

УДК 791.43/.45

ББК 85.373(4)/85.373(8)

**Вирен Денис Георгиевич**

Кандидат философских наук, заведующий сектором современного искусства Запада, Государственный институт искусствознания, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., 5  
ORCID ID: 0000-0002-3680-6028  
ResearcherID: AAK-1478-2021  
denis.viren@gmail.com

**Ключевые слова:** польское кино, эстетика экранизации, кино о кино, документальность, тема смерти, Ярослав Ивашкевич, Кристина Янда

Вирен Денис Георгиевич

# «Аир» Анджея Вайды как расширенная экранизация



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

**DOI: 10.51678/2226-0072-2024-4-774-797**

**Для цит.:** Вирен Д.Г. «Аир» Анджея Вайды как расширенная экранизация // Художественная культура. 2024. № 4. С. 774–797. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-774-797>.

**For cit.:** Viren D.G. Andrzej Wajda's *Sweet Rush* as an Extended Film Adaptation. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 4, pp. 774–797. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-4-774-797>. (In Russian)

**Viren Denis G.**

PhD (in Philosophy), Head of the Western Contemporary Art Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125375, Russia  
ORCID ID: 0000-0002-3680-6028  
ResearcherID: AAK-1478-2021  
denis.viren@gmail.com

**Keywords:** Polish cinema, aesthetics of film adaptation, film about film, documentary, theme of death, Jarosław Iwaszkiewicz, Krystyna Janda

**Viren Denis G.**

Andrzej Wajda's *Sweet Rush* as an Extended Film Adaptation

**Аннотация.** Экранизация рассказа Ярослава Ивашкевича «Аир» стала последней в ряду лент Анджея Вайды, снятых по мотивам прозы выдающегося польского писателя. Картина вышла в 2009 году и была удостоена на Берлинале приза Альфреда Бауэра «За открытие новых путей в киноискусстве»: действительно, Вайда не просто снял нетипичный для его поэтики фильм, но и расширил возможности киноязыка. Тем не менее он был воспринят критикой и зрителями неоднозначно. После смерти Вайды стало очевидно, что это одно из его лучших, художественно смелых произведений позднего периода, однако оно все равно осталось в тени более громких и отчасти публицистических работ режиссера.

«Аир» представляет собой полудокументальное произведение о смерти и переживании утраты близкого человека. Вайда выстраивает трехуровневое повествование, экранизируя оригинальный сюжет, демонстрируя съемочный процесс и, наконец, предоставляя слово исполнительнице главной роли Кристине Янде: в монологах, снятых в пустой комнате, отсылающей к картинам Эдварда Хоппера, актриса рассказывает о том, как умирал ее муж Эдвард Клосиньский, знаменитый оператор и многолетний соавтор Вайды. Так на экране переплетаются вымысел и реальность, искусство и жизнь, а литературный первоисточник оказывается катализатором философских рассуждений о хрупкости бытия.

**Abstract.** The film adaptation of Jarosław Iwaszkiewicz's novel *Sweet Rush (Tatarak)* was the last in a series of films by Andrzej Wajda based on the prose of the outstanding Polish writer. The film was released in 2009 and was awarded the Alfred Bauer Prize at the Berlinale for 'opening new perspectives on cinematic art': indeed, not only did Wajda make a film that was uncharacteristic of his poetics, but he also expanded the potential of the cinematic language. Nevertheless, it received mixed reviews from critics and viewers. After Wajda's death, it became obvious that this was one of the best, artistically bold works of the director's later period, which, however, remained in the shadow of his more high-profile, journalistic works.

*Sweet Rush* is a semi-documentary work about death and the experience of losing a loved one. Wajda constructs a three-level narrative, filming the original plot, showing the filming process and, finally, giving the floor to the leading actress Krystyna Janda: in monologues filmed in an empty room that gives a reference to the paintings of Edward Hopper, the actress talks about the death of her husband Edward Kłosiński, the famous cameraman and long-time collaborator of Wajda. Thus, fiction and reality, art and life are intertwined on the screen, and the literary source appears to be a catalyst for philosophical reflections on the fragility of existence.

Ты забываешь об одной вещи... о том, что жизнь так легко может стать смертью.

