. Вероятно, мне кто-то ее рассказал.

Недавно я засек, как это происходит. Дело было так: я отправился в Америку, где большая компания “Мирамакс” готовила прокат “Двойной жизни Вероники”. Фильм показали на нью-йоркском фестивале, и мне вдруг стало ясно, что американцы не понимают финала. Там есть сцена, когда Вероника возвращается в родимый дом, где живет ее отец. Но напрямую не сказано, что она приехала в отчий дом. Это подразумевается. Я знаю, что здесь, в Европе, сомнений ни у кого не возникает. В отличие от Америки. Для американцев вовсе не очевидно, что героиня возвращается в дом своего детства. Не очевидно, что человек в этом доме – ее отец. И уж во всяком случае, им не очень понятно, зачем, собственно, вообще туда возвращаться.

Для нас, европейцев, возвращение в родной дом обладает ценностью, укорененной в традиции, истории, культуре. О возвращении домой рассказывает, например, “Одиссея” – если обратиться к древности. Очень часто в литературе, театре, культуре родной дом становился воплощением некой

системы ценностей. А для нас, поляков, людей весьма романтичных, это место значимо особенно, это существенный пункт нашей жизни. Поэтому в фильме такой финал. Но в Америке, оказалось, его никто не понимает, и я предложил сделать другой, чтобы американцам сразу было ясно: героиня возвращается в отчий дом. Перемонтировал последнюю сцену. А потом задумался: почему же все-таки они сами не поняли? Я не знаю Америки. Не понимаю ее. Но все же попытался разобраться, в чем тут дело. И вспомнил одну историю.

Я рассказал ее разным людям – журналистам, прокатчикам, коллегам. Но, рассказав несколько раз, вдруг понял, что ничего подобного никогда со мной не происходило: это история моего знакомого, которую я выдаю за свою. Мало того, что я ее присвоил, мало того, что уверяю всех, что она случилась со мной, я еще и сам в это поверил. И тут я осознал, что просто украл ее.

Обычно я рассказывал это так. Я будто бы лечу в Америку и рядом со мной в кресле – незнакомый тип. Настроения беседовать нет, хочется поспать или почитать книжку. Но сосед оказывается словоохотливым и заводит разговор. Ну, что поделаешь...

- Чем занимаешься? – спрашивает он.
- Снимаю кино, – говорю.
- Как интересно!
- Да, – отвечаю.

– Знаешь, а я делаю окна, – говорит он. – Это тоже очень интересно.

– Да, необычайно.

Конечно, я произнес это с иронией, но он ее не уловил и начал рассказывать. Оказалось, окна он делает в Германии, живет там же. Мы прекрасно друг друга понимали, потому что английским владели одинаково.

Так вот, он – владелец лучших, крупнейших в Германии фабрик по производству окон. Довольно дорогих, с гарантией на пятьдесят лет. Немцы, разумеется, охотно их покупают – они люди практичные и верят, что если дается гарантия на полвека, значит, окно полвека точно прослужит. Добившись блестящего успеха в Германии, этот человек, как всякий в чем-то преуспевший европеец, захотел повторить его и в Америке. И открыл там фабрику.

И вот он мне рассказывает: “Слушай. Я действительно делаю фантастические окна. Даю пятьдесят лет гарантии. Продаю по разумной цене. И – ни одного желающего. Ни единого. Я вложил уйму денег в рекламу: в прессе, на телевидении, где угодно. Рассылал буклеты, каталоги. Никто не покупает мои окна. Тогда я уменьшил гарантию до двадцати лет, а цену оставил прежнюю. И знаешь что? Дело пошло на лад. Снижаю гарантию до десяти лет, цена опять-таки прежняя – продажи увеличиваются в четыре раза. Вот теперь лечу в Америку открывать вторую фабрику. Гарантия пять лет, цена та же. Почему американцы предпочитают окна с гаранти-

ей пять лет, а не на полвека? Да они просто не представляют себе, как можно пятьдесят лет просидеть на одном месте”.

То есть идея родного дома как места, в котором сменяется поколение за поколением, американцам непонятна. Сами они без конца переезжают. И эту историю я принялся рассказывать в качестве своей собственной, объясняя отношение американцев к отчужденному дому.

Через какое-то время спохватился, что история чужая. Но поскольку была мне очень кстати — я ее присвоил. Спросите, как выглядел тот немец, якобы сидевший рядом со мной в самолете, — и я опишу его во всех подробностях, хотя никакой немец рядом не сидел. Но теперь это мой немец. Я его присвоил.

Думаю, мы храним в памяти очень многое, не отдавая себе отчета. Если долго и настойчиво пытаться, можно воскресить забытые образы и события. Нужно только очень хотеть и упорно стремиться к этому.

У меня есть такие “восстановленные” образы. Например, никто не мог рассказать мне о немце, набравшем воду из колодца. Я вижу эту картину: он прикладывает губы к воде, жадно пьет, откидывает голову назад, каска сползает, он придерживает ее рукой. И все, ни начала, ни продолжения. Картинка всплыла в памяти, когда я старался вспомнить раннее детство.

Потом немцы стали всех выселять. Мы уехали. После войны жили на “возвращенных землях”. В разных местах. Для

нашей семьи это было хорошее время. Отец еще чувствовал себя прилично, работал. Последние годы, когда здоровье ему позволяло. У нас был дом. Настоящий, большой. Я ходил в детский сад. Жизнь складывалась неплохо. Раньше в нашем доме жили немцы. До сих пор у меня хранятся немецкий ножик и набор циркулей. Отец ими пользовался, когда чертил, а потом циркули достались мне. Помню еще немецкие книги. Одна из них, “Горы под солнцем”, стоит у меня на полке по сей день.

Где мы провели военные годы, не знаю, а теперь уже и спросить некого. Сохранились письма, какие-то документы, но ни один не проясняет, где именно мы жили. Сестра тоже не знает. Она родилась через три года после меня, в конце войны, в 1944 году. Известно, что место рождения – Стшемешиц, на границе той части Силезии, которая до войны принадлежала Польше. Во время войны это уже не имело значения – немцы были повсюду.

В Стшемешице жила бабушка по отцу. У нее мы и поселились, в какой-то маленькой комнатушке. Она прекрасно знала немецкий и русский и, поскольку в первые послевоенные годы особого спроса на учителей немецкого не было, стала преподавать русский. Я даже ходил в школу, где она работала.

Школ я сменил столько, что часто их путаю. Не помню, где в каком классе учился. Переходил из школы в школу два-три раза в год. В Стшемешице ходил, кажется, во второй или

в третий класс, мне было лет восемь-девять. Потом мы опять жили там, когда я учился в четвертом или в пятом. Успевал хорошо, хотя ни подлизой, ни зубрилой не был. Честно говоря, четверки и пятерки доставались мне без особого труда. Думаю, одноклассники меня любили – я им помогал, давал списывать, подсказывал.

Уровень провинциальных школ был тогда очень низким. Мне все давалось легко. Учеба не отнимала много времени. Ничего из пройденного в памяти не осталось. Даже таблицу умножения знаю нетвердо. Пишу с ошибками. Мало что выучил. Разве что несколько исторических дат.

Мы еще несколько раз возвращались в Стшемешице. Уезжали куда-то, потом снова приезжали – здесь всегда можно было перекантоваться. Жуткое местечко. Недавно я там побывал. Нашел наш дом, двор. Конечно, все оказалось меньше, мрачнее, грязнее, чем виделось тогда.

Не помню, чтобы в детстве кто-нибудь особенно плохо ко мне относился. Изредка били, вернее, пытались – обычно я успевал удрать. Как раз в Стшемешице, зимой, когда мы вечером возвращались с катания на санках или из школы. Была там компания мальчишек, у которых чесались руки мне надавать. Я был внуком учительницы – она время от времени ставила им колы, и они за это хотели отлупить меня. Никогда не рассказывал бабушке, так что точно не знаю, может, дело было не в отметках. Может, лупили за то, что не силезец. Верхняя Силезия – регион довольно специфический. Адап-

тироваться там было трудно – силезцы говорили по-силезски и легко отличали “чужака”.<sup>4</sup>

Нас с сестрой часто отправляли в так называемые профилактории для детей, предрасположенных к туберкулезу или просто ослабленных. Там был климат получше и более-менее приличное питание. Кормили по тем временам действительно неплохо. По утрам пару часов были уроки.

Вероятно, мы туда ездили потому, что родители едва сводили концы с концами. Отец все время болел. Мама зарабатывала всего ничего. А профилактории, скорее всего, были бесплатными. Родители страшно переживали эти разлуки, но другого выхода наверняка не было. При малейшей возможности они нас навещали. Мы с сестрой очень этого ждали. Обычно приезжала мама – отец подолгу не вставал с постели. Я их любил, и, думаю, они меня очень любили, поэтому жить в разлуке было тяжело. Но что поделаешь. Так сложилось.

Мы жили то в одной дыре, то в другой – в такой глухомани, куда даже коммунистическая власть не добралась. Я там ни разу не видел милиционера. Население – несколько сот человек. Учитель. Водитель автобуса, возившего в городок

---

<sup>4</sup> Воспоминания Кесьлёвского не вполне точны. Стшемешице-Вельке – а речь явно идет о них – до войны действительно находились на границе, но в Домбровском бассейне, а не в Верхней Силезии. Следовательно, их жители не говорили на силезском диалекте. Теперь Стшемешице – часть Домбровы-Гурничей. (Прим. Д. Сток.)

чуть покрупнее раз или два в день. И все. Нет, еще, конечно, директор санатория – наверное, партийный, – но его я, кажется, никогда не встречал. Понятия не имею, где я был, когда умер Сталин. Меня это не интересовало. Не уверен, что знал о его смерти. Скорее всего, нет.

Первый западный фильм (а может, это я тоже вообразил позднее) я посмотрел в Стшемешнице. По-моему, “Фанфан-тюльпан” с Жераром Филиппом. Это была невероятная сенсация, потому что обычно показывали чешские, русские или польские фильмы. Я был еще маленьким – лет семь, может, восемь, – а на эту картину пускали, кажется, с шестнадцати. Как быть? Родители хотели, чтобы я посмотрел. Считали, что фильм хороший и мне понравится. Мой двоюродный дедушка (я называл его “дядей”), известный в городке врач, специально пошел на сеанс. Решил, что мне тоже можно, воспользовался своим авторитетом врача и договорился с директоршей кинотеатра, чтобы меня пустили. И я пошел. Но саму картину совершенно не помню. А ведь так готовился, так переживал – боялся, что не пустят.

Еще раза три мы жили в Соколовско, возле Еленя-Гуры, в Нижней Силезии. Из местечек моего детства это запомнилось мне лучше всего. Там тоже был санаторий, где лежал отец. Собственно, Соколовско был курорт – больше там ничего не было. Курорт, конечно, сильно сказано. При слове “курорт” мы представляем себе что-нибудь вроде Канн. На

Канны это похоже не было. Крохотный городок с двумя или тремя санаториями. Ни одного силезца: либо бежали, либо были выселены после войны. Все население – около тысячи человек: большинство – пациенты и человек двести персонала с семьями. С детьми.

Там был зал, где проходили театральные гастроли и показывали кино. Приличный зал в Доме культуры, с хорошими проекторами и большим экраном. Показывали и фильмы для детей. Проблема заключалась в том, что купить билет мне – как и большинству моих приятелей – было не на что. Родителям было не по карману давать нам на кино. Иногда, конечно, давали, но редко. Поэтому мы забирались на крышу. Там имелось что-то вроде большого воздуховода – труба с отверстиями по бокам. Через них можно было отлично плевать на зрителей. Наверное, мы делали это из зависти. Злились, что они могут пойти в кино, а мы – нет.

Виден оттуда был только кусочек экрана. С моего места – нижний левый край: полметра, в лучшем случае метр. Иногда удавалось разглядеть ногу актера, если он стоял, или руку и голову – если лежал. Звук к нам долетал, так что в происходящем на экране мы кое-как ориентировались. И так смотрели. Поплевывали вниз и смотрели кино. Нас с этой крыши гоняли. Попасть на нее ничего не стоило: местность там гористая, крыша Дома культуры прилегала к горе, на которую мы без труда взбирались, потом залезали на дерево, а оттуда уже на крышу, и там проходили все наши детские игры.

По крышам я много лазил. У меня был приятель, паренек из Варшавы, который все свободное время проводил на крышах. Если удавалось достать вино или водку, он считал, что пить надо непременно на крыше. Они с приятелями забирались на самую верхотуру, я с ними, — и там, в вышине над городом, попивали винцо.

Позже я много колесил в поисках мест моего детства. Хотел встретиться со старыми друзьями, но, приехав, обнаруживал, что желание пропало. Осматривал знакомые места и уезжал обратно. Мне казалось, это хорошая идея — повстречаться, повидаться с людьми, которых не видел тридцать или сорок лет. Поглядеть друг на друга, узнать, кто кем стал. Жизнь у нас совершенно разная, но именно это и интересно. Рассказали бы друг другу про свое жите, про то, что произошло за это время. Но после нескольких таких встреч желание ездить у меня исчезло. Честно говоря, я испытал какую-то неловкость. У меня неплохо идут дела, хорошая машина. А тут трущобы, нищета, запущенные дети. Наверное, мне немного повезло. Пусть всего пару раз за всю жизнь, но им и того не досталось. Думаю, стали бы мы встречаться — им тоже было бы не по себе. Но поскольку идея встретиться была моей, то я и столкнулся с проблемой.

У родителей не хватало денег, чтобы отправить меня учиться в другой город и платить за жилье и содержание. А я и не хотел учиться. Считал, что уже знаю все, что нужно, — как, наверное, думает каждый в этом возрасте. Сред-

нюю школу я окончил в четырнадцать или пятнадцать. Год пробездельничал. Мой отец, который был мудрым человеком, сказал: “Ладно, иди в пожарное училище. По крайней мере, получишь профессию и будешь работать”.

Работать я хотел. Училище предоставляло бесплатное общежитие с питанием, и поступить было очень легко. Отец прекрасно понимал, что после школы пожарников я заговорю по-другому. И конечно, оказался прав. Прошло месяца три, может, полгода. Я вернулся с желанием учиться во что бы то ни стало. И ходил потом в школу, а позже еще в одну.

В варшавский Государственный театрально-технический лицей я попал случайно. Его директором был наш дальний родственник, которого я раньше не знал. Родители то ли написали, то ли съездили к нему. Это было потрясающее место, лучшее из всех, где мне довелось учиться. Сейчас таких, к сожалению, больше нет. Как все хорошее, лицей вскоре закрыли. Там были замечательные учителя. Тогда в Польше – думаю, и в Европе тоже – было не принято, чтобы преподаватели относились к ученикам как к младшим коллегам. А здесь было. Они были добры к нам и мудры. Открыли нам, что существует такая вещь, как культура. Советовали читать книги, ходить в театр и кино. Не сказать, чтобы это было принято – во всяком случае, в моем кругу, среди моих приятелей. Я вообще ничего не знал, кроме провинции. А тут вдруг оказалось, жизнь можно прожить иначе. Вот – роль случая. Окажись мой дядя директором какого-нибудь друго-

го училища, учился бы я там, и жизнь сложилась бы совсем по-другому.

Отец умер от туберкулеза в сорок семь – был моложе, чем я теперь. Он болел на протяжении двадцати лет и, думаю, уже не хотел жить. Болезнь не позволяла ему работать, нести ответственность за семью, чего-то достичь в своем деле, дать любимым и близким то, что он мог бы дать. Мы с ним об этом не разговаривали, но я уверен, что не ошибаюсь. Отец был человеком ответственным. Могу его понять.

Мама перебралась в Варшаву. В конце шестидесятых – начале семидесятых зацепиться там было очень сложно, прописки не давали. Но постепенно мама как-то устроилась. Жизнь была очень трудной, денег не хватало. Мне, впрочем, тоже. Потом уже я сумел немножко ей помогать.

Мамы не стало в шестьдесят семь. Она погибла в автокатастрофе; за рулем сидел мой друг. Это был 1981 год. Так что родителей я потерял довольно давно. Впрочем, мне пятьдесят, мало у кого в таком возрасте есть родители. Я о стольких вещах не успел с ними поговорить. А теперь уже поздно. Есть сестра. Мы видимся не очень часто – мне просто не хватает времени. Я уже несколько лет ни с кем близко не общаюсь. Все время работаю.

Мне кажется, у нас с сестрой много общего. В детстве мы были неразлучны. В той жизни с постоянными переездами, новыми школами, болезнью отца наша близость была очень важна. Близость с мамой и сестрой. Мы теперь часто пыта-

емся вспомнить какие-то события из прошлого, и не можем. Не можем чего-то понять. Не можем восстановить ход событий – и уже никогда не сможем. Главные действующие лица умерли и не расскажут, как было дело. Все кажется, что впереди полно времени. Что как-нибудь потом, при случае...

Отношения с родителями всегда складываются несправедливо. Когда родители в расцвете сил, энергичны, полны жизни, любви, мы их не знаем, потому что нас еще нет. Или мы еще слишком малы, чтобы это оценить. А потом, когда вырастаем и начинаем что-то понимать, они стареют. Теряют былой запал. Прежнее жизнелюбие. Позади множество разочарований и неудач – осталась горечь. У меня были потрясающие родители. Просто потрясающие. Но я не смог вовремя их оценить. По молодости, по глупости...

Позже нам не хватает времени на любовь к родителям, потому что возникают собственные заботы. Свои семьи, свои дети. Конечно, мы стараемся почаще звонить и говорить: “Мама, я люблю тебя”. Но дело ведь не в этом. Мы уже сами по себе. А по-настоящему нужны родителям рядом. Они все еще считают нас детьми, которых следует постоянно опекать. Мы же стараемся из-под этой опеки вырваться – и имеем на это право. Поэтому я и говорю, что отношения между детьми и родителями всегда несправедливы. Но ничего не поделаешь. Ни одно поколение этой несправедливости не избежало. Может, важно ее в какой-то момент хотя бы осознать.

Моя дочь Марта так же несправедлива ко мне. Это в по-

рядке вещей. Она воздаёт мне за мою собственную несправедливость в отношениях с моими родителями. Разумеется, не нарочно, не осознанно; просто так устроена жизнь, такова человеческая природа. Марте девятнадцать – её стремление вырваться из дому совершенно естественно. Само собой, у нее есть желания, которые мне не по душе. Но так и должно быть. Это нормально.

Мои родители обладали обостренным чувством справедливости. Отец был очень мудрым человеком, но я мало чем из его мудрости сумел воспользоваться. Только теперь понимаю смысл каких-то его слов и поступков. Раньше я был для этого слишком глуп, слишком молод, слишком легкомыслен или слишком наивен. С дочкой мы о самых важных вещах не говорим или говорим очень редко. Конечно, много разговариваем о всяких житейских делах, но не о том, что действительно имеет значение. Вместо этого я пишу ей письма – в надежде, что они останутся. Сейчас мои письма, возможно, не особо ей нужны, но когда-нибудь, потом...

Хорошо, если отец для ребенка – авторитет, человек, которому можно верить. Это фундаментальная вещь. Возможно, одна из важнейших причин, по которой мы поступаем в жизни так, а не иначе, – желание, чтобы наши дети нам доверяли. Хоть чуть-чуть. Отчасти именно поэтому мы не опускаемся окончательно, не совершаем каких-то злодейств, гадостей. По крайней мере, это в большой степени определяет то, как я себя веду.

## Киношкола

В театральном Лицее нам открыли, что существует другой мир. Мир, в котором не имеют значения общепринятые ценности – благополучие, достаток, положение. Мы обнаружили, что человек может осуществить себя в мире, где важны совершенно другие вещи.