Я. Ивашкевич. Аир

## Введение

Поздний период творчества польского режиссера Анджея Вайды (1926–2016) пришелся на самый конец кризисных 1990-х годов и начало XXI века и оказался очень плодотворным. Здесь нашлось место и экранизациям классики национальной драматургии XIX века: «Пан Тадеуш» (*Pan Tadeusz*, 1999) по одноименной поэме Адама Мицкевича и «Мечь» (*Zemsta*, 2002) по одноименной комедии Александра Фредро; и исторической драме «Катынь» (*Katyni*, 2007), показавшей глазами женщин трагедию польских офицеров, расстрелянных по приказу НКВД; и прижизненному портрету выдающегося политического деятеля «Валенса. Человек из надежды» (*Wałęsa. Człowiek z nadziei*, 2013); и, наконец, истории взаимоотношений художника и власти «Послеобразы» (*Powidoki*, 2016), ставшей художественным и политическим завещанием мастера.

Творчество Вайды всегда было многогранным и весьма неоднородным: на протяжении десятилетий он чередовал фильмы, выдержанные в разных жанрах и стилях, часто обращаясь к лирико-психологическим драмам после работ общественно-политического толка, но даже на этом фоне лента «Аир» (*Tatarak*, 2009) выделяется очень сильно. Для Вайды было характерно и то, что нередко он годами вынашивал замыслы, то возвращаясь к ним, то вновь откладывая. Так вышло и с «Аиром», который режиссер хотел поставить много лет и уже собирался приступить к съемкам после «Мести», однако из небольшого по объему рассказа не получалось сделать полнометражную кинокартину, а от работы в формате телефильма Вайда категорически отказался<sup>(1)</sup>. С выходом «Катыни» режиссер не раз говорил, что отныне будет снимать кино о современности, однако в 2009 году все же появился «Аир» — фильм в известном смысле вневременной, универсальное философское рассуждение

о жизни и смерти, ставшее к тому же эстетическим прорывом как для польского, так и в определенной степени для мирового кинематографа.

В немногих аналитических статьях, посвященных «Аиру», картина рассматривается в контексте метакино, или «кино о кино» [Otto, 2017; Szewczyk, 2019], однако это не единственный релевантный ракурс: не стоит забывать, что любая экранизация представляет собой образ литературного первоисточника, по точному определению драматурга Леонида Нехорошева, заметившего, что при работе над экранизацией «материалом для кинематографистов является „вторая реальность“ — литературный текст» [Нехорошев, 2009, с. 304]. Именно поэтому мы рассмотрим ленту «Аир» в ее неразрывной связи с оригинальным текстом, а также обратимся к истории возникновения этой постановки с опорой на воспоминания авторов (режиссера и исполнительницы главной роли), поскольку чисто художественные задачи теснейшим образом сплелись в ней с рассказом о невывдуманной трагедии. Более того, можно утверждать, что, если бы не вторжение суровых жизненных реалий, этот фильм был бы совершенно иным.

## Путь от замысла к готовому фильму

Главная роль в картине с самого начала предназначалась для Кристины Янды — знаменитой Агнешки в «Человеке из мрамора» (*Człowiek z marmuru*, 1976), актрисы, с которой Вайда не работал к тому моменту около тридцати лет<sup>(2)</sup>, но сохранял близкие дружеские отношения. Видимо, в связи с этим выбором планировалось, что снимать фильм будет не постоянный оператор Вайды последних лет Павел Эдельман, а Эдвард Клозинский, супруг Янды, с которым режиссер также не сотрудничал очень давно, со времен «Хроники любовных происшествий» (*Kronika wypadków miłosnych*, 1985). В качестве драматургического дополнения, призванного расширить оригинальную историю, предполагалось использовать написанный Ольгой Токарчук,

(1) Подобный опыт случился в его карьере незадолго до описываемых событий: в 2001 году Вайда осуществил телепостановку другого произведения Ивашкевича — пьесы «Июньская ночь» (*Noc czerwona*).

(2) Исключением стала новелла «Человек из надежды» в коллективном альманхе «Солидарность, Солидарность...» (*Solidarność, Solidarność...*, 2005).

будущим лауреатом Нобелевской премии, сюжет о любовном романе актрисы, исполняющей главную роль<sup>(3)</sup>: мотив «кино о кино», таким образом, присутствовал уже на раннем этапе приготовлений. Однако в работу над «Аиром» внесла коррективы жизнь, а точнее — смерть. Клозиньскому был диагностирован рак, уничтоживший его буквально за полгода. Это трагическое событие непосредственно повлияло на повествовательную структуру произведения: рассказ Ивашкевича был объединен с историей съемок фильма и, главное, исповедальным монологом Кристины Янды, посвященным уходу из жизни ее мужа. Замысел, который на первый взгляд мог показаться рискованным, даже спекулятивным, к тому же театрализованным по форме, был реализован с глубоким погружением не только в психологию и интимные переживания, но также в универсальные тайны бытия, а элемент монотеатральности придал фильму дополнительное эстетическое измерение. Удивительно при этом, насколько органично реальная история встроилась в ткань литературного произведения.

«Аир» относится к зрелому периоду творчества выдающегося польского писателя Ярослава Ивашкевича (1894–1980). Этот короткий рассказ был опубликован в 1958 году и довольно быстро привлек внимание кинематографистов. Первая экранизация состоялась еще в 1965 году: 36-минутный фильм снял для телевидения режиссер Анджей Шафяньский, на тот момент недавний выпускник Театральной академии в Варшаве. Постановка оказалась не слишком удачной: в ней чувствуется неуверенность начинающего автора, страх слишком далеко отойти от первоисточника, хотя встречаются запоминающиеся визуальные решения и нельзя не отметить, что у Вайды прослеживаются параллели (возможно, ненамеренные) с отдельными приемами из первой экранизации. Горькая ирония судьбы заключается в том,

(3) Польский историк кино Тадеуш Любельский реконструировал и опубликовал историю возникновения этого замысла, основываясь на корреспонденции Вайды и Токарчук, инициированной режиссером еще в 1998 году в связи с фильмом о Шопене. В первом же письме с предложением сотрудничества над «Аиром» Вайда рассказывает, в частности, о том, что импульсом для создания сюжета о «романе на одну ночь» стала рассказанная ему в Москве реальная история об актере, сбжавшем со съемок к поклоннице [см. подробнее: Korespondencja Olgi Tokarczuk i Andrzeja Wajdy w opracowaniu Tadeusza Lubelskiego, 2020]. В этой же публикации Любельский отмечает, что, хотя в итоге текст Токарчук не вошел в фильм, она использовала поведенную Вайдой историю в своем романе «Бегуны».

что «Аир», повествующий о внезапной и непостижимой смерти, так и остался для Шафяньского единственным фильмом: в 1973 году режиссер погиб в возрасте 42 лет.

Уже в экспозиции «Аира» задается философски сдержанный, меланхоличный тон повествования, а также подчеркивается особое значение сюжета для самого рассказчика (за которым стоит автор). Он объясняет, что личной для него является не столько история главной героини, сколько ассоциация с растением, вынесенным в заглавие: «У аира два запаха. Если потрогать его яркую рифленую стрелку, почувствуешь едва уловимое дыханье „воды под сенью верб“, как говорил Словацкий... Но если растереть волокно аира на ладони и вдохнуть запах словно бы выложенной ватой бороздки, то, кроме аромата ладана, можно почувствовать и тяжкий дух болотного ила, гниющей рыбьей чешуи, запах болота.

Запах этот в начале моей жизни был связан с образом неожиданной смерти. ...Мне он всегда напоминает еще и о смерти моего первого друга, со странным именем Грациан, который утонул в тринадцать лет» [Ивашкевич, 1988, с. 277]. В дальнейшем писатель не возвращается к этому воспоминанию, однако оно отбрасывает тень на основную историю: они оказываются связаны образом растения, символизирующим жизнь (аиром украшали дома на Троицу), но в пространстве текста — несущим смерть и приобретающим зловещий оттенок. Здесь важно отметить, что метауровень (в лице автора, рефлексиирующего о себе и собственном тексте) присутствует уже в первоисточнике.