Именно поэтому я страстно полюбил театр. В 1958–1962 годах театр в Польше переживал свои лучшие времена. Это была эпоха великих режиссеров, великих спектаклей, великих авторов (в 1956 году в ПНР начали ставить и западных драматургов), великих актерских свершений, великих сценографов. Польский театр был в ту пору театром мирового уровня – притом что, конечно, существовал железный занавес и о таком культурном обмене, как сейчас, не могло быть и речи. В кино еще что-то изредка допускалось. Но в театре было исключено. Теперь-то польские труппы гастролируют по всему свету. А тогда ни о чем подобном не помышляли. Каждый играл на своей сцене, и все.

Мне кажется, сегодня такого театра нет нигде. Я хожу на спектакли в Нью-Йорке, бываю в театре в Париже, в Берлине – нигде не вижу подобного уровня. Конечно, мои воспоминания связаны с юностью, когда я открывал для себя что-то совершенно новое и прекрасное. В теперешних спектаклях я не встречаю такого уровня режиссерской, актерской рабо-

ты, сценографии, такой изобретательности. А тогда смотрел и не мог поверить, что такое вообще возможно.

Само собой, я решил стать театральным режиссером. Тогда в Польше – как, впрочем, и сейчас – стать театральным режиссером было нельзя, не получив какого-нибудь высшего образования – требовалось окончить институт. Были разные варианты, но я подумал – почему бы не выбрать кинорежиссуру, чтобы уже от нее двигаться к режиссуре театральной? И там режиссер, и тут.

Тем временем я, конечно, работал – надо было на что-то жить. Я уже вырос и не мог брать деньги у мамы, которая сама едва сводила концы с концами. В первый год трудился в секторе культуры райсовета на Жолибоже. Целый год там работал и <sup>5</sup>одновременно писал стихи. Потом год служил в театре костюмером. Это уже было ближе к делу. Но, чтобы не угодить в армию, требовалось где-то учиться. Я поступил на преподавательские курсы. Год изучал рисунок. Делал вид, что хочу быть учителем рисования в школе.

Рисовал я очень плохо. Впрочем, на курсах все рисовали плохо и так же плохо учили историю, польский, биологию, географию. Занимались кое-как. Парни спасались от армии, девушки – по большей части провинциалки – рассчитывали выйти замуж или поработать в варшавской школе и получить прописку. У всех были свои планы. Становиться учителем никто не собирался. А жаль – отличная профессия. Не пом-

---

<sup>5</sup> Район Варшавы.

ню, чтобы встретил на курсах хоть одного энтузиаста педагогики.

И все это время я уваливал от службы в армии. Что мне в конце концов более чем удалось: меня признали негодным к военной службе даже во время войны – редчайший случай. Согласно диагнозу, я страдаю *schizophrenia duplex* – опасной формой шизофрении, при которой человек, получив оружие, способен тут же застрелить офицера. Эта история еще раз показала мне, как сложно устроены люди. На комиссии я не врал. Только что-то немножко преувеличил, о чем-то умолчал. Получилось убедительно.

Но сначала я худел. Придя на комиссию в военкомат в первый раз, я узнал, что у меня недостаток веса в шестнадцать килограммов. В армии недостатком веса называют все, что больше разницы между ростом и весом минус сто. То есть при моем росте – сто восемьдесят один сантиметр – человек должен весить восемьдесят один килограмм. Так считается в армии. Во мне было шестьдесят пять, так что шестнадцати килограммов не хватало. Поэтому я получил категорию “В” – отсрочка призыва на год по причине плохого физического состояния.

Я был тощий, не более того. Никаких правил я не знал, но решил, что если при недостатке веса в шестнадцать килограммов меня освободили на год, то при недостатке, например, килограммов в двадцать пять дадут белый билет. И принялся усиленно худеть. На протяжении двух месяцев я

ел все меньше и меньше. Бегал. И так далее. А последние десять дней вообще ничего в рот не брал. Оказывается, это возможно: я не выпил ни капли жидкости и не съел ни кусочка в течение десяти дней. И вдобавок ходил в общественную баню – ванной у меня не было, я снимал какую-то жуткую каморку под Варшавой. Что так можно заработать инфаркт, я в свои девятнадцать лет не догадывался, да и не придал бы этому значения. Лучше инфаркт, чем армия. После пожарного училища я понял, что униформа – не для меня.

В училище нас не особо донимали, но мне стало совершенно ясно, что я не в состоянии подчиняться жесткой дисциплине, горну, свистку. Я должен завтракать, когда хочу или когда голоден, а не когда положено по распорядку дня. В общем, индивидуалист – как все поляки, а может, и просто сам по себе. Не хочу, чтобы за меня думал кто-нибудь другой, хотя это, наверное, весьма удобно. Так что за решеткой мне бы, пожалуй, пришлось туго. Впрочем, говорят, там свободы побольше, чем в армии.

Итак, десять дней я не ел, не пил и ходил в баню. Там были и сауна, и парилка. Мужчины, разумеется, разгуливали голышом. И ко мне вдруг стал клеиться один тип. Я ходил каждый день или через день и заметил, что он все время норовит ко мне придвинуться. Я подумал – может, педик; у них тут, наверное, место встреч. Придвигался-придвигался, а в один прекрасный день подошел, стал рядом, пихнул локтем и говорит: “Хороший петух – худой петух”. Оказа-

лось – никакой не педик, просто такой же тощий, поэтому считает, что мы оба в своем роде неподражаемы и, следовательно, должны подружиться. Мужик лет пятидесяти, действительно – худой как щепка. Как говорят в Польше, “вчера из Освенцима”. Ужасно, но есть такое польское выражение. Я тоже был как будто вчера из Освенцима.

В последний день я уже едва держался на ногах. Приехала мама. Приготовила бифштекс – и после десятидневной голодовки я съел этот бифштекс. Встал и поплелся на комиссию. Разделся, как положено. Подошел к столу. Недостаток веса у меня теперь был двадцать три или двадцать четыре килограмма. Уже не шутки. Стою. Мне командуют – само собой, по-армейски грубо: “Эй! Чего встал? Туда становись, не сюда”. Поскольку я был не в первый раз, то не раздумывая направился к весам. Иду к весам и слышу за спиной: “Куда пошел?! Сломаны весы. Иди сюда!” И на этом моя авантюра с похуданием закончилась. Ничем.

Пришлось остановиться на шизофрении. Никакой специальной литературы я не читал, ни строчки. Понял, что если начну изображать, врать, меня поймают. Комиссия – дело серьезное: десять дней меня продержали в закрытом военном госпитале и ежедневно по несколько часов допрашивали – иначе не скажешь. Восемь или девять военных врачей.

За полгода до этого я по собственному почину начал ходить в психдиспансер. Записался к врачу, сказал, что плохо себя чувствую, ко всему потерял интерес. Это был мой глав-

ный аргумент – ничего не интересуется, ничего не хочется.

Я не притворялся – это ощущение преследует меня на протяжении всей жизни, а тогда, во второй раз провалив экзамены в Киношколу, я тем более был подавлен. И мне уже было важнее разделаться с армией, чем поступить.

Зимой я ходил в диспансер раз в месяц. Потом вызвали в военкомат. Спрашивают, нет ли противопоказаний для службы в армии. Я говорю – нет. Встаю на весы. Вес к тому времени я уже набрал. По армейским стандартам не хватало пятнадцати килограммов, но это все-таки не двадцать пять. В конце спрашивают, где я хотел бы служить. Отвечаю, что предпочел бы какое-нибудь тихое местечко.

– Что значит “тихое”? Какое в армии может быть “тихое местечко”? В каком смысле? Почему вдруг тихое?

– Ну я же лечусь в психдиспансере.

– Как это лечишься? Давно?

Я говорю – уже полгода.

– И от чего же ты лечишься?

– Сам не знаю, – отвечаю я. – С головой неважно, вот и лечат. Поэтому хорошо бы попасть в такую какую-нибудь часть поспокойнее.

Они пошептались и говорят:

– Вот тебе направление, поедешь на Дольную улицу, дом номер такой-то, на обследование.

На Дольной был военный психиатрический госпиталь – бок о бок со Студией документальных фильмов.

Там я проторчал в пижаме десять дней, не зная наверняка, кто мои соседи по палате.

На многочасовых допросах я повторял одно и то же: меня ничего не интересует. Врачи, само собой, были очень дошны. Пытались разобраться. Спрашивали, например:

– А что ты вообще делаешь, если тебя ничего не интересует?

Недавно, говорю, как раз сделал кое-что интересное.

– Что же?

– Смастерил маме розетку.

– Какую розетку?

– Ну, электрическую.

– А что, дома нет розеток?

– Есть, – отвечаю. – Но только одна, а плитки у мамы две. Как быть, если хочешь одновременно приготовить суп и чай? Пришлось сделать вторую.

– Ясно, – говорят. – И как же ты ее сделал?

Я стал рассказывать. Четыре часа объяснял, как соединять проводочки, как обрезать их, как зачищать, как для этого сначала снимать обмотку с кабеля. Все им в деталях растолковал.

– Там идут две жилы. Одна плюс, вторая минус, так? Две, каждая в такой пластиковой оболочке. Чтобы их достать, кабель надо разрезать. Для этого сперва, само собой, поточить нож, а уже потом резать. Но когда надрезаешь кабель, может произойти замыкание. Резать нужно очень осторожно.

Потом снимаешь главную оболочку, и вот там внутри эти две жилы, знаете, да? Каждая тоже в своей оболочке. Теперь их по очереди нужно перерезать, чтобы достать проволоочки, потому что изоляция тока не пропускает. Ток должен идти по проволочке. А проволочек этих в каждой жиле по семьдесят две.

Тут они встрепенулись:

– Почему семьдесят две? Откуда ты знаешь?

– Я считал – ровно семьдесят две.

Они аккуратно записали, что я эти проволоочки посчитал.

– Перерезать их нельзя. Поэтому нож должен быть не слишком острым. И давить сильно нельзя. Затем проволочки надо скрутить, потому что, когда оболочку снимаешь, они жутко топорщатся. Жила состоит из семидесяти двух проволочек, нужно их как следует закрутить. Потом отвернуть винтик, подключить. Собрать все, закрыть корпусом, привинтить розетку к стене – и так далее.

Этот рассказ занимал у меня часа три или четыре. Я объяснял все очень подробно, потому что увидел, как они заинтересовались и стали записывать каждую деталь. Я понимал, что для них это что-то значит, хотя и не знал что.

Потом рассказал, как наводил порядок в подвале. Рассказ занял два дня. Я описал все, что лежало на полке, и какая она была пыльная, объяснил, что пришлось ее подвинуть, а под ней оказалась лужа, и я решил вытереть пол. Тряпку я ходил отжимать во двор – ведь если выжать на пол, опять натечет

лужа. Они говорят: а ведро взять не догадался? Да, отвечаю, потом я понял, что так удобнее. Хорошо, что сообразил, – больше не пришлось во двор бегать.

Так прошло два дня. Еще два я расшифровывал какие-то кляксы. Надо было говорить, на что они похожи. Обычные тесты, которыми пользуются психиатры.

Я все повторял, что мне ничего не хочется. Ничего не хочу делать, ничего не жду от жизни – ни хорошего, ни плохого. Вообще ничего. Иногда, говорю, читаю. Врачи попросили рассказать что. Я стал им пересказывать “В пустыне и пуще”. Страницу за страницей. Это заняло не один час. Их интересовали мои соображения, например<sup>6</sup> – почему я считаю, что из финала следует, что герой соединился с героиней, и так далее и тому подобное.

Спустя десять дней мне вручили заклеенный конверт и отпустили. Дома я его вскрыл и прочитал диагноз: *schizophrenia duplex*. Снова заклеил и отвез в военкомат. В военном билете мне поставили штамп “Категория Д” – негоден к службе даже в военное время.

Ровно через четыре дня начинались экзамены в Киношколу – и на этот раз я успешно их сдал. Это было довольно рискованное предприятие, ведь, с одной стороны, я изображал в военкомате, что ничего не хочу, а с другой – чтобы поступить в Киношколу, требовалось хотеть.

Попасть в Лодзинскую киношколу было трудно. Я раз

---

<sup>6</sup> Приключенческий роман Г. Сенкевича для детей и подростков.

провалился, второй. Если не поступаешь, нужно год ждать, чтобы попробовать снова. Честно говоря, мною уже двигало одно самолюбие – хотелось доказать, что все-таки смогу. А высокой цели больше не было, потому что к тому времени я разлюбил театр. Его расцвет закончился году в шестьдесят втором, и таких прекрасных спектаклей больше не появлялось. Что-то переменялось – не знаю что. Видимо, всплеск свободы, ожививший театр после 1956 года, к началу шестидесятых почти сошел на нет. И я уже не очень-то хотел быть театральным режиссером. Да и вообще режиссером. Но хотел настоять на своем: не принимаете меня – а я назло возьму и поступлю. Чистое самолюбие, больше ничего. Я его удовлетворил и был счастлив. А вообще-то, конечно, зря меня взяли, такого идиота. До сих пор не понимаю почему. Может, потому, что это была уже третья попытка.

На предварительный конкурс полагалось представить какие-нибудь творческие работы. Любительский фильм, сценарий, фотографии. Можно прозу. Или картины, если умеешь рисовать. Что угодно. Я принес какие-то дурацкие рассказы. Паршивые. Когда поступал в первый или во второй раз – показал фильм на восьмимиллиметровой пленке. Жуткий – какую-то претенциозную чепуху. Я с такими работами ни за что бы не принял. Впрочем, меня и не приняли. Тогда я написал рассказы. Может, в тот раз и поступил? Уже не помню.

Экзамены в Киношколу тянутся очень долго. Сегодня то-

же. Целых две недели. Все три раза я проходил на последний тур. Конкурс был огромный – около ста претендентов на пять или шесть мест. До последнего испытания добиралось человек тридцать-сорок. И я в том числе, причем без особых усилий. Но дальше – ни в какую.

Я был начитан. Хорошо знал историю искусств – нам читали отличный курс в театральном Лицее. Неплохо разбирался в истории кино. И так далее. Но, честно говоря, несмотря на свои двадцать с лишним, я был весьма наивен. Наивен и чудовищно неразвит. Во всяком случае, до сих пор помню, что<sup>2</sup> ответил на последнем собеседовании, от которого зависело, примут или нет. К этому моменту среди поступающих всегда бывало два-три человека, которых собирались взять наверняка, и я, судя по всему, оказался одним из них. Меня спросили, какие средства массовой коммуникации я знаю. Я говорю: троллейбус, автобус. На полном серьезе. А экзаменаторы, видно, решили, что это такая тонкая ирония – мол, вопрос недостойный. Вероятно, поэтому меня и приняли. А я действительно считал, что средство массовой коммуникации – троллейбус.

На экзаменах могли спросить о чем угодно. Например, как работает сливной бачок. Или как действует электричество. Или помните ли вы первый кадр такого-то фильма Орсона Уэллса. Чем кончается “Преступление и наказание” – какими именно словами. Самые неожиданные вопросы. Зачем поливают цветы. И так далее. Хотели выяснить интеллекту-

альный уровень абитуриента, способность к ассоциативному мышлению. А главное – умеет ли человек хорошо рассказывать. Нетрудно снять на пленку, как работает сливной бачок. Но попробуй это описать. Любым способом, пожалуйста, – хоть на пальцах – сумей объяснить, почему набирается вода, как работает спуск, почему после слива бачок снова заполняется строго определенным объемом воды и так далее... С помощью таких вопросов, в частности, стремились оценить талант рассказчика, способность сосредотачиваться, широту ассоциаций и интеллект.

Лодзинская киношкола похожа на все киношколы мира. Студентам преподают историю кино, всеобщую историю, эстетику, операторское мастерство, работу с актером и многое другое. Шаг за шагом. Но на самом деле мало чему можно научиться – разве что будешь знать историю. В этой профессии путь один – практика.

Школа должна дать студенту возможность смотреть и обсуждать фильмы. Это, в сущности, единственная ее задача. Больше ничего. Надо смотреть кино. Все время смотреть и все время говорить о нем. Неважно, на занятиях по истории кинематографа или по эстетике или по английскому языку. Не имеет значения. Главное, чтобы кино было главной темой, чтобы разговор о нем шел постоянно, чтобы фильмы анализировались, сопоставлялись и так далее.

Наша Школа была устроена замечательно. Нам давали возможность снимать. Как минимум по фильму в год. А при

некоторой смекалке или везении – даже по два. Мне, например, удавалось. Так что Школа позволяла, во-первых, окунуться в мир кино и немного там покрутиться, а во-вторых, делать кино самим. То есть реализовать на практике результаты всех этих разговоров, дискуссий, сопоставлений.

Полагалось снимать и художественные, и документальные фильмы. И я занимался и тем, и другим. На третьем, кажется, курсе снял двадцатиминутный игровой. Иногда мы экранизировали рассказы. Фильм должен был быть коротким. О романах никто не помышлял. Но чаще всего писали сценарий самостоятельно.

Особой цензуры в Школе не было. Нам показывали картины, которые не шли в обычном прокате. Привозили их в сугубо учебных целях, а вовсе не для того, чтобы удовлетворить наш интерес к иностранной жизни и запретным политическим темам. Конечно, до Бонда, воюющего с КГБ, дело не доходило. Но мы смотрели картины, которых никто больше в стране не видел, или гораздо раньше, чем они выходили в прокат. Не думаю, что при отборе была политическая цензура. Хотя, может, и была. Может, я просто об этом не знал. Показывали “Потемкина” Эйзенштейна. Другие хорошие российские фильмы, по тем или иным причинам представлявшие интерес. Но специальной коммунистической пропаганды в Школе не было. Эта открытость, в частности, была ее достоинством – до 1968 года.

Были фильмы, которые запомнились мне навсегда – про-

сто потому, что они прекрасны. Были фильмы, посмотрев которые я сразу понял: ничего подобного мне никогда не сделать, — они, наверное, произвели на меня самое сильное впечатление. Не сделать не из-за отсутствия денег, средств или технических возможностей, а из-за недостатка воображения, ума, таланта. Я всегда говорил, что не хочу быть ассистентом. Но если бы меня пригласил Кен Лоуч, я бы с удовольствием подавал ему кофе. Я посмотрел в Киношколе “Кес” и сразу понял, что хотел бы подавать этому человеку кофе. Готовил бы ему кофе, чтобы понять, как он делает то, что делает. То же могу сказать и об Орсоне Уэллсе, Феллини или Бергмане.

Когда-то были великие режиссеры, которых сегодня больше нет. Эпоха великих личностей в кинематографе закончилась. То, что я испытывал, глядя их фильмы, не было завистью. Завидовать можно тому, что в состоянии достичь хотя бы теоретически. Нельзя завидовать тому, что абсолютно недостижимо. В моих тогдашних чувствах не было ничего постыдного. Наоборот, думаю. Только восхищение, изумление перед тем, что подобное возможно, и уверенность, что я так никогда не смогу.

Не так давно — кажется, в Голландии — меня попросили составить программу из своих любимых фильмов. Я составил. Сейчас уже не помню точно, что отобрал. На два показа даже сходил сам. И обнаружил, что мои ожидания не сбылись, и образ фильма, который жил в моей памяти, оказался

совершенно развенчан.