Тот факт, что действие фильма начинается на съемочной площадке, где Янда, сидя рядом с Вайдой и держа в руках стебель аира, читает процитированные выше строки, неслучаен и даже закономерен. Литературовед Анджей Грончевский в эссе, посвященном экранизации, так комментирует смысл этой сцены: «Читая, Кристина Янда и Анджей Вайда держат в ладонях листья аира. Они разламывают его волокна, раздавливают стебли. Подносят к носу зеленые внутренности, будто хотят в чувственном наслаждении удостовериться — себе и нам — ивашкевичевскую правду запаха. Они „показывают“ сущность запаха, которую не может уловить фильм, апеллирующий к правде глаза и уха» [Gronczewski, 2009, s. 116]. К тому, что невозможно «уловить» в этом рассказе при осуществлении экранизации, мы еще вернемся.



**Ил. 1.** Кадр из фильма «Аир», режиссер А. Вайда, 2009. Кристина Янда и Анджей Вайда читают рассказ

**Fig. 1.** Still from *Sweet Rush*, directed by A. Wajda, 2009. Krystyna Janda and Andrzej Wajda reading a story

В следующей сцене Ян Энглерт — актер, играющий роль мужа главной героини, — тоже читает Ивашкевича и таким образом вводит зрителя в курс дела: «...Пани Марта, жена местного доктора, очень одинока, во время оккупации оба сына ее погибли. Муж пани Марты вечно занят. Помимо службы в больнице у него еще и большая загородная практика. ...Пани Марта остро ощущает свою неприка-янность. <...> Следует при этом добавить, что пани Марта никогда не жалуется, никогда не дает воли своим чувствам. Усердно занимается домом, ведет телефонные переговоры и запись пациентов, словом, всячески старается, чтобы доктора по вечерам, когда он едва живой от усталости возвращается домой, окружали тишина, уют, образцовый порядок» [Ивашкевич, 1988, с. 278]. От сцены чтения режиссер переходит к основному действию, показывая членов съемочной группы и символическую хлопущку.

Это не первый пример обращения Вайды к модели «кино о кино»: еще более сложным в плане нарративной конструкции был фильм «Все на продажу» (*Wszystko na sprzedaż*, 1968), снятый после гибели

актера Збигнева Цыбульского<sup>(4)</sup>. Однако, по замечанию Матильды Шевчик, «в „Аире“, в отличие от „Все на продажу“, темой становится не „невозможность“ изображения смерти, а напротив — потенциал кино продемонстрировать умирание и отчаяние живущих» [Szewczyk, 2019]. Кроме того, в «Аире» режиссер впервые приоткрывает перед зрителем кухню совместной с актерами работы над адаптацией Ивашкевича, то, что в театре называется «застольным периодом». Наблюдая за этим процессом, уместно процитировать воспоминания Вайды о съемках «Березняка» (*Brzezina*, 1970), первой в его карьере экранизации Ивашкевича: «Не только я читал книгу, она была у актеров. Они читали ее постоянно и полюбили» [Wajda, 2000, s. 229]. Для членов съемочной группы «Аира» короткие, словно вспышки, сцены со съемок имели особое значение. Вот как об этом вспоминала Янда: «То, что мы читаем перед камерой фрагменты рассказа Ивашкевича, было необходимо. Этот рассказ... содержит формулировки и определения, которые абсолютно невозможно сыграть, выразить, определенные вещи мы должны были прочесть. Идея чтения Ивашкевича и одновременной подготовки к съемкам возникла у нас в самом начале. Съемочная группа несколько раз появляется в кадре, и это также придает фильму иную окраску, а у всего, что происходит на экране, меняется значение, переставляются акценты» [„Nikt inny nie zrobiłby takiego filmu”, s. 44].

«Аир» представляет собой образец лаконичной психологической прозы, его фабулу можно пересказать несколькими короткими фразами. Уже немолодая, но все еще интересная пани Марта, притом неизлечимо больная (Ивашкевич не уточняет диагноз), живет в небольшом провинциальном городе с мужем-доктором. Их сыновья погибли во время войны, но память о них не дает женщине покоя: изредка она заходит в закрытую на ключ детскую, где все осталось на своих местах. Однажды пани Марта знакомится с молодым работником речного транспорта, который покоряет ее внешним обаянием и своеобразной прямоотой, смешанной с простодушием. Он приглашает ее вместе поплавать и, решив нарвать аира у другого берега озера, по непонятной причине тонет. На этом рассказ завершается.

(4) Сопоставительный анализ фильмов «Все на продажу» и «Аир» с точки зрения «автоматизма» осуществил польский киновед Войцех Отто [см.: Otto, 2017].

Место, где происходит действие, фигурирует у Ивашкевича как «городок З.», пани Марта названа женой доктора М., а молодой человек — Богуславом К. Несмотря на кажущуюся поначалу простоту, перед нами полное тайны, недоговоренности и сумрачной поэзии произведение о загадке жизни и смерти, чем-то напоминающее предвоенное творчество писателя — с той разницей, что здесь почти совсем нет ощущения радости жизни, тень которого все же присутствовала и в уже упомянутом «Березняке», и в «Барышнях из Вилько», также ранее экранизированных Вайдой (*Panny z Wilka*, 1979). Объединяющим для всех вайдовских экранизаций Ивашкевича (пожалуй, кроме «Июньской ночи») становится исключительно важное, метафорическое значение природы, одновременно бескорыстной и равнодушной: «Березняк, как и аир, растет, смотрим мы на него или нет. Он не интересуется нами, и люди, которые в нем живут, как точно отмечал Ивашкевич, тоже живут своей жизнью» [Byliśmy tylko od tego, żeby to sfotografować..., 2009]. «Аир» и сегодня способен взволновать читателя пугающей потусторонностью, особенно жутко звучащей на фоне солнечных пейзажей поздней весны / раннего лета — времени действия рассказа. Природа с ее амбивалентностью жизни и смерти играет в нем важнейшую роль: весеннее цветение априори содержит в себе предвестие увядания. «Река (вода), аир являются и мифопоэтическим стержнем художественного мира рассказа, элементами его сакральной топографии. Они олицетворяют движение жизни, которая возвращается к прошлому и вместе с тем неумолимо стремится вперед, чтобы раствориться в вечности, быть поглощенной смертью, забвением» [Лошакова, 2013, с. 125].

В финале экранизируемого рассказа, когда пани Марта пытается вытащить Богуслава из воды, кинематографическое повествование неожиданно прерывается: Кристина Янда без объяснения причин убегает со съемок. И критики, и киноведы много писали об этом моменте как недостаточно убедительном, искусственном, вводящем зрителя в заблуждение относительно границ между реальностью текста и жизни. Мы склонны согласиться с мнением Катажины Яблоньской, утверждавшей в беседе с ксендзом Анджеем Лютером, что благодаря внезапным вставкам со съемочной площадки, в которых происходит переключение нарративного регистра, «мы словно входим „за кулисы“... Здесь это очень адекватно, ведь фильм повествует и о том, что



**Ил. 2.** Кадр из фильма «Аир», режиссер А. Вайда. 2009. Актриса убегает со съемочной площадки

**Fig. 2.** Still from *Sweet Rush*, directed by A. Wajda, 2009. Actress running away from the set

происходит за кулисами... жизни» [Jabłońska K., Luter A., 2018]. Идет проливной дождь, актриса в одном купальнике бежит к мосту, ловит первую попавшуюся машину, ложится на заднее сиденье и вновь обращается к воспоминаниям последних месяцев жизни Эдварда Клосиньского. Закадровый голос произносит: «Я проснулась среди ночи. Он не спал. „Крыся, а может, съездим в Италию? У тебя не было отпуска“. Я поняла: он не хочет, чтобы я работала над этим фильмом, хочет все время быть со мной. Расплакалась. Он посмотрел на меня и сказал: „Анджей тебя подождет, не волнуйся“. Я не могу думать об „Аире“ отдельно от него. Смерть кружит над этим текстом. Еще и потому, что его нет». Предпоследняя фраза монолога — ключ к рассказу Ивашкевича, и во многом благодаря тому, что он был найден, появилась одна из лучших лент в творчестве Вайды.