Впрочем, пересмотрев “Дорогу” Феллини, я не был разочарован. Она понравилась мне, как когда-то, а может, и больше. Но потом пошел на “Вечер шутов” Бергмана. У меня сохранились прекрасные воспоминания – но то, что я видел на экране теперь, оказалось мне совершенно неинтересно и абсолютно чуждо. Я не мог понять, что находил в этом когда-то – за исключением трех или четырех сцен. Не почувствовал того напряжения, с которым смотрел “Вечер шутов” прежде. Впрочем, позже Бергман снял прекрасные картины, которые волнуют до сих пор. Именно в этом, среди прочего, заключается магия кино: в том, что мы, зрители, сидя в зале, внезапно ощущаем особенное напряжение между собой и экраном. Переносимся в мир, который нам показывают. Мир настолько живой, цельный и убедительный, что мы просто оказываемся в нем.

Оба фильма, Феллини и Бергмана, сняты примерно в одно время. Оба сделаны великими режиссерами. Но “Дорога”, в отличие от “Вечера шутов”, не стареет. Кто знает почему. Конечно, можно попытаться проанализировать. И наверное, даже понять. Но не знаю, стоит ли. Такие размышления – дело критиков.

Тарковский был величайшим из режиссеров последнего времени. Его, как и многих других, нет в живых. Одни великие умерли, другие перестали снимать. Третьи безвозвратно утратили что-то главное: воображение, оригинальность

мышления, блеск повествования. Тарковский, несомненно, был из тех, кто сумел все это сохранить. Но он умер – видимо, просто потому, что не мог жить дальше. Это обычно и есть настоящая причина смерти. Мы говорим “инфаркт”, “рак”, “попал под машину” – но на самом деле человек чаще всего умирает потому, что больше не может жить.

Мне часто задают вопрос, кто из режиссеров оказал на меня наибольшее влияние. И я совершенно не знаю, что ответить. Слишком многие и по таким разным причинам, что невозможно усмотреть какую-то логику. Журналистам я всегда называю имена Шекспира, Достоевского, Кафки. Они удивляются – разве это режиссеры? Нет, конечно, – писатели. Но литература для меня куда важнее кино.

Разумеется, я пересмотрел массу фильмов, особенно в Киношколе, и многие полюбил. Не знаю, можно ли считать это влиянием. Думаю, до сих пор, за редкими исключениями, я смотрю фильмы скорее как зритель, чем как режиссер. А это два совершенно разных взгляда. Конечно, если спрашивают моего совета или мнения, я стараюсь смотреть глазами профессионала и анализировать. Но если уж просто иду в кино – что, правда, случается очень редко, – то предпочитаю быть именно зрителем. Я хочу, чтобы картина меня взволновала, хочу поддаться ее волшебству – если оно там есть, – поверить в рассказанную историю. В этом случае уже трудно рассуждать о влиянии.

Хороший фильм, фильм, который мне нравится, я по ходу

действия анализирую гораздо меньше, чем тот, который не нравится. Из этого, конечно, не следует, что на мою работу повлияли плохие фильмы. Думаю, все-таки хорошие. Но их я стараюсь не анализировать. В Школе я сто раз посмотрел “Гражданина Кейна”. При желании могу сесть и нарисовать или описать отдельные его кадры, но для меня не это главное. Думаю, я могу это сделать потому, что я в этом фильме участвовал. Пережил его.

Так что не вижу ничего страшного в “воровстве”. Если кто-то шел до тебя и нашел правильный путь – его открытие следует немедленно украсть. Если то, что я украду из хорошего фильма, способно стать органичной частью моего собственного кино – я так и делаю. Часто совершенно бессознательно. Что вовсе не отменяет самого факта, и я не могу сказать, что никогда такого не случилось. Случалось – но ненарочно, не обдуманно. Это же не просто подражание. Ведь кино, если серьезно, – часть нашей жизни. Мы встаем утром, идем на работу или остаемся дома. Ложимся спать. Любим. Ненавидим. Ходим в кино. Разговариваем с друзьями и близкими. Переживаем за наших детей и за друзей наших детей. И фильмы, которые мы смотрим, – тоже часть жизни. Они остаются в нас. И, оставаясь в нас, становятся частью нашего мира, нашей души. Они так же остаются в нас, как события, случившиеся на самом деле. Думаю, фильмы ничем не отличаются от действительных событий – кроме того, что придуманы. Но это не имеет никакого значения. Они остаются

ся в нас и становятся нашими. Вероятно, я так же ворую кадры, эпизоды, какие-то художественные решения, как присваиваю истории – и уже сам не помню, где украл.

Я всегда призываю молодых коллег, которые учатся писать сценарии или заниматься режиссурой, попытаться пристально и беспристрастно взглянуть на собственную жизнь. Не затем, чтобы написать книгу или сценарий, – ради самих себя. Попытаться понять, что в их жизни произошло важного, почему сегодня они оказались здесь, в этом месте, на этом стуле, среди этих людей. Как это вышло? Что на самом деле привело их сюда? Понять это необходимо. С этого все начинается.

Годы труда без такой рефлексии окажутся бесплодными. К чему-то можно прийти интуитивно, сердцем, но результаты всегда будут случайными. Только подобная работа над собой позволяет увидеть события в связи причин и следствий.

Я тоже пытался понять, что привело меня куда привело, и думаю, без такого анализа – честного, глубокого, безжалостного – невозможно рассказывать истории. Потому что, не разобравшись в собственной жизни, нельзя понять героя, о котором хочешь рассказать, нельзя понять жизнь другого человека. Это хорошо известно философам. И социальным работникам. Но это следует понимать и художнику – во всяком случае, рассказчику. Может, музыканту подобный анализ ни к чему – впрочем, композитору, думаю, он необходим. Живописцу, возможно, меньше. Но людям, рассказы-

вающим истории о чужой жизни, не обойтись без настоящего понимания собственной; настоящего – значит не публичного, а такого, каким не делятся с посторонними. Оно не на продажу – и из моих фильмов зритель никогда об этом не узнает. Хотя некоторые вещи проследить, конечно, несложно. Но понять, насколько мои фильмы или истории мне близки и почему, нельзя. Сам я знаю. Но только я.

Я остерегаюсь людей, желающих учить или указывать цель – мне или кому-нибудь другому. Не верю, что цель можно указать, – каждый должен найти ее для себя сам. Подобных людей я боюсь панически. Поэтому сторонюсь психоаналитиков, психотерапевтов. Они, правда, всегда говорят: мы не даем никаких советов, просто помогаем найти свой путь. Их доводы мне хорошо известны. Но это, к сожалению, лишь теория, а на практике они именно указывают. Знаю много людей, которые после сеанса чувствуют себя превосходно. Но знаю и таких, кому потом очень плохо. Думаю, впрочем, что и тот, кто сегодня вышел окрыленным, наутро почувствует себя уже не так хорошо.

Я очень старомоден в подобных вопросах. Знаю, что всякая групповая и индивидуальная терапия вошла в моду, что много людей этим занимается, но меня это только пугает. Я панически боюсь этих людей, как боюсь политиков, священников, учителей – всех, кто дает указания, кто якобы *знает*. Я глубоко убежден, что на самом деле не знает никто. Но обязательно находятся те, кто считает, что знает. Их деятель-

ность, увы, чаще всего приводит к трагедии, вроде Второй мировой войны, сталинизма и т. д. Я убежден, что Сталин и Гитлер именно знали. Они знали наверняка. Эта уверенность в причастности к абсолютной истине порождает фанатизм. И вот уже грохочут сапоги. Всегда этим кончается. Конечно, я упрощаю. Бывают и прекрасные исключения, они всем нам известны.

Я учился в хорошей киношколе. В шестьдесят восьмом году, когда я ее окончил, там сохранялся дух свободы, работали серьезные учителя. Но потом коммунисты Школу уничтожили. Сначала выгнали преподавателей-евреев. Затем шаг за шагом отобрали всякую свободу. И Школы не стало.

Цензуру, конечно, пытались прикрыть красивыми словами. Например, одно время в Школу охотно принимали юных экспериментаторов, которые вырезали в пленке дырочки или устанавливали камеру где-нибудь в углу и часами снимали все, что попадает в кадр, выцарапывали на эмульсии рисунки и т. д. и т. п. Тогдашняя власть к ним благоволила. Тоталитаризм всегда поддерживает подобные движения с тем, чтобы уничтожить другие. В данном случае – то, которое представляли мы, выпускники прежней Школы, стремившиеся понять, что происходит вокруг. Как люди живут, почему они так живут. Не так хорошо, как могли бы. Не так, как пишут в газетах. Вот о чем были наши фильмы.

Школу можно было просто закрыть, но властям это было

невыгодно: пошли бы разговоры, что государство душит свободу творчества. Они поступили тоньше: стали поддерживать студентов, которые заявляли, что хотят заниматься чистым искусством. “Нет смысла снимать кино про настоящих людей и про их жизнь. Мы художники, мы должны творить искусство. Преимущественно – новое, экспериментальное”.

Помню, в 1981 году мы с Агнешкой Холланд приехали в Школу. Руководил ею наш бывший коллега, который отчаянно хотел стать ректором и дни напролет вырезал кружочки в магнитной ленте. На темном экране время от времени мелькали белые пятна – то с одной стороны, то с другой, иногда дырочка поменьше, иногда побольше. Под музыку. Я не сторонник такого кино и не скрываю, что меня оно раздражает. Но дело не в этом. Раз есть энтузиасты, которым хочется вырезать дырочки, – почему бы не вырезать. Я не против, если только с помощью этих дырочек не уничтожают что-то другое.

Я тогда занимал пост заместителя председателя Союза кинематографистов. Наш визит в Школу был одним из многочисленных мероприятий Союза, которые закончились одинаково плачевно. Мы с Агнешкой пытались что-то объяснить студентам. Например, что Киношкола существует ради того, чтобы дать им возможность снять несколько фильмов, что-то узнать о том, где ставить камеру, как работать с актером, о том, какие фильмы есть на свете. Чтобы, грубо говоря, объяснить, что такое драматургия, структура сценария,

чем отличается сцена от эпизода, в чем разница между короткофокусным объективом и длиннофокусным. Но студенты нас освистали. Заявили, что здесь не какое-нибудь профтехучилище. Что они хотят изучать восточную философию, йогу и разные техники медитации. Потому что без йоги и медитации невозможно правильно вырезать в пленке дырочки, приверженцами которых они являются.

Нас просто выгнали. Я тогда не в первый раз понял, как мало наш Союз кинематографистов может сделать. Впрочем, возможно, я был не прав. Но мне кажется, что Школа существует, чтобы научить именно тому, о чем я говорил. Студенты думали иначе. Может, поэтому в Польше сегодня такое кино.

В шестьдесят восьмом интеллигенция устроила микрореволюцию, которую никто не поддержал. Мы считали, что газеты все врут, что нельзя выгонять евреев из страны, что будет лучше, если к власти придут люди с более открытым и демократическим мышлением, чем Гомулка с командой. Позже оказалось, нами манипулировали рвавшие к власти политики. Гораздо более жестокие и циничные, чем сам Гомулка. Нас (молодежь, студентов) использовала группа Мочара.<sup>7</sup>

Дважды я пробовал заняться политикой, и оба раза силь-

---

<sup>7</sup> Мечислав Мочар (1913–1986) – в 1964–1968 годах министр внутренних дел Польши, в начале 70-х – член Политбюро и секретарь ЦК ПОРП. В борьбе за власть в партии и государстве использовал националистические и антисемитские лозунги.

но об этом пожалел. Сначала – в 1968 году. Какое-то время входил в студенческий забастовочный комитет в Лодзи. Ничего особенного: швырял камни и убегал от милиции. И все. Потом меня допрашивали – раз пять, а может, десять. Я ничего не рассказал и не подписал. Меня не били, не угрожали. Ни разу я не почувствовал, что меня хотят арестовать. Гораздо страшнее было то, что людей буквально выталкивали из Польши. Антисемитизм и польский национализм – позорное пятно на совести моей страны, которое не удалось вывести по сей день, и сомневаюсь, что когда-нибудь удастся.

Только теперь я понял, как хорошо, когда страна многонациональна. Только теперь. Тогда не понимал. Но и тогда чувствовал, что творится какая-то чудовищная несправедливость, а я ничего не могу поделать, никто не может, и парадоксальным образом – чем громче я буду кричать и чем яростнее бросать камни, тем больше людей вышвырнут из страны.

Потом какое-то время мне удавалось держаться от политики в стороне. Но, став заместителем Вайды в <sup>8</sup>руководстве Союза кинематографистов, в тот момент – авторитетной организации, я соприкоснулся с политикой вновь. Фактически я был председателем Союза. С 1976 или 1977-го по восьмидесятый. И снова очень быстро понял, какая опасная ловушка чиновничье кресло. Это была, конечно, маленькая поли-

---

<sup>8</sup> Анджей Вайда (1926–2016) – режиссер кино и театра, автор классических фильмов “Пепел и алмаз”, “Все на продажу”, “Человек из мрамора” и др.

тика, в маленьком масштабе. Но тоже политика. Мы пытались добиться для кинематографистов творческой свободы – отмены или смягчения цензуры. Из этого ничего не вышло. Почти ничего. Нам казалось, мы играем существенную роль. Оказалось – вообще никакой.

Меня не покидало острое чувство, что я занимаюсь не своим делом. Компромиссы, на которые приходилось идти, были для меня мучительны, потому что это были не мои личные компромиссы, а уступки от имени большого числа людей. Глубоко безнравственная деятельность. Ведь даже если удастся сделать что-то хорошее и полезное, за это всегда приходится платить. Сам расплачиваешься стрессом – но настоящую цену платят другие люди. Иного пути нет. И я понял, что это не для меня.

На компромиссы приходится идти постоянно. В личной жизни, в профессиональной, на компромиссы художественные. Но за них расплачиваюсь только я сам. Иными словами, мне не хочется нести ответственность за других. Это я понял наверняка, притом что совершенно погряз в делах Союза. Когда начались времена “Солидарности”, я подал в отставку – я не создан для революционных эпох.

Возвращаясь к Киношколе. Когда я туда поступил, ее как раз окончил Ежи Сколимовский. На следующий год – Кшиштоф Занусси, Эдек Жебровский, Антек Краузе. Наш курс был очень дружным, нам было хорошо вместе. Особенно мы сблизились с Анджеем Титковым. Очень дружи-

ли с Томеком Зыгадло. Еще учились Кшишь Войцеховский и Петр Войцеховский, он уже тогда был – и до сих пор остается – хорошим писателем. Было несколько иностранцев, как предполагается. Прекрасный выпуск – мы очень друг друга любили.

Анджей Титков когда-то написал пьесу “Атаракс” – это название транквилизатора. На втором или третьем курсе я поставил ее на телевидении в качестве курсовой. Возможность практиковаться была огромным достоинством Школы. Причем практиковаться в хороших по тем временам условиях – с профессиональными операторами, звуковиками и осветителями.

За пределами Школы оказалось, что вкусы и интересы у нас у всех разные. Я бросился в документалистику, потому что мне это очень нравилось, хотелось снимать документальное кино, и я потом занимался им много лет. Ребята разбрелись кто куда. Позже некоторые тоже пришли в документалистику, что в конце шестидесятых было непросто. Даже не понимаю, как это мне сразу удалось. Помог Карабаш – один из любимых моих учителей, оказавший на меня в юности большое влияние.

У меня было прозвище Инженер. Может, потому что отец был инженером, но, скорее всего, из-за моей привычки, даже мании, наводить вокруг себя порядок. Я все время что-то записывал на листочках и постоянно пытался их рассортировать. А еще называли “Орни” – “орнитологом”. Это, вероятно, за долготерпение, которое я проявлял, снимая доку-

ментальные фильмы.

В те времена я был очень терпелив, потому что работа документалиста того требует, но теперь совершенно утратил всякое терпение. Дело в возрасте. Когда только начинаешь, кажется – впереди полно времени, можно и подождать. Но с годами все сильнее чувство, что времени остается меньше и меньше – и уже не хочется тратить его лишь бы на что.

Потом я стал снимать игровое кино. Оказался среди режиссеров, делавших фильмы, которые позже назвали “кинематограф морального беспокойства”. Название придумал Януш Кийовский, наш коллега. Очевидно, оно должно было означать, что мы обеспокоены нравственным обликом современной Польши. Трудно сказать, что он хотел этим сказать. Я это название терпеть не мог, но оно прижилось.

Здесь возникли отношения, завязались дружбы совсем иного рода, чем были прежде, совсем с другими людьми. Я подружился с Занусси, с Лозиньским. Потом с Эдеком Жебровским, с Агнешкой Холланд, одно время дружил с Анджеем Вайдой. Нам казалось, вместе мы способны что-то сделать, вместе мы – сила. Так и было. Мы оказались востребованы. “Кинематограф морального беспокойства” просуществовал лет пять или шесть – примерно до восьмидесятого года.

Но это было позже. Вскоре после окончания Школы, где-то в начале семидесятых, мы задумали сколотить небольшую команду, чтобы поддерживать друг друга. Нам хотелось со-

здать студию, которая объединила бы молодых и стала связующим звеном между Школой и профессиональным кинематографом. Точкой старта на пути к большому кино. Главная беда, считали мы, что выпускнику Школы страшно трудно начать работать – из-за того, как организована система кинематографии. Лет через пять ситуация изменилась к лучшему, но тогда приходилось что-то придумывать. И мы придумали.

Идея пришла из Венгрии, где такая студия существовала – называлась “Студия Белы Балаша”. Бела Балаш – венгерский теоретик кино, умнейший человек. Он работал до войны и, кажется, после войны тоже. Наша студия в Польше должна была называться “Студия Ижиковского”. Ижиковский был очень близок Балашу<sup>9</sup> – серьезный, глубокий исследователь, теоретик кино. Замысел состоял в том, чтобы снимать недорогие фильмы. Мы выдвинули лозунг: “дебют за миллион”. Средняя смета фильма обычно составляла шесть миллионов злотых. Мы же брались сделать первый фильм за один миллион.

В первую очередь речь шла об игровом кино. Но кроме того, мы думали, что можно работать для всех видов проката. Снимать документальные короткометражки, которые в те времена показывали в кинотеатрах перед игровым фильмом на так называемых удлинённых киносеансах. Делать до-

---

<sup>9</sup> Кароль *Ижиковский* (1873–1944) – польский писатель, критик, теоретик кино.

кументальные картины для телевидения. В общем, надеялись найти финансирование где только можно. Притом что единственным источником денег была государственная казна. Требовалось только убедить чиновников, отвечавших за культурную политику. Честно говоря, нам это не удалось. Никого мы не убедили. Только потратили несколько лет.

Я не был главным в этой затее. В команду входили еще Гжесь Круликевич (думаю, самый энергичный из нас), Анджей Юрга, Кшись Войцеховский. И директор. Требовались профессионалы – продюсер, бухгалтер, которые будут заниматься бюджетом фильмов и самой студии. И мы искали их. А кроме того – писали манифесты. Нам удалось заручиться поддержкой важных в кинематографе людей: Якуба Моргенштерна, Анджея Вайды, Занусси и даже Кавалеровича – в то время председателя Союза кинематографистов. Добиться такой поддержки вчерашним выпускникам Школы было не просто. Мы собрали подписи всех этих людей под обращениями, в которых говорилось, что такая студия необходима, что это пойдет на пользу кинематографу. Но все в конце концов разбивалось о чье-то равнодушие, не знаю чье – может, министерства культуры. Хотя вряд ли, оно такими вопросами не занималось. Это наверняка было в компетенции отдела культуры ЦК. Думаю, нам просто не слишком доверяли. Юнцы, никому не известные. Все до одного беспартийные.

Чтобы придать себе вес, мы пригласили художественным руководителем студии Богдана Косиньского, хорошего до-

кументалиста. Позже он стал одним из самых крупных и известных диссидентов. Но в то время еще был секретарем партийной организации СДФ (Студии документальных фильмов). Мы считали, такая партийная поддержка будет для нас полезной. Оказалось, однако, что Богдан Косиньский, даже будучи партийным чиновником, в глазах власти недостаточно лоялен. Такая репутация сложилась у него после шестьдесят восьмого года, то есть, во-первых, после антисемитского скандала в Польше, а во-вторых – после введения в Чехословакию войск Варшавского договора. Думаю, в то время тщательно просвечивали и проверяли всех и каждого. И все мы были так или иначе не без греха. Видимо, Богдан уже тогда высказывался по поводу, например, введения войск в Чехословакию. И даже если не выступал открыто, то, скорее всего, вел себя на партсъезде столь недвусмысленно, что ему перестали доверять.

В результате через несколько лет наша затея завершилась полным провалом, и студия появилась только в 1980-м, уже во времена “Солидарности”. Ее организовали молодые люди во главе с Янушем Кийовским, и она работает до сих пор. Как у них идут дела – не знаю. Мы хотели создать студию для себя, для выпускников нашего поколения. Потом оказалось, такая студия нужна и следующему поколению. А нам уже нет. Мы уже работали в кино. Но я какое-то время интересовался этой новой студией, потому что у меня появились студенты – в Киношколе в Катовицах, которая откры-

ласть году в семьдесят седьмом, и я преподавал там года три или четыре вместе с Кшиштофом Занусси, Эдеком Жебровским и Анджеем Юргой. Студенты, окончившие ее в начале восьмидесятых, были нашими выпускниками. Нашими молодыми коллегами. Поэтому для меня имело значение, как идут дела у новой студии.

Вечная история – люди движимы прекрасными идеями, пытаются сделать что-то вместе, реализовать себя. А потом получают деньги, немного власти – и забывают про идеалы. Начинают снимать свое кино, не пуская чужих. Именно этим, само собой, закончилась и Студия Ижиковского. Вечные свары. Постоянная смена администрации. Честно говоря, я не очень верю в будущее этой студии.

## **Глава 2**

### **Исключительная роль документального кино**

#### **“Из города Лодзь” (1969)**

Мой дебют прошел довольно гладко. Дипломный фильм был и первой моей профессиональной работой. Я делал его на Студии документальных фильмов в Варшаве. Часть средств дала Киношкола, часть – студия. Условий финанси-

рования сейчас не помню, да никого это тогда и не интересовало. Помню, что денег было мало, но хватило.

Картина называлась “Из города Лодзь”. Коротенький документальный фильм – десяти- или двенадцатиминутный. Мы все тогда снимали документальные одночастевки, которые можно показывать на удлинённых сеансах. Фильм был о Лодзи – городе, который я хорошо знал, прожив там несколько лет, и очень полюбил. Городе жутком, но необычном и по-своему колоритном – с полуразрушенными домами, полуразрушенными лестничными клетками, полуразрушенными жителями. Он обещал гораздо сильнее, чем Варшава, но сохранил большую однородность. Во время войны Лодзь почти не пострадала, так что я учился в старом, по существу довоенном городе. Денег на ремонт вечно не хватало, поэтому стены домов покрывал лишай, и штукатурка постоянно отваливалась. Выглядело все это крайне живописно. И вообще удивительный город.

Студентами мы часто играли в одну игру, очень простую, но рассчитанную на честность. Очки надо было набирать по дороге из дома до школы. Увидел человека без руки – получаешь одно очко, без обеих рук или без ноги – два, без ног – три, без ног и рук – десять. Встретил слепого – пять очков. И так далее. Около десяти утра мы сходились в Школе за завтраком. Обычно у каждого набиралось очков по десять – двенадцать. Пятнадцать – почти верная победа. Людей без рук, без ног (мы называли их “обрубками”) в Лодзи хватало.

Машинный парк на ткацких фабриках давно устарел, и то и дело кто-нибудь из рабочих лишался руки или ноги. Кроме того, трамвайные пути на узеньких лодзинских улочках были проложены вплотную к домам. Один неосторожный шаг – и можно угодить под трамвай. Такой был город. Жутковатый и в то же время завораживающий.

Мы играли в эту игру не один год. Были и другие вещи, за которыми мы с огромным интересом наблюдали. Я начал фотографировать – в Школе было отличное отделение фотографии. Нам давали аппараты и пленку. Снимать можно было сколько угодно, проявочная располагалась тут же, в темном подвале. И мы делали десятки, сотни снимков. Я очень этим увлекся. Снимал, например, стариков – скрюченных, глядящих куда-то вдаль, в мечтах или в мыслях о том, что все могло сложиться иначе, и примирившихся с тем, что ничего уже не изменить.

Несколько удачных снимков хранится у меня до сих пор. Недавно показывал дочери. Ей вдруг – уж не знаю почему – пришло в голову заняться фотографией.

Фильм “Из города Лодзь” – портрет города, в котором одни работают, а другие шатаются по улицам в поисках неизвестно чего. Скорее всего – ничего. В фильме по большей части показан тяжелый женский труд – у мужчин работа легче, или они не работают вовсе. Город абсурдных памятников, причудливых контрастов, город трамваев – и одновременно старых фур, на которых все еще развозят уголь, кошмарных

ресторанов и ужасных кафе-молочных, отвратительных, загаженных, вонючих уборных. Какие-то развалины, каморки, клетушки.

В лодзинских трамваях существовал специальный тариф, позволявший по цене двух билетов провозить шинковку для капусты и разные другие вещи. Никогда в жизни мне больше не встречался специальный тариф на провоз шинковки для капусты. Венок на могилу – тоже два билета. Столько же, помню, – за провоз лыж. Но ведь “лыжи”, значит, пара лыж, верно? Поэтому делали так: я брал одну лыжу, приятель – другую. Приходил контролер – и сталкивался с проблемой: никто из нас не вез лыж. Каждый вез лыжу, а плата согласно тарифу полагалась за две: за провоз пары лыж – два билета. Но нигде не сказано, сколько платить за одну. Препираться можно было бесконечно:

- Да у меня ведь только одна лыжа!
- Вон у вашего приятеля – вторая.
- Так у него свой билет, а у меня – свой...

Покупка билетов на трамвай была для нас ощутимой тратой. Вроде пустяк, но мы и так едва сводили концы с концами. Я получал небольшую стипендию, чуть-чуть помогала мама. На четвертом курсе я женился. Денег не хватало. Приходилось считать каждый грош.

Сейчас город изменился. Появилось много современных зданий. Старые снесли. Но мне кажется, новые дома вовсе не лучше прежних, а если честно – даже хуже. Из-за того, что

дома ломали, а не реставрировали, Лодзь утратила свой дух, потеряла прежнее обаяние. А была правда замечательной. Об этом и фильм “Из города Лодзь”, снятый с огромной симпатией к городу и жителям. Уже не помню точно, что удалось запечатлеть и что осталось в картине. Какие-то работницы на фабрике. Парень в парке – хозяин хитроумной электрической машинки: в одну руку берешь провод с плюсом, в другую – с минусом, парень пускает ток. Вопрос, сколько выдержишь. 120? Больше? 380 вольт – молодец, мужчина. 120 считалось несерьезно. Дети терпели 60–80. Крепкие мужики набирали 380 и говорили: “Нормально, поддай еще”. Но больше машинка не могла. 380 вольт максимум. Я, кажется, выдержал до конца. Пришлось – вокруг собралась вся съемочная группа. Вот такие были в Лодзи развлечения. А парень с машинкой так на хлеб зарабатывал – подключиться к ней стоило злотый.

Все мы снимали комнаты. Позже, после женитьбы, мы с Марысей сняли просторный чердак, где хозяйка раньше сушила белье, и устроили себе жилье с кухней под самой крышей. С нами довольно долго жил Анджей Титков. Была печка, но, помню, не хватало денег на уголь. Впрочем, где его покупать, никто не знал. Поэтому мы таскали уголь из Школы в большой сумке. Топили пару дней, потом шли за следующей порцией. Так и перезимовали – на краденом угле.

Помню одну старую даму, жившую недалеко от Школы. Там возле парка улица была метров двадцать в ширину. По

одну сторону – старушкин дом, по другую – парк, а в самом его начале – общественный туалет, куда нужно спускаться по лестнице. Мы придумали себе развлечение. Разметили улицу мелом. Примерно в десять утра, когда мы встречались в Школе за завтраком, старушка выходила из дому. Видимо, уборной у нее не было, и она ходила в этот туалет. Передвигалась бедняжка с трудом. Раз в час, в перерыве между занятиями, мы выбегали из Школы и проверяли, сколько метров старушка одолела. Весь путь занимал у нее часов семь или восемь. Затем еще приходилось спускаться по ступенькам. Наконец, уже вечером, она выходила, возвращалась домой и ложилась спать. А утром вставала и снова отправлялась в уборную. Мы держали пари – не на деньги, а так, – где бабушка находится, допустим, в полдень. Я, к примеру, ставил на четыре метра, кто-то еще – на три, на шесть и так далее.

Такие игры. Сегодня они кажутся жестокими, но играли-то мы из интереса к жизни людей в неведомом мире, совсем не похожем на тот, в котором выросли мы сами. Я приехал из Варшавы после лицея театральной техники. Остальные тоже были варшавские. А Лодзь оказалась совсем другим городом. Другим миром.

Позже в “Муходаве” его прекрасно показал Марек Пивовский. Это замечательный фильм о лодзинских типажах, вроде тех, которые любит Феллини. Но мне кажется, лодзинские были выразительней феллиниевских. Пивовскому удалось их запечатлеть.

Так мы жили. Потом я уехал и больше в Лодзь не возвращался. Бывал только иногда на студии по делам.

В фильме “Из города Лодзь” мне хотелось показать то, что я в этом городе любил. Всего, конечно, не покажешь. Но какую-то атмосферу фильм передает. С ним я выпустился из школы, получил диплом.

Сразу после выпуска, году, видимо, в шестьдесят девятом, стал снимать короткие фильмы для кооператива, изготавливавшего рекламу, – совершенно идиотскую. Не помню, как он назывался. Рабочий кооператив или кооператив киноуслуг – что-то в этом роде. Мы называли его “Мешочек” – в смысле, мошна, мешочек с деньгами. На это я жил полгода. Сделал там, кажется, два рекламных фильма. Один – о кооперативе часовщиков в Люблине. Второй о каких-то ремесленниках, кажется дубильщиках.

Потом еще снимал так называемые заказные фильмы. Один, например, агитировал молодежь ехать на медные рудники – хорошие условия, прекрасные заработки и так далее. Картину, наверное, заказал завод цветных металлов. Снимал я на СДФ, а деньги давали разные богатые предприятия. Тогда Студия выпускала массу подобной продукции.

Сделал, кажется, четыре таких фильма. Не сказать, что с большой охотой, но вспоминать не стыдно. Работа есть работа. Иногда приходится делать что-то на заказ. Скучно, конечно, ужасно скучно, но на это можно было жить. Позже я не снял ни одного фильма, которого не хотел бы снять.

## **“Я был солдатом” (1970)**

На СДФ меня взяли сначала на должность ассистента – появилась такая вакансия, а других нигде не было. Но ассистентом я не работал ни дня. Никогда не хотел быть ассистентом. Потом меня повысили до режиссера. Из всех нас я, кажется, первым получил эту должность на государственной студии.

В Варшаве было три студии: СДФ, Телевидение и “Авангард”. На “Авангарде” снимали хронику и заказные документальные фильмы для армии. О какой-нибудь пушке, об эскадрилье, о буднях военной части. Честно говоря, не знаю, что это были за фильмы.

Я снял там неплохой фильм, документальный, но не заказной. Назывался “Я был солдатом”. О людях, потерявших зрение на Второй мировой войне. Оператором был Стась Недбальский. Фронтовики сидят перед камерой и рассказывают. Я спрашивал, что им снится, – про это и был фильм.

## **“Рабочие-71” (1971)**

В то время меня интересовало все, о чем можно рассказать при помощи документальной камеры. Было необходимо, существовала потребность, очень нас увлекавшая, опи-

сать окружающий мир. Коммунистический мир не был описан. Вернее, был, но таким, как должен выглядеть в идеале, а не каков на самом деле. И мы – было нас довольно много – попробовали его описать. Это было потрясюще. Описывать то, что до тебя не описано. Чувство, что с твоей помощью рождается новая жизнь. Ведь в каком-то смысле что не описано – не существует. И, взявшись описывать, мы как бы творим мир заново.

“Рабочие-71” – самый политический из всех моих фильмов, в нем совсем нет человеческого измерения. Только идеологическое, политическое. Предполагалось, что картина запечатлеет состояние умов рабочих в семьдесят первом году. Рабочий класс тогда именовался в Польше не иначе как “передовой”. Мы хотели показать, что рабочие способны мыслить, причем мыслить, на мой взгляд, верно: они стремятся к демократизации – на предприятии, в районе, в городе, в стране. Мы попытались создать большой групповой портрет представителей правящего – пусть теоретически – класса, чья позиция отличалась от передовиц “Трибуны людей”.

Фильм снимался после волны забастовок. В 1970-м прошли забастовки, фильм делался в 1971-м. Нам хотелось показать жителей маленьких городов, работников маленьких фабрик. Тех, которые организовали забастовки и через своих представителей пытались достучаться до Варшавы, до Герека и объяснить, что люди на местах ждут более глубоких

реформ, чем он проводит. Все это происходило через год после того, как он стал первым секретарем. Герои фильма “Говорящие головы”, который я снял в конце семидесятых, высказывались гораздо более открыто. Затем возникла “Солидарность” и уже решительно заявила, что люди хотят жить иначе.

Режиссерами были мы с Томеком Зыгадло. С нами работали две съемочные группы – Витека Стока и еще одна, а кроме того, маленькая бригада, которой руководил Войтек Вишневский по прозвищу Лихой. Мы объездили всю Польшу, спеша запечатлеть горячие деньки. Чувствовалось, что долго это не продлится и медлить нельзя. Вполне возможно, что кто-то хотел использовать “Рабочих-71” в своих целях. Правда, безуспешно. Но если бы благодаря этому фильму к власти пришел, например, Ольшевский, в то время казавшийся либералом, а потом выяснилось бы, что он гораздо более жесткий противник либерализации, чем прежний секретарь, – я бы чувствовал себя виноватым. Но этого не случилось. Власти в конце концов настояли на версии, которая не устраивала нас ни по содержанию, ни по форме: вырезали самое главное. К счастью, фильм в прокат вообще не попал – ни в первоначальном виде, ни в том, который одобрила цензура.

Однажды утром мы пришли в монтажную и обнаружили, что пропали фонограммы с огромным количеством не вошедших в фильм интервью. Мы не использовали их созна-

тельно – это было бы все равно что сдать людей милиции или парткому. А теперь фонограммы исчезли. Но через два дня нашлись. После чего меня вызвали в милицию и заявили, что это я сам вынес пленки со студии, чтобы продать радиостанции “Свободная Европа” за валюту. Такое вот обвинение. Организовано все было халтурно – ведь на “Свободной Европе” записи никогда, ни тогда, ни потом, не прозвучали. Думаю, это была провокация, типичная провокация, неудачная и, вероятно, направленная не против меня. Против кого – не знаю. Может, против Ольшовского. Кто-то с кем-то играл. Не знаю, во что. Возможно, история с пленками стала одной из причин, почему мне все это опротивело. Именно тогда я понял, до какой степени ничего не значу и как вообще ничтожна моя роль.

## **“Биография” (1975)**

Думаю, уже в семидесятых многие члены партии понимали, что она идет не в ту сторону, нуждается в реформах, должна откликаться на реальные человеческие нужды. Существует такая точка зрения: коммунисты плохие, а все остальные – то есть мы – прекрасные. Но это не так. Коммунисты, как и все люди, бывают умными и глупыми. Партийные реформаторы середины семидесятых согласились и даже сами выразили желание, чтобы я снял “Биографию”. Они надеялись, что, в частности с помощью такого фильма,

удастся как-то расшевелить инертную партийную массу, показав, что не все, что делает партия, разумно и она нуждается в демократизации.

Когда явление описано – неважно, каким образом, языком ли кино, социологии, литературы, или просто устно, – о нем можно говорить. Пока не описано – невозможно определить свое отношение. Поэтому, чтобы бороться с недостатками, следует сначала их отобразить. Чтобы реформировать партию, нужно сказать: “Это необходимо, поскольку плохо то-то и то-то”. А доказательства? Только всевозможные описания. Это могут быть партийные отчеты, протоколы собраний, дискуссии в прессе. Главное – чтобы факт был констатирован, то есть – описан. Как раз эту задачу и выполняла “Биография”. Идею подал я и сам написал сценарий – фильм не был заказным. Это был фильм о том, что партия не вполне понимает жизнь людей, их потребности – и их возможности.

“Биографию” показывали на партсобраниях, так что мне довелось побывать на нескольких из них. Копий сделали около семидесяти – не так уж мало. Не знаю, сколько специальных сеансов было организовано для членов партии или партийной номенклатуры. Позже фильм показали на Краковском кинофестивале и даже, кажется, один раз по телевизору.

Интереснее всего было бы снять документальный фильм о заседании Политбюро, где на самом деле решались судьбы страны. Но туда мне проникнуть не удалось. Поэтому я сни-

мал Комиссию партийного контроля. В те времена это была всесильная организация, исключавшая, принимавшая, снимавшая с постов – и тем самым уничтожавшая – людей.

Относиться к этим делам можно по-разному. Можно сказать: “Ненавижу и буду сражаться не на жизнь, а на смерть”. И сражаться. Моя позиция иная. Я считаю, что нужно попытаться понять человека, даже если он, на мой взгляд, поступает плохо. Каким бы он ни был, надо попробовать понять, почему он таков. Мне кажется, этот подход не менее правомочен, чем борьба.

Я всегда стремился понять и таких людей тоже. Конечно, члены Комиссии партийного контроля не вызывают у меня симпатии – думаю, из фильма это ясно. Но тем не менее, пусть без симпатии, я пытаюсь понять их логику. Если я вижу, что у человека есть убеждения, например политические, и они искренни, а не корыстны, то, пусть он по другую сторону баррикад, – я все равно испытываю к нему некоторое уважение. Конечно, всему есть предел. Человека, который считает, что лучший способ избавиться от противника – выколоть ему глаза или перерезать горло, я не стану ни уважать, ни даже пытаться понять. Думаю, я достаточно точно чувствую, где проходит граница. Разумеется, гораздо проще было бы показать тупого бюрократа, чем человека, который по-своему прав. Но мне интереснее так. Это видно по всем моим фильмам, и для меня как кинорежиссера это единственно возможный путь.

Я вовсе не стремился кого-то обелить. Разобраться – не значит оправдать. В данном случае оправдать значило бы снять фильм с противоположной точки зрения. Таких я никогда не снимал. Но, глядя на все по-своему, я старался понять противоположный взгляд на вещи. Не изменяя себе – иначе получилось бы фальшиво, неискренне и было бы сразу видно по фильму. Мой собственный взгляд предполагает попытку понять взгляд оппонента.

“Биография” – классический пример соединения вымысла и документа. Меня тогда это очень увлекало. В “Персонале”, снятом в том же 1975 году, я тоже объединил игровую историю, рассказанную пунктирно, через маленькие подробности, почти намеком, – и документальные сцены, запечатлевшие живых людей с их собственным отношением к миру, их взглядами, лицами, жестами, повадками. Все, что связано с работой Комиссии партийного контроля в “Биографии”, – правда. Это была настоящая комиссия партконтроля. Мы никого туда не подбирали специально. Я просто обратился в несколько комитетов партии и попросил порекомендовать мне самую порядочную, самую либеральную, самую здравомыслящую контрольную комиссию в Варшаве. Мне посоветовали эту – как лучшую. Она, конечно, вполне ужасна. Но я нарочно просил посоветовать лучшую, понимая, какой страшной будет худшая. Я искал лучшую, чтобы показать, как она распоряжается жизнью партийцев, как определяет, что человеку разрешить, а что запретить. Ведь

комиссия была уполномочена решать, сколько минут готовить яйцо всмятку. Имеет ли член партии право варить яйцо три минуты? Она вмешивалась в личные, самые интимные сферы жизни. Все, повторяю, что связано в фильме с работой комиссии партконтроля, – правда. Поведение людей, реакции – все снято документально. Но главный герой – человек, дело которого разбирает комиссия, – придуман. Биографию ему сочинил я сам, соединив истории разных людей. На самом деле он бывший инженер. Занимался прокладкой телефонных линий. У него был похожий конфликт с парторганизацией. Исключили из партии, вклеили выговор, начали травить. Я искал какого-то такого человека, чтобы он сыграл моего героя по имени Антони Гралак.

Позже я часто использовал это имя и эту фамилию. Так зовут главного героя в “Покое”. Я и сейчас даю его своим героям, хотя в Польше имя Антек не очень популярно. Например, в “Веронике” есть Антек. Друг польской Вероники – Антек. Почему-то мне нравится это имя. Может потому, что я очень любил Антека Краузе. Любил Филипа Байона<sup>1011</sup> – и героя “Кинолюбителя” назвал Филипом. И так далее.

На основе того, что мне удалось снять, я написал пьесу. Не знаю, правда, можно ли это назвать пьесой. В сущности – протокол заседания Комиссии партийного контроля. Сегодня даже вспоминать не хочется, что из этого вышло. Идея

---

<sup>10</sup> Польский кинорежиссер, сценарист (1940–2018).

<sup>11</sup> Польский кинорежиссер, сценарист, писатель (р. 1947).

была не моя – поставить пьесу меня уговаривал директор театра. Я поддался. Спектакль вышел ужасный. Полный провал.

Условия были прекрасные: краковский “Старый Театр”, замечательные актеры, которых я сам выбрал, – Юрек Штур, Юрек Треля. Главную роль играл Треля – герой знаменитых спектаклей Вайды и Свинарского. Лучше не бывает. Плохо было только одно. Сочиненная мною пьеса.

Мне дали малую сцену. Впрочем, большая и не требовалась – такой спектакль можно играть только в маленьком зале. Там было мест восемьдесят или сто, точно не помню, да и не важно. К счастью, спектакль шел недолго – месяц-полтора. После чего его сняли. И правильно сделали.

Этого опыта мне оказалось вполне достаточно. Я понял, что мой темперамент совершенно не подходит для работы в театре. Сидеть два месяца в одном месте, день за днем повторяя одно и то же, – не для меня... У меня и так ни на что не хватает терпения, и с возрастом его становится все меньше. Но для театра я не годился уже тогда, хотя было мне чуть за тридцать. Вайда все уговаривал: “Возьми хорошую классическую драматургию – Шекспира или Чехова, – сразу поймешь, что такое театр, как это удивительно – открывать пьесу заново”. Наверное, он прав. Но прав по-своему. А я по-своему. Вайде нравится отыскивать в тексте скрытые возможности. А я больше никогда театром не занимался и впредь не собираюсь.

Возможно, я снимаю фильмы из честолюбия. Все, на самом деле, снимают кино ради самих себя. Кинематограф – неплохой инструмент. Куда более примитивный, чем литература, но вполне годится, чтобы рассказать какую-нибудь историю – если хочется. Мне иногда хочется. Для этого нужна камера. Нужны деньги, но эта проблема не настолько велика, чтобы совсем лишиться свободы фантазию. Я действительно снимаю кино потому, что больше ничего не умею. Теперь-то мне ясно, что это был неудачный выбор. Хотя, скорее всего, другого я сделать не мог. Это очень тяжелая профессия. Стрессы, усталость и сравнительно с необходимыми усилиями – так мало удовлетворения.

## **“Первая любовь” (1974)**

Заканчивая Школу, я написал работу “Действительность и документальное кино”. Ее главная мысль была такой: жизнь каждого человека можно рассматривать как сюжет. Зачем придумывать события, если они и так происходят на самом деле? Нужно их просто снять на пленку. У меня было несколько замыслов, в основе которых лежал этот тезис. Реализовать удалось только один – “Первая любовь”, но, думаю, это неплохая картина.

Мне всегда хотелось снять фильм о человеке, выигравшем в лотерею миллион. В тогдашней Польше это была уйма денег. Большой особняк стоил около ста тысяч злотых, авто-

мобиль – тридцать, а то и двадцать. В общем, очень дорого – мало у кого в Польше были такие деньги. Я хотел сделать фильм о счастливчике, который выигрывает миллион, и мы наблюдаем за его жизнью, пока он все либо не потратит, либо не приумножит. Это можно назвать драматургией масла на горячей сковородке. Кладем кусочек масла, оно тает, а потом исчезает совсем.

Второй замысел стал фильмом “Первая любовь”. Его драматургия устроена, наоборот, по принципу поднимающегося теста. Ставим тесто в печь, и оно начинается подниматься – делать больше ничего не надо. Молодой парой – героями фильма – мы занимались почти год. Когда познакомились, Ядя была, кажется, на четвертом месяце беременности. А когда расстались, ребенку исполнилось месяца полтора или два.

В этом фильме нам пришлось кое-какие события подталакивать и даже провоцировать. Другого выхода не было – нельзя же держать группу в полной готовности двадцать четыре часа в сутки. Фильм делался около восьми месяцев, а съемочных дней набралось не более тридцати-сорока. Я был просто вынужден подстраивать ситуации, в которые герои и так бы попали, но в другой день или в другое время. Вряд ли хоть одна из них была надуманной. Например, сцена в жилищном кооперативе – разумеется, я заранее отправился туда с камерой, но квартиры они добивались на самом деле. Диалогов заранее никто не писал.

Принес Яде и Ромеку книги “Молодая мать” и “Развитие плода”. Они прочли, стали обсуждать – я снял их разговор. Конечно, это была подстроенная сцена. Ребята жили в крохотной комнате – снимали у старушки. Они решили выкрасить стены в фиолетовый цвет. Отлично, красьте в фиолетовый. Мы приехали снимать, как красят. В другой раз напустил на них милиционера, заявившего, что они в квартире не прописаны, следовательно, живут нелегально и вообще-то подлежат выселению. Вот это, конечно, была явная провокация. Я просто знал одного милиционера, который не стал бы на самом деле им вредить. Но все равно мы, честно говоря, здорово рисковали – Ядя была месяце на восьмом, и этот неприятный визит мог ей повредить. Тогда ведь все боялись милиции – особенно кто не имел прописки. Это сейчас все просто.

Таких ситуаций было немало. А другие складывались сами собой. Свадьба – снимаем. Роды – снимаем.

Если упустишь момент, следующих родов, как известно, ждать минимум год. Поэтому мы очень тщательно подготовились. Было известно, что Ядя должна рожать в больнице на улице Мадалиньского. Там же, примерно в это время, родилась и моя дочка. Уже не помню, чья оказалась первой и испытал ли я дежавю, когда стоял под окном той же палаты и смотрел на жену. Кажется, моя Марта старше, – значит, сначала на Мадалиньского ходил я, а потом уже Ромек.

Эта история о том, как организуются съемки докумен-

тального фильма и как – несмотря на все старания – легко провалить все дело. Конечно, мы знали, в какой палате будет рожать Ядя. За неделю до предполагаемой даты там установили освещение и микрофоны. Вместо Михала Жарнецкого звукооператором на съемку назначили Малгосю Яворскую – чтобы возле Яди крутилось поменьше мужчин. Осветители установили приборы и ушли, вручив оператору Яцеку Петрицкому шпаргалку с указанием, где что, чтобы он мог сам регулировать свет.

Телефона у Яди с Ромеком не было. Договорились, что, когда начнутся схватки, Ромек позвонит Дзюбу, моему ассистенту. У Дзюба телефон был. Все, кому предстояло присутствовать на съемке родов, тоже были на проводе. Теоретически в нашем распоряжении имелось часа два, но могло оказаться и всего минут тридцать. Мы не имели права опоздать. Работа над фильмом шла уже пять или шесть месяцев – нельзя же теперь все испортить. Дзюб позвонит мне, Яцеку, Малгосе Яворской и, конечно, директору фильма. Больше там никого не требовалось.

Стали ждать. Прошла неделя – ничего. Каждый день я посылал Дзюба проверить, не забыл ли, случайно, Ромек позвонить. Однажды ночью Дзюб, совершенно измотанный круглосуточным сидением у телефона, не выдержал и сорвался с катушек. Оставил дежурить домашних, а сам пошел и напился. Под утро, пьяный, он сел в автобус, ехавший с Охоты

в <sup>12</sup>центр. По ночной Варшаве автобусы ходили редко, раз в два часа. Дзюб устроился на заднем сиденье, свернулся калачиком, а может, положил голову на руки и уснул. Четыре утра. Темень. Зима или даже уже весна. Во всяком случае, ночь была жутко холодная. Вдруг он чувствует, что кто-то его тормошит. Открывает глаза – Ромек. Они с Ядкой оказались в том же автобусе. Ночью у нее начались схватки. Вышли на улицу. Не могли поймать такси. Ромек так разволновался, что никому не позвонил. Подвернулся автобус. В нем ехал единственный пассажир – пьяный Дзюб. Впрочем, мгновенно протрезвевший. Он выскочил из автобуса, нашел автомат, позвонил мне, Яцеку, Малгосе. Через тридцать минут все были на месте. Роды, кстати, длились восемь часов, так что спешили мы зря. Но кто же мог знать. Иногда такая маленькая случайность решает успех съемок.

С Ядей и Ромеком мы поддерживаем отношения до сих пор. Они живут в Канаде, у них трое детей. Перед этим несколько лет жили в Германии. Недавно мы встретились. Немцы устраивали ретроспективу моих фильмов. Я попросил, чтобы обязательно включили “Первую любовь”. А узнав, что Ядя с Ромеком в Германии, уговорил организаторов пригласить все семейство на показ. Они приехали. Девочке, которая когда-то родилась на моих глазах, уже восемнадцать. Все, конечно, прослезились. Ядя ничуть не переменялась. Пополнела, но осталась такой же энергичной. А во-

---

<sup>12</sup> Район Варшавы.

семнадцатилетняя девушка, только что увидевшая на экране собственное появление на свет, по-немецки говорила гораздо лучше, чем по-польски.

История эта не причинила никому вреда, хоть я и побаивался. Мало ли что им взбредет в голову. Возомнят себя кинозвездами. Но довольно быстро убедился, что все будет в порядке. Я ведь и выбрал их потому, что в своинадцать Ядя уже твердо знала, чего хочет. Родить ребенка, иметь семью, быть верной женой, хорошей хозяйкой, не бедствовать – не более того. Это было ее целью, и она добилась, чего хотела. Я понял, что ее взглядов на жизнь так просто не поколебать. И уж точно ей в голову не придет вдруг сделаться актрисой. Она твердо знала, что это чужой мир. Мир, который совсем ее не интересовал.

Съемки ребят не испортили. Когда фильм показали по телевизору, день или два их узнавали на улицах и поздравляли. Им было приятно. Они ненадолго сделались известны. Но ничуть не возгордились. Просто погрелись в лучах зрительских симпатий. В магазине или трамвае кто-нибудь вдруг улыбался и говорил: “О, я вас узнал. Видел по телику”. Им было приятно. Но это недолго продолжалось. Потом, само собой, по телевизору шли другие фильмы. И других узнавали на улице. Другим улыбались или показывали на них пальцем. А на Ядю и Ромека уже нет. Но в их жизни был тот миг всеобщей доброжелательности.

Благодаря этому фильму нам удалось сделать кое-что по-

лезное. Тогда – как, впрочем, и теперь – квартиры приходилось ждать годами. Иногда лет по пятнадцать. Ромек уже два или три года стоял в очереди на кооператив. В фильме есть сцена, когда в правлении кооператива супругам объясняют, что, возможно, лет через пять у них появится шанс попасть в список, согласно которому – опять-таки возможно – они когда-нибудь получают жилье. Перспектива весьма отдаленная. В съемной комнатухе фиолетового цвета жить с ребенком невозможно. Ни к ее, ни к его родителям не переберешься – те сами жили в жуткой тесноте, да и отношения складывались слишком сложно, чтобы жить вместе. Тем более с малышкой.

Тогда мне в голову пришла одна идея, в сущности, очень простая. Я написал заявку на сценарий под названием “Эва-Эвуня”. Это было уже после рождения Ядиной дочки, когда стало известно, что ее назвали Эва. Я предложил сделать еще один фильм: снимать девочку год за годом до того дня, пока у нее не появится собственный ребенок.

Написал сценарий. Поскольку “Первая любовь” – телефильм, снятый на шестнадцатимиллиметровую пленку, сценарий я тоже принес на телевидение. В Польше это и по сей день весьма солидная организация. Мне сказали: прекрасно. И в самом деле – долгосрочный зрительский проект, интересно двадцать лет наблюдать за одним человеком. Мне хотелось этим заняться. Я даже начал. До сих пор у меня где-то хранятся снимки пяти-шестилетней Эвы.

На телевидении я спросил:

– Хорошо. Но вы ведь хотите, чтобы фильм вселял веру в будущее?

– Конечно, хотим.

– Если вы хотите, чтоб он вселял веру в будущее, – сказал я, – нужно, чтобы обстоятельства, показанные на экране, ее вселяли. Но пока они не вселяют.

– Почему не вселяют?

– Да потому что у молодой семьи нет своей квартиры. Если мы будем снимать ребенка, который растет в какой-то норе, в жутком дворе среди грязных, бедных, запущенных детей, – фильм не вселит веру в будущее. Для оптимизма следует создать условия, – отвечаю я.

– Какие, например?

– Например, хорошо бы им дать квартиру.

И телевидение по своим каналам этого добилось. Через жилотдел, партком, райсовет – не знаю как. Во всяком случае, когда Эве исполнилось полгода, квартиру они получили – хорошую, большую, четырехкомнатную.

Там они какое-то время и жили. Я несколько раз снимал в этой квартире для фильма “Эва-Эвуня”. Потом перестал. Не потому, что надоело – терпения мне бы хватило. Мы могли бы снимать раз в два года, не постоянно, и постепенно сложился бы фильм. Но я понял, что, если продолжу съемки, это может кончиться так же, как позже кончились съемки фильма “Вокзал” в 1981-м. То есть я могу снять что-то,

что потом будет использовано против моих героев. Я этого не хотел. И остановился.

Я считаю, документалист не должен влиять на жизнь тех, кого снимает, — ни в хорошую, ни в плохую сторону. Нельзя вмешиваться. Особенно когда дело касается психики, мировоззрения, мироощущения. Нельзя на это воздействовать. Нужно быть очень, очень осторожным. Здесь таится одна из ловушек документального кино. Мне по большей части удалось ее избежать. Я никого не утопил — и никого не вытащил на берег.

## **“Больница” (1976)**

Фильм “Больница”, в свою очередь, сложился из сплошных случайностей. Я говорил, что режиссер редко получает удовольствие от своей работы, но, делая “Больницу”, я два раза его по-настоящему испытал. По-настоящему порадовался тому, что у меня под рукой камера, свет и звук и я могу запечатлеть происходящее на моих глазах.

История с “Больницей” была классическая. Фильм делался как делается типичное документальное кино: чтобы снять что-то стоящее, нужно сначала хорошо изучить материал и познакомиться с людьми, о которых собрался рассказывать.

Я собирался снимать другой фильм. Не о врачах. Мне хотелось сделать картину о том, что посреди бардака, который творится вокруг, среди всей этой грязи, при всем понима-

нии собственного бессилия и невозможности что-либо изменить, есть люди, совместными усилиями добивающиеся какого-то успеха. Требовалось найти действительно хорошее, стоящее дело. Я долго перебирал профессии. Блестящая волейбольная команда завоевала тогда на Олимпиаде в Монреале золотую медаль. Можно сделать фильм про них. Потом подумал про горняков-спасателей. На шахте случается катастрофа, они спускаются под землю и там, в темноте, почти без воздуха, пробиваются через завалы и через несколько дней поисков находят полуживого шахтера. И поднимают его на поверхность.

Перебирал разные варианты. И в конце концов решил, что фильм мог бы, пожалуй, быть о медиках. Мы стали искать врачей, хирургов – и наткнулись на эту больницу. Атмосфера там и в самом деле была на редкость доброжелательная и человечная. Подготовка к фильму продолжалась почти год. Не то чтобы я на протяжении года ежедневно проводил там по восемь часов, но время от времени мы эту больницу навещали.

Надо было придумать, как показать их работу. Почти сразу я пришел к мысли не показывать пациентов. Потом решил организовать материал как хронику одного дня: час за часом, час за часом – хрестоматийный прием документального кино. Потом придумал снимать не весь день, а только то, что происходит в полдень. И на экране давать надпись “двенадцать часов дня”. Но быстро понял, что это глупо. Ужас-

но искусственно. Зачем лишать зрителя возможности увидеть что-то интересное, случившееся в пять минут первого, и подсовывать ему какую-нибудь ерунду, происходящую в двенадцать ноль-ноль? Теоретически идея красивая, но на практике оборачивается идиотизмом и полным абсурдом.

В те времена от нас требовали – и это было правильно – представить сценарий заранее. Написать, что будет в фильме. Никто никогда не знает, что там будет, но необходимость писать сценарий заставляла как-то организовать замысел. Я расспрашивал врачей о важных, интересных, драматических моментах их работы, их жизни, и они вспоминали, рассказывали, что нередко собирают пациентов по частям. О многих вещах я слышал впервые. Например, что в костной хирургии используется молоток. Конечно, в нормальных условиях это должен быть специальный хирургический инструмент, но в 1954 году они пользовались обыкновенным, которым забивают в стену гвозди. Однажды во время серьезной операции молоток сломался. Я тут же вписал в сценарий: идет операция, и ломается молоток.

И вот – классическая история про мгновенья режиссерского счастья. Не помню, которую уже ночь мы там торчали. Раз в неделю у бригады было круглосуточное дежурство: врачи работали двадцать четыре часа подряд плюс еще семь – итого тридцать один. Месяца два или три мы дежурили вместе с ними. Иногда мы не выдерживали. Кончались силы, мы валились с ног. Они продолжали возиться со своими

костями. А мы сбегали домой. Но иногда проводили с ними всю ночь до утра.

Камера у нас была большая и тяжелая. Поднять можно только вдвоем-втроем. Снимали в нескольких точках – в приемном покое, коридорах, палате, двух операционных и маленькой послеоперационной. Устанавливали там на время дежурства камеру, освещение, микрофон и так далее. В фильме видно, что врачи ходят из корпуса в корпус. Мы тоже, естественно, не сидели на месте. Но таскать за ними камеру постоянно, по три раза за ночь было невозможно. Так что ее на всю ночь ставили, к примеру, в операционной, а под утро можно было еще поснимать в комнате врачей, где они час-полтора спали, а потом приводили себя в порядок. Всего таких точек съемок было шесть, семь.

И вот однажды на скорой привозят родную тетку директора нашего фильма. Забавно. Я имею в виду, разумеется, не перелом бедра, а случайное совпадение. Ее кладут – тоже случайно – в операционную, где у нас стоит камера. По ходу операции в районе колена требуется вбить стержень размером с мизинец. Операция продолжается около трех часов, и мы время от времени включаем камеру. И вдруг... В операционной имеется как раз такой молоток, о котором мне рассказывали. Мы, конечно, начинаем его снимать. И только настоящим везением или какой-то интуицией можно объяснить, что в нужном месте оказывается заряженная камера, необходимое освещение и магнитофон, а оператор начинает

съемку как раз за двадцать-тридцать секунд до того, как случается следующее. Прямо во время съемки молоток ломается. То есть происходит то, что было описано в сценарии – и чего случиться никак не могло. В последний раз молоток ломался в 1954 году. А в сценарий я его вставил только потому, что услышал про тот случай. Все потом решили, что это подстроено, что это какой-то трюк. Ничего подобного. Это и есть счастье документалиста. Мгновение, когда чувствуешь, что снял что-то действительно важное.

Мы хотели показать ужасные условия, в которых трудятся врачи, – все разваливается, нет ваты, отключают электричество, проводка плохая, лифт не работает. Такая была жизнь. Так было.

Врачи оказались настолько открыты и мы так подружись, что они почти не замечали нашего присутствия. Чтобы добиться этого, документальный фильм нужно снимать долго. О чем сегодняшние телерепортеры, похоже, не подозревают. Приходят, суют под нос микрофон и просят ответить на вопрос. У кого получается умнее, у кого глупее, но это не имеет никакого отношения к правде о человеке.

## **“Не знаю” (1977)**

Я старался не причинить вреда героям своих документальных фильмов. Но у одного возникли ко мне большие претензии, хотя он сам дал согласие на съемку.

Часовой фильм под названием “Не знаю” никогда не вышел на экраны – в частности, потому что я опасался повредить герою. Он тоже не хотел, чтобы фильм был показан, но вместо того, чтобы действовать со мной заодно, пожаловался в министерство культуры и искусства, что было шагом совершенно абсурдным. Не знаю, чего он добивался. Никаких оснований скандалить не было – договор подписал, деньги получил. Пусть небольшие, но все же он их взял, тем самым согласившись участвовать в съемках. Я со своей стороны постарался сделать так, чтобы картина в прокат не попала.

По форме фильм – исповедь бывшего директора нижнесилезской фабрики, члена партии, выступившего против местной мафии, состоящей из членов партийной организации этого предприятия и области. Которые его и уничтожили. Внешне директор походил на Эдварда Герека – это была как раз его эпоха: крупный, коротко стриженный. Он сам был одним из них, но в какой-то момент решил, что товарищи зашли слишком далеко – товар бессовестно разворовывается, страдает бюджет предприятия, на вырученные деньги устраиваются пьянки, покупаются машины. К несчастью, директор не знал, что в воровстве, махинациях и пьянках участвуют высокие милицейские чины и большие люди из партийного комитета воеводства. Он об этом не подозревал и в результате оказался совершенно раздавлен – и морально, и в смысле карьеры.

Когда я с ним познакомился и услышал эту историю, мне

захотелось сделать о ней фильм. Просто фильм, ничего больше. Он сказал: “Пожалуйста”. Мы встретились. Я записал его монолог на магнитофон. Потом дал ему послушать, чтобы человек представлял себе, что получается. Сказал ему, что хотел бы сделать из этого фильм. Он согласился. Подписал договор. Но когда картина была готова, я понял, что если она выйдет в прокат, то может навредить моему герою еще больше. На экране все получилось резче и жестче, чем было в рассказе. Фамилии реальных людей я заглушил стуком пишущей машинки – чтоб их было не разобрать. И все равно считал, что фильм показывать не стоит.

После 1980 года телевизионщики набросились на такого рода истории и очень хотели дать “Не знаю” в эфир, но я не согласился. Фильм не показывался нигде и никогда. Я знал, что человек очень переживал, что фильм вообще существует. Договор он подписал, но позже понял, что его рассказ опасен. В 1980 году уничтожившая его мафия никуда не делась. Людей всячески старались убедить, что свободы стало больше, – но на самом деле ничего не изменилось.

## **“С точки зрения ночного сторожа” (1978)**

Никогда не известно, каким получится фильм. Всегда, в каждой работе существует тонкая грань, дойдя до которой режиссер волен поступить по-разному. Я отступаю. Если чувствую, что показ фильма по телевизору может причи-

нить моему герою вред, — я отступаю.

Сторож посмотрел фильм, и ему понравилось. Позже картина получила премию на Краковском фестивале, потом была показана в рамках “Фестиваля фестивалей” перед фильмом Феллини. Публика там хорошая, но, конечно, довольно специфическая — люди, которые обычно ходят на такие мероприятия. В обычном прокате фильм никогда не шел. В 1980 году его захотели показать по телевидению. Но я снова отказался, считая, что это сильно навредит герою. Картину увидят знакомые, близкие, соседи, дочка, сын, жена. Над ним будут смеяться, а может, будут его стыдить. Зачем? Тем более что по-человечески я не испытывал к нему никакой антипатии. Не разделял его точку зрения — ну так что, ставить его за это к стенке? Более того, его рассуждения в кадре во многом объяснялись тем, что он понимал, чего я от него хочу, видел мою реакцию на свои слова и с готовностью шел навстречу, не желая разочаровывать, инстинктивно угадывая мои ожидания.

Есть и другая сторона дела. Я считаю, что если как режиссер принял какие-то решения и поставил в титрах свое имя, то так тому и быть, и я не имею права переделывать фильм, потому что ситуация вдруг переменилась. И никогда этого не делал. Если я, например, соглашался что-то вырезать — а я соглашался много раз, — то не хранил потом вырезки в шкафу или под кроватью в надежде, что однажды смогу их вернуть на место и продемонстрировать фильм во всей кра-

се. Нет, если я согласился что-то вырезать и подписался под этим (именно подписался – потому что было немало случаев, когда я не соглашался, и в результате фильмы годами лежали на полке), значит это – окончательный вариант. Это – мое решение. Я не стану возвращать вырезанное, чтобы все поняли, как прекрасен был фильм, пока цензура не покалечила. Думаю, это было бы как-то непрофессионально, да и не по-мужски.

Тот сторож не был плохим человеком. Он искренне считал, что если кого-нибудь повесить публично, люди испугаются и перестанут совершать преступления. Истории известна такая точка зрения, и он ее разделял. Причиной тому, возможно, не очень высокий уровень интеллекта, упрощенный взгляд на жизнь, среда, в которой он вырос. Нет, не думаю, чтобы он был плохим человеком.

Можно было подбросить ему вопрос: “Что вы думаете о смертной казни?” или “Как вы относитесь к животным? Любите?” – и он отвечал: “Знаете, животных я люблю. Мы раз обедали, и сын выпустил попугайчика, так он ко мне в бульон свалился. Но вообще животных я люблю”. И так далее. Спрашивать-то я спрашивал, но ответы за него не писал. Да и где мне такое выдумать?

Я знал, кто мне нужен для фильма. Объяснил Дзюбу, и он долго разыскивал такого человека. Я многие годы читал дневники, издававшиеся “Народным издательским кооперативом”. Ими мало кто интересовался. А это был потрясающе

интересный социологический материал. “Месяц моей жизни”, “Самый важный день в моей жизни”, “Женские дневники”, “Дневники рабочих”, “Двадцать лет на земле: дневник крестьянина”. Публиковали их очень много, и однажды в этой серии я прочитал дневник заводского сторожа, в котором он излагал совершенно бесчеловечные, фашистские взгляды. Я подумал, что должен снять о нем фильм. Встретился с ним, но оказалось, он по многим причинам совершенно не подходит для кино. Но поскольку сценарий уже был готов и студия дала согласие, Дзюб начал подыскивать человека похожего. Обойдя больше полусотни варшавских фабрик и познакомившись со ста пятьюдесятью сторожами, он показал мне десятерых, из которых мы в конце концов выбрали одного.

Мы с Толеком решили снимать на “Орво”<sup>13</sup> – эта гэдээровская пленка так искажала цвета, что изображение выглядело карикатурно. Наш сторож – пародия на человечество, и нам хотелось, чтобы цвет подчеркивал гротескность мира, который его окружает. Кажется, эта великолепная идея принадлежала Толеку.

Я всю жизнь рассказывал истории о людях, которые не могут найти своего места, не очень понимают, как жить, не уверены в том, что хорошо, что плохо, – но отчаянно ищут. Ищут ответа на главные вопросы: зачем это все? Зачем вставать по утрам? Зачем ложиться вечером? Зачем поднимать-

---

<sup>13</sup> Фильм снимал оператор Витольд Сток.

ся снова? Как распорядиться временем между одним пробуждением и другим, чтобы на следующее утро со спокойной душой бриться, если ты мужчина, или наводить красоту, если женщина?

## “Вокзал” (1981)

В фильме “Вокзал” есть несколько кадров, запечатлевших таких людей. Один спит, другой ждет кого-то или чего-то. Это фильм о них. Мы не знаем их историй, но это и неважно. Перед нами портреты, ради которых фильм и делался. Десять ночей мы снимали на вокзале, стараясь поймать в кадр таких потерянных людей.

Идея, что кто-то наблюдает за всем этим, возникла позже. Не помню, что было в сценарии. Но нам показалось, что драматургического материала маловато – фильму некуда развиваться. И мы добавили парня-наблюдателя как метафору: как будто есть кто-то, кто знает об этих людях все. Парень-то на самом деле ничего не знает, только думает, что знает. Но фильм и не о нем.

На съемках этого фильма я понял, что могу совершенно случайно оказаться там, где мне быть совсем не хочется. Мы работали ночью. Среди прочего пытались полускрытой камерой – не совсем скрытой, но отчасти заслонив ее спиной или снимая издали длиннофокусным объективом – запечатлеть, как забавно пассажиры реагируют на новые автома-

тические камеры хранения, которые тогда только появились в Варшаве. Платными ячейками никто не умел пользоваться. Рядом висела длинная инструкция – опустите монетку, поверните ручку, наберите шифр... и так далее. Люди, особенно из провинции, плохо понимали, как подступиться. И мы наблюдали, как они борются с ячейками. Удалось снять несколько смешных сценок. Когда, как обычно, под утро, часа в четыре или в пять, мы вернулись на студию, нас ждала милиция, которая арестовала весь материал, который мы отсняли той ночью. Я не понимал, что случилось – почему забирают пленку. Некоторый опыт у меня уже был – украденные фонограммы “Рабочих”, другие мелкие неприятности вроде вызовов в милицию и допросов по поводу моих фильмов. История с фонограммами из “Рабочих” произвела на меня сильное впечатление – у меня было чувство, что я злоупотребил чужим доверием. Я, конечно, был совершенно ни при чем – наоборот, похищение было направлено против меня, – но ведь ответственность за фонограммы лежала на мне. Я гарантировал людям конфиденциальность, пленки пропали – значит, я за это отвечаю. Вообще-то на студии пленки не воровали – во всяком случае, я о таком никогда не слышал и переживал, что подвел людей. На этот раз я ломал голову – может, мы сняли что-то политически неприемлемое и поэтому негатив арестовали? На вопросы никто не отвечал, ничего не объясняли. Вскоре меня вызвали, очень вежливо. Мы отсмотрели материал. Через пару дней нам его

вернули. Ничего такого не нашли, ничего не изъяли. Возвратили все полностью.

И только позже мы узнали, что в ту самую ночь какая-то девушка убила мать, расчленила тело и распихала его по двум чемоданам. И положила чемоданы в автоматическую ячейку на Центральном вокзале. А может, милиция только подозревала, что это произошло именно тогда. Во всяком случае, пленку у нас взяли в надежде, что это поможет поймать убийцу. Но девушки на пленке не оказалось. В конце концов, спустя несколько недель или месяцев, ее все-таки арестовали. Но что же я тогда понял? Я понял, что, хочу того или не хочу, совершенно независимо от моих намерений и помимо своей воли я могу оказаться доносчиком.

Ну, хорошо, мы эту девушку не сняли – а если бы вдруг сняли? Вполне могли. Повернули бы камеру не влево, а вправо – и она бы попала в кадр, а я стал пособником милиции. Это был момент, когда я понял, что больше не хочу заниматься документальным кино, хотя никаких последствий – ни плохих, ни хороших – история не имела. Но она показала мне, что я крошечный винтик в машине, которой кто-то управляет в своих целях. Мне неизвестных и не слишком мне интересных.

Конечно, можно рассуждать о том, хорошо это или плохо, если убийцу арестуют. Но это совершенно другой разговор. Думаю, раз есть люди, которые занимаются задержанием преступников, то им и следует этим заниматься. А у меня

своя работа.

Не все можно описать. Это важнейшая проблема документального кино. Оно попадает в ловушку, которую само себе устроило. Чем сильнее хочешь приблизиться к человеку, тем больше он закрывается. Это совершенно естественно и неизбежно. Делаешь фильм о любви – не можешь зайти в спальню, где люди на самом деле занимаются любовью. Делаешь фильм о смерти – не можешь снимать человека, который на самом деле умирает – это процесс такой интимный, что никто не должен вмешиваться. Я понял, что чем ближе пытаюсь подойти с камерой к человеку, тем сильнее отдалится то, что меня интересует.

Вероятно, потому я и переключился на игровое кино. Там с этим проще. Нужно, чтобы герои занимались любовью, – пожалуйста. Конечно, не каждая актриса готова снять лифчик, но найдется другая, которая это сделает. Кто-то должен умереть в кадре? Пожалуйста. Через мгновение он поднимется живой и невредимый. И так далее. Можно даже купить глицерин, закапать в глаза – и актриса будет плакать. Несколько раз мне случалось снять, как человек плачет по-настоящему. Это совершенно другое дело. Лучше глицерин. Подлинных слез я боюсь: не уверен, что имею право снимать их на пленку. Чувствую, что вторгаюсь, куда не следует. И это главная причина моего бегства из документалистики.

## Глава 3

# Художественные фильмы

### “Подземный переход” (1973)

Свой первый получасовой игровой фильм я снял для телевидения, пойдя обычным и даже обязательным в Польше путем. У меня были друзья, которые этого пути избегали, а я не стал. Я взялся за короткий метр, потому что считал, что еще не знаю, как делать полнометражную игровую картину. По тогдашним правилам режиссер, который хочет снимать игровое кино, должен был сначала сделать получасовой телефильм, потом часовой телефильм и только потом – полнометражный кинофильм. Я снимал документальное кино и кое-что соображал в документалистике, но не умел работать с актерами и в постановочном деле ничего не смыслил. И поэтому с удовольствием взялся за короткий метр – просто чтобы научиться.

Начал я с получасового телефильма. Назывался “Подземный переход”, мы снимали его со Славеком Идзяком. Действие разворачивалось в течение одной ночи в новом подземном переходе – который тогда только что построили на перекрестке Иерусалимских аллей и Маршалковской. Это было модное место. Сегодня там кошмарный русский рынок,

но в семьдесят втором место было вполне приличное.

Сценарий писали с Иреком Иредыньским – единственный раз, когда я работал с профессиональным литератором. Позже мы делали сценарий “Короткого рабочего дня” с Ханней Кралль, но он был основан на ее репортаже, написанном прежде. А <sup>14</sup>тут я сам придумал место действия, героев – мужчину и женщину – и с этой концепцией отправился к Иредыньскому, писателю и сценаристу. Работать с ним оказалось непросто. Приходилось договариваться на шесть, а то и на пять утра – единственное время, когда писатель бывал трезв. Он вытаскивал из морозилки заиндевевшую бутылку водки, и мы принимались за дело. Прежде чем основательно надраться, успевали написать две-три, а то и все пять страниц. Всего их в сценарии было около тридцати – так что встречались мы, наверное, раз десять. Каждый раз происходило одно и то же. Раннее утро, бутылка водки из морозилки – и вперед. Напивались мертвецки. Во всяком случае, я. Тогда я забирал то, что удалось набросать, и возвращался домой.

Начались съемки. В моем распоряжении было десять ночей. Я уложился в девять и на девятую ночь понял, что получилась полнейшая ерунда, совершенная бессмыслица, которая не имеет ко мне никакого отношения. Меня не волну-

---

<sup>14</sup> Ханна Кралль (р. 1935) – журналистка, писатель, среди ее самых известных произведений – “Опередить Господа Бога”, “Портрет с пулей в черепе”, “К востоку от Арбата”. Все переведены на русский К. Я. Старосельской.

ет эта история, а в первую очередь меня не способно увлечь то, как она рассказана. Мы куда-то ставили камеру. Актеры произносили какие-то реплики. А меня не покидало чувство, что все, что мы снимаем, – вранье от начала и до конца. И в последнюю ночь я решил все переделать. В моем распоряжении оставалась только одна смена. Количество съемочных дней было строго определенным. На съемки полнометражного кинофильма давалось пятьдесят дней, и можно было ими распоряжаться по своему усмотрению. А на получасовой телефильм всего десять – двенадцать, ни днем больше. Этим тоже проверяется твой профессионализм: умеешь ли уложиться в срок. У нас оставалась одна-единственная ночь, и я решил переснять все заново. И мы действительно пересняли все от начала до конца – с помощью маленькой ручной документальной камеры. Ее приходилось то и дело перезаряжать – стодвадцатиметровой кассеты хватало всего на четыре минуты. Тогда еще не существовало камер Arriflex-BL2 и Arriflex-BL3. Снимали без звука. Диалог записывали потом, на озвучании. После девяти дней съемок актеры уже прекрасно знали все сцены и реплики. Пленка у нас оставалась. Я еще немного докупил за свой счет у одного ассистента. Я смонтировал фильм процентов на двадцать из материала, снятого в последнюю ночь.

Это была чистая импровизация. Я сказал: “Вот вам ситуация. Ты (Тереска Будзиш-Кшижановская) оформляешь витрины. Ты (Анджей Северин) – ее муж. Она бросила его в

провинции, где оба работали учителями, уехала в Варшаву, стала дизайнером. Он все еще ее любит и через несколько лет приезжает в столицу, чтобы уговорить вернуться”. Дальше не помню. Какие-то разговоры. Какие-то происшествия. Какие-то посетители магазина, который она оформляет в эту ночь. Чего-то они хотят. За витринами что-то происходит. Я предложил актерам: “Знаете, сыграйте это сами. Сыграйте, как чувствуете. А я буду снимать”.

Мне кажется, что благодаря такому довольно отчаянному приему фильм стал более живым и правдоподобным, а это было для меня необычайно важно – в ту пору и по сей день. Мне важно, чтобы в фильме все реакции, все детали были правдивы.

Это был мой первый после окончания Школы опыт работы с профессиональными актерами. Я снимал еще телевизионный театр, но “Переход” – мой первый настоящий художественный фильм.

## **“Персонал” (1975)**

“Персонал” – мой первый полнометражный, полторачасовой фильм – делался для телевидения. Поначалу предполагалось, что он будет часовым, но в результате немножко удлинился. Начали снимать, и вдруг я понял, что история плохая, совершенно надуманная. Позвонил руководите-

лю объединения, которым был тогда Стась Ружевич, и <sup>15</sup>сказал, что мы напрасно тратим пленку. Он попросил прислать материал. Съёмки прервали. Через несколько дней я снова позвонил Ружевичу, сказал, что, на мой взгляд, мы зашли в тупик, и предложил, пока не поздно, остановиться – все-таки меньше денег потеряем. Он ответил: “Пожалуйста, как вам угодно”. Конечно, он поступил весьма мудро – так же, как в свое время мой отец: “Не хочешь учиться в школе – не надо. Иди в пожарное училище – получишь профессию, будешь пожарным”. Вот и Стась тоже: “Хотите прекратить съёмки? Ну и прекращайте, если недовольны результатом. В объединении просмотрели материал. Мне лично не кажется, что он так уж безнадежен, но если считаете нужным, можете все бросить хоть завтра. Возвращайтесь в Варшаву”. Мы снимали во Вроцлаве. И вот именно потому, что он не стал меня утешать и подбадривать, самолюбие не позволило мне отступить. Наоборот. Я решил довести дело до конца.

В окончательном виде “Персонал” вполне соответствует сценарию – плюс, конечно, какие-то вещи, возникшие по ходу съёмок. Особого действия в фильме нет, сюжет весьма условный и рассказывает о материях довольно тонких и очевидно метафорических. Молодой человек поступает портным в оперный театр и обнаруживает, как наивны его представления о театре, об искусстве. Оказавшись со своими иллюзиями среди людей, которые это искусство обслуживают

---

<sup>15</sup> Станислав Ружевич (1921–2014) – поэт, прозаик, драматург.

изо дня в день, людей, для которых это работа, а также среди актеров, певцов, танцоров и так далее, он совершенно теряется. Мира, казавшегося ему прекрасным и возвышенным, на самом деле не существует. Люди просто делают свое дело: певцы поют, танцоры танцуют. Бесконечные свары, интриги, амбиции, скандалы. Искусство куда-то улетучилось. Встретиться с ним можно, если прийти в театр вечером. Зал затихнет, поднимется занавес, зрители замрут в ожидании, и ты сумеешь что-то испытать. Но тот, кто работает по другую сторону кулис, слишком хорошо знает, что за люди выходят на сцену, какие прозаичные проблемы их волнуют, как бездарно все организовано.

Театр, опера – всегда метафора жизни в целом. И фильм, естественно, должен был рассказать о том, как трудно найти свое место в Польше. Как наши мечты и представления о том, как должна быть устроена жизнь, неизбежно сталкиваются с чем-то мелким и незначительным по сравнению с идеалами. Думаю, более-менее об этом “Персонал” и получился. Сценарий представлял собой лишь последовательность событий, наброски ситуаций в сценах, которые предстояло симпровизировать. Этот фильм я снял по одной причине. Или, вернее, по нескольким – всегда ведь можно найти несколько причин.

Во-первых, мне хотелось отдать дань Театрально-техническому лицу, благодаря которому я почти год проработал в театре – костюмером в театре “Вспулчесны”. Это был то-

гда хороший театр, лучший в Варшаве. Я познакомился там с великолепными актерами, которые сегодня играют в моих фильмах. Збышек Запасевич, Тадеуш Ломницкий, Бардини, Дзевоньский, многие другие. Мы любим друг друга, как прежде, но теперь мы на равных. А тогда я подавал им брюки, стирал носки и так далее. Обслуживал актеров за сценой и смотрел спектакли из-за кулис. Костюмер занят до спектакля, после и в антракте, а пока актеры на сцене, он свободен. Можно, конечно, складывать салфетки, наводить порядок, а можно постоять за кулисами – посмотреть спектакль. И я смотрел.

В “Персонале” снялась одна моя учительница. Моя самая любимая преподавательница Театрально-технического лицея, Ирена Лорентович, дочь крупного литературного и театрального критика Яна Лорентовича. Она вела у нас сценографию. Еще до войны Ирена была известным сценографом и в фильме играла саму себя, вернее, просто была собой – художником-постановщиком спектакля. Во время войны она уехала в Америку. Прожила там года до 1956–1957-го и вернулась в Польшу. Оформляла спектакли в варшавской Опере и преподавала в нашем лицее. Делая “Персонал”, я возвращал долги разным людям, разным учебным заведениям, которым был обязан какими-то важными переживаниями, какими-то открытиями.

Была еще причина взяться за этот фильм. Я всегда делал короткие, емкие документальные картины, и много матери-

ала, который мне очень нравился, уходило в корзину. Это были ситуации, интересные только если наблюдать за ними долго: например, как люди общаются или как какой-нибудь человек любопытно себя ведет. Но когда персонажи принимаются смешно или трогательно болтать о том о сем в кадре, документальный фильм буксует и останавливается, потому что его мысль перестает развиваться. Я подумал, что такие сцены можно использовать в “Персонале” как драматургический прием. Поэтому в фильме десять или больше эпизодов, задача которых, главным образом, – передать атмосферу, показать всяких забавных персонажей – разумеется, с симпатией.

На главную роль я пригласил Юлека Махульского, теперь режиссера, а тогда студента Киношколы, на другие роли – Томека Ленгрена, который на самом деле был кинорежиссером, Томека Зыгадло, тоже кинорежиссера, и Мечислава Кобека, кинорежиссера, ставшего в фильме заведующим мастерской. Все остальные – настоящие портные вроцлавского оперного театра. Они делали свою работу – шили костюмы, а мы были рядом и снимали фильм. Когда доходило до сцен, которые нужно симпровизировать, я просто давал им тему. Что-нибудь, о чем обычно говорят за кулисами, что обсуждают люди, работая вместе: разные происшествия, всякие дела, что кому снилось, кто кому изменяет. Сплетни. Именно эту атмосферу мне и хотелось передать в фильме.

Поэтому от актеров в этих сценах требовалось немного – я

стремился прежде всего запечатлеть реакции реальных людей, настоящих театральных портных. Все они занимались своим делом на привычных рабочих местах, а я снимал их и на этом фоне рассказывал историю полного надежд молодого человека, который пришел работать в театр. Коллег-режиссеров я знал гораздо лучше, чем актеров. Я подумал, что не стоит объединять настоящих портных, настоящего директора театра или настоящего сценографа с профессиональными актерами, которые непременно начнут что-то изображать: нужны живые люди, которые будут в кадре органично существовать. Режиссеры постарались перевоплотиться в своих персонажей и просто стали ими.

По ходу дела, как всегда бывает, обнаружились разные мелочи, показавшие шаблонность наших представлений. Мы, например, считали, что у портного на шее непременно болтается портновский метр. И что же потом увидели на экране? Увидели людей с портновскими метрами. Много людей. Но все это наши актеры. У настоящих портных метра на шее нет. Кроме того, настоящие портные шьют на самом деле, а наши делают вид, что шьют. И это можно заметить.

Непрофессиональный актер плюс режиссер, играющий роль, – лучше, чем актер непрофессиональный плюс актер настоящий. Я считал, что режиссеру будет проще приспособиться к окружению и вписаться в обстановку. Так и получилось.

В фильме есть один актер – он играет певца. Играет ужас-

но. Но тут он на своем месте. Возьми я таких артистов на роли портных, получился бы не только сплошной “метр на шее”, но и фальшивое поведение, фальшивые интонации, потому что актер – такова уж его природа – всегда тянет одеяло на себя. А режиссеры к этому не стремились, даже наоборот, – они прекрасно понимали, что нужны мне только в качестве фона.

## “Шрам” (1976)

Первый мой художественный кинофильм – “Шрам” – сделан плохо. Такой соцреализм наоборот. Соцреализм подразумевал, что надо снимать фильмы о том, как должно быть, а не как есть на самом деле. Как должно быть с точки зрения людей, дававших деньги на кино в России тридцатых годов и в послевоенной Польше, понятно. Должно быть прекрасно, замечательно и великолепно. Люди радостно трудятся, все счастливы, любят коммунизм, верят в светлое будущее и не сомневаются, что вместе мы изменим мир к лучшему. Это были страшно примитивные фильмы, построенные на конфликте положительного и отрицательного героев. Положительный – наш. Отрицательный – чужой, как правило, продавшийся американской разведке или носитель каких-нибудь старорежимных буржуазных взглядов. Его следует победить, а поскольку наши знают, что их дело правое, и верят в грядущее счастье, они, разумеется, всегда побежда-

ют. “Шрам” – в какой-то степени такой же, только вывернутый наизнанку соцреалистический фильм. То есть его действие разворачивается на производстве, в цехах, на собраниях – любимых декорациях соцреализма, поскольку соцреализм полагал, что частная жизнь не очень важна.

В “Шраме” показан человек, который не только не победил, но тяжело переживает ситуацию, которую сам создал. Он понимает, что, стремясь сделать добро, натворил немало зла. И никак не может решить для себя, чего получилось больше – хорошего или плохого. В конце концов он, видимо, приходит к мысли, что скорее навредил людям в этом городке, куда его прислали, чем помог.

Фильм вышел плохим по разным причинам. Истоки неудачи, как всегда бывает, лежали в сценарии. Он был написан на основе документального репортажа одного журналиста по фамилии Карась. В репортаже просто приводились факты. Я далеко отошел от первоначального материала, поскольку нужно было придумать действие, фабулу, героев. Получилось у меня плохо.

Документальные фильмы рождаются по-разному. Художественный фильм всегда начинается с какой-то мысли. За двумя исключениями, когда в основе сценария лежал литературный или псевдолитературный материал (“Шрам” и “Короткий рабочий день”), всегда сначала возникает мысль, а потом начинается попытка рассказать историю, основанную на этой мысли. На мысли или умозаключении или каком-ни-

будь соображении. И постепенно, постепенно находится какая-то форма.

Документальный фильм развивается за счет мысли автора. Игровой – за счет действия. Мои же игровые картины развиваются скорее за счет мысли, чем действия, – думаю, в результате моей работы в документалистике. Вероятно, это главный их недостаток. Но если что-то делаешь, надо быть последовательным, а я не умею рассказывать иначе.

Я часто анализирую со студентами соотношение замысла и того, что получилось. Всегда есть исходная мысль, первоначальное ощущение, которое становится импульсом к работе, – а потом, через год, два или пять лет, появляется фильм. И сопоставлять его следует именно с этой первоначальной мыслью. А не с тем, что происходило потом. Потом возникают характеры, герои, персонажи, действие, появляются актеры, реквизит, освещение, камера, миллион других вещей, требующих от тебя уступок и компромиссов. Приходится смириться со множеством обстоятельств. Никогда не получается, как ты воображал, пока писал сценарий, пока думал о будущем фильме. Важно только, чтобы та первая мысль – или какой-то ее осколок, след – сохранилась в окончательном варианте. Это стоит понимать и уметь рассказать фильм в одном предложении.

Как я пишу сценарий? Сажусь на стул. Вытаскиваю пишущую машинку (теперь ноутбук) и принимаюсь стучать по

клавишам. Весь фокус в том, чтобы стучать по нужным клавишам. Честно говоря, это единственная проблема.

Я выработал для себя одно правило. Не то чтобы универсальное, но мне помогает. Правило трамплина. Легкоатлету для прыжка нужна твердая доска, верно? Он разбегается по мягкому грунту, но потом, чтобы оттолкнуться, нужна твердая доска. Вот и я использую трамплин. Я всегда сначала пишу вещь целиком. Максимально коротко – на страничку-полторы. Но обязательно от начала до конца. Я не сосредотачиваюсь на отдельных сценах, конкретных решениях, подробностях характеров. Целое для меня – тот трамплин, та доска, от которой я смогу оттолкнуться, чтобы перейти к следующему этапу.

В сущности, этот способ работы, которого я придерживаюсь до сих пор, сложился вынужденно – из-за действовавших в Польше правил. В годы, когда я начинал снимать – и позднее тоже, – полагалось утверждать поочередно все стадии сценария. У этой системы были свои достоинства: за каждую стадию платили отдельно. А поскольку все мы были бедными, зарабатывали мало и с трудом сводили концы с концами, я охотно проходил все стадии, пользуясь каждой возможностью получить деньги.

Литературная часть работы над фильмом включала четыре этапа. Сначала – заявка. О чем будет фильм; еще без подробностей, характеров, даже без действия. За эту страничку давали тысячу злотых. Потом – киноновелла, страниц на

двадцать – двадцать пять. Здесь уже были более-менее ясны характеры, события, места действия. Что позволяло оценить стоимость будущего фильма. Такие новеллы я пишу до сих пор, только называю их *treatment*, потому что сейчас снимаю кино за границей. Затем писался сценарий. И наконец – режиссерский сценарий.

Дело было не в цензуре, хотя вполне возможно, когда-то давно все это задумывалось ради того, чтобы контролировать кинопроизводство на каждой стадии. Но поскольку я работал в хорошем кинообъединении, в котором вообще речи не было о цензуре и все сами прекрасно понимали, что 2 можно и чего нельзя и как далеко можно зайти, – я воспринимал это как способ заработать. А вскоре понял, что такая система работы мне подходит. Я предпочитаю сначала выстраивать целое, не углубляясь в частности, в детали, в конкретные решения и так далее.

Правда, теперь я работаю немного иначе. Сначала пишу первую версию. Это уже не заявка на одной странице, а примерное описание того, о чем будет фильм, чтобы продюсер представлял себе суть дела. Не масштаб производства, который на этом этапе оценить еще нельзя, – но идею, замысел. Затем берусь за *treatment*, чтобы продюсер мог прикинуть смету. Для меня самого это тоже чрезвычайно важный этап: здесь уже появляется действие или его основа, намечаются герои. Диалогов пока нет. Разве что в набросках. А иногда просто описание – то есть содержание будущих диа-

логов, но не сами реплики. Но так или иначе, на каждом этапе я делаю нечто целое. Обычно окончательному варианту treatment, который я показываю продюсеру, предшествуют два-три предварительных. Потом пишу сценарий – страниц девяносто или сто, то есть примерно по странице на минуту действия. Тоже два-три варианта. Но режиссерского сценария больше не делаю. Он не оплачивается, а мне самому он ни к чему. Собственно, он никому не нужен.

В какой-то момент, разумеется, наступает время писать диалог. Кто-то входит в комнату, видит кого-то. Подходит к нему и должен что-то сказать. Я пишу с абзаца имя, ставлю двоеточие и задумываюсь, что он должен сказать и зачем. И как. Стараюсь представить себе персонажа и вообразить, как бы он вел себя в такой ситуации.

Когда-то мы устраивали друг другу неофициальные “худсоветы”. В те чудесные времена у нас была тесная компания. В период “кинематографа морального беспокойства”. Агнешка Холланд, Войтек Марчевский, Кшись Занусси, Эдек Жебровский, Фелек Фальк, Януш Кийовский, Марцелий Лозиньский, а также Анджей Вайда. Мы дружили. Люди разного возраста, с разным опытом, разными достижениями; и каждый чувствовал, что мы даем друг другу что-то важное. Делились замыслами, читали сценарии, обсуждали актерский состав, отдельные решения. Так что мой сценарий, хоть и был, конечно, написан мной, обычно имел нескольких соавторов. Много кто подсказывал мне идеи, не говоря о тех

людях, которые даже не ведают о своем вкладе, – они просто однажды появились в моей жизни.

До сих пор мы показываем друг другу еще не смонтированные или смонтированные вчерне фильмы. Это осталось. Правда, прежнее ощущение единства и близости исчезло. Тем более что все мы разъехались кто куда. Да и времени не хватает. Но и сегодня каждый сценарий я обсуждаю с Эдеком Жебровским или Агнешкой Холланд. В “Трех цветах” они согласились быть консультантами. Мы просидели два дня над первым сценарием. Потом над вторым. Потом два дня над третьим. Думаю, мне еще не раз потребуется их помощь.

Когда сценарий готов, появляются актеры. Приходит оператор. И благодаря им снова много меняется. Много меняется до начала съемок. Я пишу еще одну версию сценария. Затем многое меняется по ходу съемок. Актеры часто изменяют диалоги и даже действие. Утверждают, что их герой должен появиться еще в какой-то сцене, потому что ему обязательно надо что-то еще сделать или сказать. Если я понимаю, что они правы, то соглашаюсь. А бывает они, наоборот, отказываются что-то делать, полагая, что это не в характере персонажа, и зачастую я тоже вынужден признать их правоту.

Когда-то мы сразу получали деньги по смете на фильм полностью и могли тратить по своему усмотрению. Другое

дело, что готовая картина совсем не обязательно выходила на экран. Но снять ее я мог в любом случае – часто ловча, комбинируя и чего-то недоговаривая в сценарии, вставляя в текст “подцензурные” сцены, а позже заменяя их другими, переделывая диалоги и так далее. Много было таких маленьких хитростей. Немало сцен мы снимали только для того, чтобы цензор вырезал их, не заметив других. Западные коллеги завидовали – нам не приходилось беспокоиться о деньгах на фильм и кассовых сборах. Приходилось беспокоиться о цензуре политической и церковной, которая тоже тогда существовала. Само собой, я беспокоился о том, как фильм воспримет зритель. Но вопрос финансирования и окупаемости – основная проблема западного кино – не стоял. В коммунистической Польше у меня никогда не было нужды об этом думать.

Не знаю, откуда берется замысел. Не хочу это анализировать, потому что считаю, когда такие вещи анализируют, рационализируют и называют словами – выходит неправда. Замысел возникает сам по себе. Из чего? Из всего, с чем ты к этому моменту соприкоснулся в жизни. Я не придумываю сюжетов. Я сочиняю историю, но то, что потом превратится в слова и фабулу, я чувствую и понимаю до того. Сюжет возникает позже. Меня не переполняют идеи и чувства, которых если не выразишь – умрешь.

В определенный момент появляется желание рассказать

ту или иную историю, и она начинает развиваться сама собой. Она выражает мысль, которая, как мне кажется, имеет значение именно сейчас, а лет через десять станет неактуальной. Тем более для кино, которое всегда рассказывает об окружающей действительности. У меня есть блокнот, так называемый режиссерский блокнот. Это одна из вещей, которым нас научили в Лодзинской киношколе. Я до сих пор им пользуюсь и на занятиях всегда советую молодым коллегам завести такой блокнот. Я записываю туда все подряд – адреса, время рейса, которым должен лететь я или прилетает кто-то другой, увиденную на улице сценку, пришедшую в голову мысль. Хотя, честно говоря, возвращаюсь я к своим записям не так уж и часто. А если бы однажды взял и перелистал блокнот, то, скорее всего, обнаружил бы, что о многом уже когда-то размышлял. Это свойственно замыслам, то есть мыслям. Если они забываются, значит, на то есть причины. Значит, их вытеснили другие идеи. Что-то другое кажется теперь важным, и думаешь о другой истории, требующей других художественных средств, другого сюжета, других событий. Чтобы не забыть, я записываю все в блокнот – особенно если идеи или решения приходят ночью. Я всегда считал, что надо изобрести какой-нибудь способ записывать придуманное во сне, не просыпаясь. Ведь бывают потрясающие идеи. А утром все забывается. И потом целый день ломаешь голову: “Господи, ну как же там было?” Но уже не вспомнишь. И так и умрешь, убежденный, что лучшие твои

придумки пропали, потому что стерлись из памяти.

Впрочем, по моему глубокому убеждению, будь это и в самом деле что-то удачное, оно никуда не денется. И в сущности, все эти блокноты ни к чему. Ведь то, что по-настоящему ценно, то, чего ты по-настоящему хочешь, не исчезает и рано или поздно – под воздействием какого-то внешнего импульса – вспомнится.

## **“Покой” (1976)**

“Покой” был снят для телевидения по одному рассказу, не помню, как звали автора. Герой только что вышел из тюрьмы – что там было дальше, тоже не помню. Сценарий, Впрочем, сильно отличался от рассказа.

Историю эту я выбрал из-за одного персонажа – решил, что из него можно сделать роль для Юрека Штура, с которым познакомился на съемках “Шрама”. Еще тогда мне захотелось придумать что-нибудь специально для него – он такой замечательный актер, что, конечно, под него нужно делать фильм. И я сделал. “Покой” сделан ради Штура. Вариант, о котором можно только мечтать.

“Покой” не имеет никакого отношения к политике. Это просто история человека, которому надо совсем немного и который не может получить даже эту малость. Там, правда, есть забастовка, из-за чего фильм шесть или семь лет пролежал на полке. Это, кажется, был первый показ забастовки в

польском кино. Но сама история не о забастовке. Не в забастовке там дело.

Герой фильма – парень, который отсидел срок. Выйдя на свободу, он устраивается на маленькую стройку. Туда в качестве рабочей силы привозят заключенных. Вот к этой сцене телевидение и прицепилось. Заместитель председателя был человек умный и хитрый. Пригласил меня к себе. Я догадывался зачем. Подходя к зданию телевидения, заметил, что трамвайные пути чинят люди в тюремных робах. А вокруг стоят охранники с автоматами. Вошел в кабинет. Зампред начал с того, что “Покой” ему очень понравился, и дал фильму по-настоящему пронизательную устную рецензию. Понял он все правильно. Фильм в самом деле пришелся ему по вкусу. Я был польщен, но ждал, что будет дальше – не ради же комплиментов меня позвали. И действительно. Зампред сказал, что, к сожалению, вынужден настаивать на исключении некоторых сцен. Фильму это не повредит, напротив – он станет более динамичным. Среди прочих упомянул фрагмент с заключенными на стройке. Я спросил почему. “В Польше, – сказал зампред, – заключенные не работают за пределами тюрьмы. Это запрещено конвенцией такой-то” – он сослался на международный документ. Я попросил его подойти к окну. Он подошел. Я спросил, что он видит. Он сказал: трамвайные пути.

– А на путях? Кто там работает?

Он пригляделся.

– Заключенные, – произнес он спокойно. – Их привозят каждый день.

– Значит, в Польше заключенные работают за пределами тюрьмы, – сказал я.

– Конечно, – ответил он. – Именно поэтому сцену надо убрать.

Примерно так выглядели все подобные беседы. Эта была еще сравнительно пристойной. Я вырезал сцену с заключенными и несколько других, но фильм все равно много лет пролежал на полке. А когда вышел в прокат, происходящее на экране казалось уже далекой историей – страна менялась очень быстро.

После этого разговора прошло четырнадцать лет. Вчера, проезжая через маленький городок, я притормозил – ремонт дороги. И, как в плохом сценарии, увидел, что чинят ее люди в тюремных робах. Вокруг стояли охранники с автоматами. Сегодня никто не помешает мне снять об этом фильм.

## **“Кинолюбитель” (1979)<sup>16</sup>**

“Кинолюбителя” я написал, пожалуй, тоже для Юрека.

---

<sup>16</sup> По-польски фильм называется “Amator” – “Любитель”. В Московском международном кинофестивале 1979 года он участвовал под названием “Кинолюбитель”. Под этим названием получил Золотой приз фестиваля и премию ФИПРЕССИ и с тех пор в отечественных публикациях всегда назывался именно так. Предполагая, что перевод названия был согласован с автором, мы тоже будем называть фильм “Кинолюбитель”. (Прим. составителя.)

“Покой” – наверняка, я тогда его еще только открыл. А “Ки-нолюбителя” я писал, когда Штур уже стал известным актером, – после “Покоя” он сыграл в “Распорядителе бала”.

В “Кинолюбители” вместе с профессиональными актерами снимались люди, игравшие самих себя – под собственными именами. Делали в фильме, что делают в жизни. Например, Занусси на самом деле режиссер и часто ездит на творческие встречи по маленьким городкам. В “Кинолюбители” он тоже режиссер и приезжает в провинциальный городок на встречу со зрителями. В свое время такие встречи были очень популярны. Устраиваются они и теперь. Недавно мы с Кшиштофом Песевичем встречались с <sup>17</sup>молодежью после показа “Декалога” в одном краковском монастыре. Пришло около тысячи человек. Даже не хватило мест. Непопавшие целый час стояли на улице. Для них включили трансляцию.

Героя “Кинолюбителя” магия кино захватывает неожиданно, когда он начинает снимать на восьмимиллиметровую пленку новорожденную дочку. Такое самозабвенное увлечение начинающего кинолюбителя. Я никогда не испытывал ничего подобного. В Киношколу поступил из самолюбия, а не потому, что считал кино серьезным делом. Снимал потому, что выбрал такую профессию. И был слишком ленив или слишком глуп, а может, и то, и другое, чтобы вовремя ее сменить. Кроме того, поначалу я думал, что это неплохая

---

<sup>17</sup> *Кшиштоф Песевич* (р. 1945) – юрист, политик, соавтор многих сценариев, по которым сняты фильмы Кесьлёвского.

работа. Только сейчас понимаю, как она трудна.

Не думаю, что личная драма, которую переживает главный герой “Кинолюбителя”, неизбежна. Работу в кино и семейную жизнь можно совместить. Можно. Во всяком случае, можно попытаться. Понятно, что это не просто. Но с другой стороны, а что просто? Работать на текстильном комбинате не проще. Можно проводить все время с домашними – и это закончится так же плохо, как частые разлуки. Дело ведь не в том, сколько времени мы можем уделить друг другу. Времени и внимания. Работая на фабрике, наверное, можно посвящать семье больше времени, чем снимая кино. Но, снимая кино, ты, может быть, проводишь то время, которое проводишь с семьей, более содержательно, с большей отдачей – потому что чувствуешь себя (то есть я себя чувствую) виноватым за то, что этого времени недостаточно. Если уж у меня появляется время для семейных дел, то я отдаюсь им целиком и полностью, стремясь компенсировать свое отсутствие и недостаток терпения или внимания по отношению к близким. Не знаю, что лучше. Думаю, общего решения не существует. Можно и так, и так, и любовь может быть и в одном, и в другом случае – и в одном, и в другом может не быть любви. В обоих случаях возможно согласие, взаимное согласие и общая готовность жить такой жизнью. И в обоих случаях могут быть раздоры и ненависть.

Главный герой “Кинолюбителя” Филип засвечивает пленку – что это значит? То и значит. Он уничтожает то, что снял.

Это не капитуляция – ведь в конце фильма он снова направляет на себя объектив. Просто он понял, что оказался в ловушке, – то, что он как режиссер-любитель делает с благими намерениями, может быть использовано другими людьми во зло. Сам я никогда так не поступал, никогда не засвечивал пленку. Впрочем, если бы знал, снимая “Вокзал”, что после той ночи в камере хранения мой материал конфискуют, я бы, как Филип, открыл коробку и засветил пленку. На всякий случай – чтобы милиция не обнаружила на ней девушку, которая убила свою маму.

## “Случай” (1981)

Не знаю, почему литература не дала подробного описания Польши семидесятых – ведь она могла бы сделать это лучше, чем кино. Мне кажется, то время наиболее полно отразил именно кинематограф. Но к концу десятилетия я понял, что процесс имеет свои пределы, которых мы с коллегами уже достигли, и дальше описывать этот мир незачем.

В результате таких размышлений родился “Случай” – фильм, описывающий уже в большей степени не внешний, а внутренний мир, история о силах, которые управляют человеческой судьбой, подталкивают человека в ту или иную сторону.

Основные недостатки фильма были, как всегда, заложены в сценарии. Но сам замысел нравится мне до сих пор. Он ка-

жется мне богатым и интересным. Правда, в “Случае” идея показать три варианта одной судьбы реализована не в полной мере. Мы ежедневно встаем перед тем или иным выбором, который может определить всю дальнейшую жизнь, хотя и не отдаем себе в этом отчета. Никогда на самом деле не знаем, от какой случайности все зависит: среди каких людей мы окажемся, какую карьеру сделаем, чем в жизни будем заниматься. В эмоциональной сфере свободы гораздо больше. Но в общественной мы очень сильно зависим от случайности. Мы делаем, что делаем, потому что мы такие, какие есть. У нас эти, а не другие гены. Обо всем этом я и думал, работая над “Случаем”.

Герой фильма Витек остается порядочным в любой ситуации. Даже когда вступает в партию и в какой-то момент понимает, что его загнали в ловушку и вынуждают вести себя по-свински, он находит силы взбунтоваться и не изменяет себе.

Мне ближе всех третий вариант его судьбы – когда разбивается самолет, – потому что смерть так или иначе ждет нас. Неважно, случится это в самолете или в постели.

Работа над фильмом не ладилась. Я снял процентов 80, смонтировал и понял, что иду не туда, фильм сделан плохо и в целом, и в частности и замысел не раскрыт. То есть идея с тремя вариантами судьбы введена в фильм механически и выглядит неорганично. Идея отдельно, фильм отдельно. Я прервал съемки на два или три месяца. Потом пере-

снял половину и доснял недостающие двадцать процентов. Стало лучше.

Я поступал так очень часто и до сих пор люблю в какой-то момент прервать съемки, выкроить себе немного свободы, чтобы проверить в монтажной и на экране, как взаимодействуют разные элементы фильма. Здесь, на Западе, это очень непросто – каждый шаг стоит чьих-то денег, и распоряжаться ими по своему усмотрению страшно трудно. В коммунистической Польше деньги были “ничьи”. Хотя, конечно, и там следили, чтобы фильмы не получались слишком дорогими и средства не тратились безоглядно. Я всегда за этим внимательно следил. Но имел возможность распоряжаться бюджетом фильма. И нередко ею пользовался.

## **“Короткий рабочий день” (1981)**

В свое время мы с Ханей Кралль, с которой я очень дружил, написали сценарий на основе ее репортажа – “Короткий рабочий день”. Картина, правда, получилась неважная. Со всем она мне не удалась, хотя работалось нам с Ханей чудесно. Это было типичное политическое кино “на злобу дня”. Если бы фильм показали сразу, он, может, и сыграл бы какую-то роль – впрочем, не факт. Жизнь меняется быстро, и прежние заботы перестают нас интересовать. Люди забывают то, что причиняло им страдания. Предпочитают помнить хорошее. Поэтому, наверное, сейчас в большинстве пост-

коммунистических стран ощущается скрытая, непризнаваемая вслух ностальгия по старым временам, которые на самом деле были ужасны. В Польше, в Болгарии, в России люди нередко в шутку вздыхают: “Верните коммунизм”. В те времена сделать выбор было легче. Все знали, кто свой – кто чужой, кто друг – кто враг. Было на кого свалить вину – и действительно, были виноватые. Сама система и те, кто работал на нее, безусловно, были виноваты во многом. Так что их было легко винить. У них имелись пропуска, значки на лацканах, галстуки определенной расцветки – все ясно и просто. А теперь ничего этого больше нет. И все усложнилось. Плюс еще ностальгия по временам, когда мы были моложе и полны сил и надежд. Так уж устроен человек.

“Короткий рабочий день” – художественный телефильм, снятый на 35-миллиметровую пленку, потому что его собирались выпустить и в прокат – но, слава богу, до сих пор не выпустили. В то время его не пропустила цензура. “Случай” и “Короткий рабочий день” я снимал одновременно. Закончили мы в декабре 1981 года, после введения военного положения.

Почему он не удался? Не знаю. Наверное, потому что мы не слишком пытались разобраться в характере героя, когда сочиняли сценарий. Это фильм об одном партийном секретаре. В 1976 году в Польше начались волнения и забастовки из-за повышения цен. В Радоме, довольно крупном городе в ста километрах от Варшавы, прошла большая демонстрация,

закончившаяся поджогом здания областного комитета партии. Секретарь оставался внутри до конца. Милиция, узнав через своих людей о случившемся, как-то вывела его в последний момент, когда уже загорелась мебель. Иначе бы его линчевали.

Репортаж назывался “Вид из окна на втором этаже” – там находился кабинет секретаря. А фильм я назвал “Короткий рабочий день” – в тот день ему пришлось уйти с работы около двух часов дня.

Тогда, а тем более сегодня, в Польше не могло быть и речи о том, чтобы попытаться понять партийного секретаря. Секретарь парторганизации воспринимался исключительно как человек власти. Как правило – идиот. Хотя этот как раз идиотом не был. Снимая его, я был настроен критически. Попал в ловушку общественного мнения. Мнения, исключавшего сочувствие. Я не хотел, а может, и не мог по-настоящему проникнуть в чувства, в душу героя. Постеснялся. Душа секретаря? Ладно бы ксендза или молодой женщины, но партсекретаря? Это как-то даже не вполне прилично. И в результате герой получился несколько схематичным. Лишенным глубины. А сегодня, думаю, сделать серьезный фильм о партийном руководителе уже и вовсе невозможно.

Сейчас в Польше все пишут воспоминания и дают интервью. Политики, артисты, телевизионщики наперебой рассказывают, как замечательно себя вели. Непонятно, кто же тогда был плохим. Ни в одной книге, ни в одном интервью никто

не допускает даже мысли о собственной вине. Все невиновны. Политики невиновны, художники невиновны. В каждом публичном выступлении каждый со своей точки зрения безупречен. Другой вопрос, способен ли человек посмотреть в зеркало и признать свои ошибки хотя бы перед самим собой. Но публично мало у кого хватает мужества взять на себя ответственность за произошедшее по его глупости или из-за его некомпетентности.

В газетах, книгах, на телевидении выступают люди, которые, очевидно, в ответе за то, что творилось эти сорок лет – или большую часть из этих сорока коммунистических лет. Ни один не говорит: “я виноват”, “это из-за меня”, “это из-за моей некомпетентности, глупости, безответственности случилось то-то и то-то”. Нет, наоборот. Все говорят: “благодаря мне удалось”, “если бы не я...”. В результате непонятно: где же те, кто хоть в чем-то виноват? Где люди, которые скажут “да, это из-за меня – из-за меня совершилась несправедливость, пострадали невиновные, случилась беда”? Их нет. Впрочем, эти книги и пишут, чтобы обелить себя. Интересно, только в глазах других людей – или в своих собственных? Это всегда меня очень интересовало. Но этого мы никогда не узнаем. А с этим связан и самый главный вопрос – где же источник зла? Откуда оно берется, если отсутствует в нас? Зло мы всегда приписываем другим. Всегда.

Не уверен, что эти люди лукавят. С их точки зрения все так и было. Или, во всяком случае, они считают, что было

так. Может, их память сохранила лишь те моменты, поступки и ситуации, когда они старались быть лучше, вести себя порядочнее, чем другие? Многое зависит от того, с чем сравнивать. Существуют ли объективные критерии поведения? В наши дни это не пустой вопрос, потому что все становится таким относительным.

В глазах польского общественного мнения все партийные деятели – одна банда преступников и обманщиков. Но ведь это верно лишь в отношении какой-то их части. Среди коммунистов, как и среди прочих людей, есть умные и глупые, ленивые и работающие, есть люди со злыми и люди с добрыми намерениями. Даже среди коммунистов были люди с добрыми намерениями. Вовсе не все коммунисты были чудовищами.

Короче говоря, этот фильм невозможно было снять ни тогда, ни теперь. Очевидно, ошибка фильма или, вернее, моя ошибка в том, что я не предусмотрел такую ловушку. Фильм получился скучным, он плохо сделан и плохо сыгран.

Я хотел пригласить на главную роль Филипского, и фильм наверняка получился бы лучше, – но я боялся его. Просто боялся с ним работать. Филипский (он актер, а позже стал режиссером) хорошо известен в Польше как человек надменный, высокомерный, самодовольный. Все хорошо знали о его антисемитизме – на этом пункте он был помешан. Все время выступал со сцены с антисемитскими выпадами. Но притом это был очень хороший актер и сильная личность.

Надо было ему поручить роль секретаря горкома. Пригласи я его, картина наверняка получилась бы лучше, потому что мне пришлось бы каждую минуту с ним бороться. И каждую минуту бояться его, потому что я боялся его как человека. Он меня ненавидел. Как и всех остальных. Надо сказать, я его тоже не любил – как человека, конечно, а актер он, без сомнения, был великолепный.

В 1981 году цензура положила фильм на полку. Нечего было надеяться, что картину покажут хотя бы по телевидению. Не помню, вернуло ли министерство телевидения деньги студии. Финансовая проблема была серьезная. Думаю, как-то ее решили.

Я монтировал “Короткий рабочий день” и “Случай” в 1981 году. Суровая зима наступила еще в ноябре – примерно за месяц-полтора до введения военного положения начались жуткие холода. В монтажной мы адски мерзли. Я попросил человека, который представлял на нашей студии “Солидарность”, заняться отоплением – мне казалось, это одна из обязанностей профсоюза. Если в комнате холодно потому, что не греют батареи, профсоюз должен позаботиться о ремонте отопления или о покупке электрообогревателей, чтобы люди не мерзли по двенадцать часов в сутки. Но человек ответил, что у “Солидарности” есть дела поважнее. Именно тогда я понял, что мне там не место.

Не говоря о том, что я вообще сильно сомневаюсь, нужен ли художникам профсоюз. Думаю, нет. Мне кажется, проф-

союзы приносят только зло – и людям, занимающимся творчеством, и отрасли, связанной с искусством и культурой. Думаю, это катастрофическая затея, такой профсоюз. Кончается всегда тем, что во главе библиотеки встают не библиотекарши, а уборщицы, потому что их больше, а кинематографом распоряжаются не режиссеры, продюсеры или операторы, а техники, электрики, шоферы и т. д.

Мне кажется, профсоюз художников – нечто противоестественное. Подобная организация противоречит природе художника, самой идее создания оригинального, уникального произведения – что, в сущности, и должно быть целью искусства. Потому что у руководителей профсоюза цели прямо противоположные – а именно: повторять, воспроизводить. Потому что это проще. Это очень славные люди, и я ничего против них не имею. Напротив, очень уважаю и люблю. Но почему я должен им подчиняться? Нет, я не согласен.

Я понял тогда, что это очередной обман и мошенничество. То есть что значит мошенничество? Это, конечно, неверное слово. Это не мошенничество. И конечно, у них были самые добрые намерения, это очевидно. Но когда люди называют себя профсоюзом (а “Солидарность” была профсоюзом), а на самом деле преследуют совершенно другие цели (это было совершенно ясно), я испытываю неловкость. Разумеется, они не могли прямо объявить о своих целях – все бы погибло. Но я не мог не замечать, не мог пренебречь обманом, который лежал в основании дела. И вскоре распрощал-

ся с ними.

Я закончил монтаж перед самым введением военного положения. А потом спал – целыми днями, месяцев пять или шесть.

В начале военного положения я готовился к решительной борьбе. Не с помощью кинокамеры, а с ружьем или гранатой в руках. Но оказалось, никто в Польше к такому не готов. Поляки не хотели умирать. Поляки больше не хотят умирать за так называемое правое дело. Это выяснилось где-то в начале восьмьдесят второго года.

Попробовал стать таксистом, потому что единственное, что я еще умею, – водить машину. Но оказалось, я близорук, да и водительский стаж нужен, кажется, не меньше двадцати лет, точно уже не помню. С моей профессией работать во время военного положения было вообще невозможно, на это никто и не рассчитывал. Лишь спустя некоторое время мы стали пытаться что-то предпринять.

Период военного положения был сущим кошмаром. А теперь кажется смешным. Он и был смешным, но с тогдашней точки зрения представлялся кошмаром. Мне казалось, такого народ власти никогда не простит и люди должны наконец взбунтоваться. Я сразу начал подписывать какие-то обращения, письма. Жена нервничала – она считала, что я отвечаю за нее и за ребенка. И была права. Но я знал, что отвечаю и за нечто большее. Это как раз тот случай, когда невозможно сделать правильный выбор. Если он верен с точки зрения

общественной, то ставит под удар семью. Всегда приходится искать меньшее зло. В итоге меньшим злом было попросту впасть в спячку, как медведь, что я и сделал.

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.