«От чего бежит Кристина Янда, в купальном костюме скрываясь от дождя на съемочной площадке и от дождя вокруг, в реальности, мечась на мосту жизни и мосту смерти? Возможно, она убегает от

враждебной реки? От времени в кино ко времени сегодняшнему, не примиряясь в пароксизмах отчаяния с кинематографическими образами смерти? Ведь она так мужественно должна была принять другую смерть, определяющую теперь все цвета и звуки жизни» [Gronczewski, 2009, s. 124]. Эта картина возникла на мистическом пограничье литературы и кино, кино и жизни, жизни и смерти<sup>(5)</sup>. Возникла благодаря смелости авторов, и в первую очередь режиссера, о чем не раз говорила Янда, а Вайда признавался: «Благодаря двум этим встречам — с автором „Аира“ и исполнительницей роли пани Марты Кристиной Яндой — по прошествии многих лет я снова нашел себя...» [Wajda, 2009, s. 5].

### Трансформации первоисточника на экране

С точки зрения стратегий экранной адаптации это, пожалуй, наиболее верная тексту экранизация Ивашкевича из четырех в творчестве Вайды. Писатель сам разбил рассказ на эпизоды, однако, в отличие, например, от «Березняка», авторская структура в «Аире» строго соблюдена режиссером. Единственным серьезным изменением стало то, что он «сблизил» пани Марту с подругой (актриса Ядвига Янковская-Чесьляк), которая навещает ее в начале (и рассказа, и фильма). Ивашкевич недвусмысленно дает читателю понять, что они стали чужими друг другу людьми: «Их связывали воспоминания о днях юности, но пани Марта заметила, что с некоторых пор — не выносит воспоминаний» [Ивашкевич, 1988, с. 281]. В фильме отношения между двумя этими женщинами имеют большее значение. Именно подруга привозит мужу пани Марты результаты обследования, из которых становится ясно, что главная героиня неизлечимо больна. Весь этот эпизод с дальнейшим медицинским осмотром, который проводит муж протагонистки, видящий на рентгеновском аппарате страшную опухоль и не решающийся сказать об этом жене, был заимствован Вайдой из рассказа классика венгерской литературы Шандора Марай

(1900–1989) «Внезапный зов», очень органично вплетенного в ткань произведения Ивашкевича. Автор «Аира», как уже было сказано, не раскрывает тему болезни главной героини — у Вайды этот мотив явным образом укрупнен: он становится параллелью истории умершего от рака Клозиньского, а побочно раскрывает тему взаимоотношений супругов, на первый взгляд, ставших друг другу чужими, но все еще сохраняющих теплоту и любовь. Янда вспоминала: «С момента включения сцен из Марай акценты изменились. Венгерский писатель представляет историю супругов, отдалившихся друг от друга. Однажды муж-врач узнает, что жена больна раком. Когда Анджей решил, что с этой сцены начнет в фильме историю Марты, я стала иначе думать обо всей роли» [„Nikt inny nie zrobiłby takiego filmu”, s. 30].

Другой трансформацией стало то, что Вайда конкретизировал «воспоминания молодости», которые легли в основу рассказа, тем самым еще больше усилив его драматизм и связав текст со столь близкими ему событиями недавней польской истории. Янда рассказывала о процессе работы: «Этот „роман“ описан Ивашкевичем очень неясно, загадочно. Я должна была ответить себе на вопросы: „Кто такая пани Марта? Что ей руководит? Одиночество, тоска по молодости, воспоминание о сыновьях, холод в отношениях с мужем?“ Поначалу думала, что она похожа на мадам Бовари, потом оказалось, что нет, это совершенно иная фигура, у нее другие мотивации и другое прошлое. Мы всё больше понимали, что ключом к прочтению этой героини является история смерти сыновей, погибших во время Варшавского восстания» [„Nikt inny nie zrobiłby takiego filmu”, s. 29–30]. Этот мотив отсутствует в рассказе — в фильме же восстание упоминается в прощальном разговоре подруг. Главная героиня успокаивает приятельницу: «Ты не должна ни в чем винить себя. Это не твоя вина. И не моя. Ничья. Они поехали к тебе на несколько дней. Никто не мог предвидеть, что начнется восстание. <...> Никто бы их не удержал. И я тоже. Так мы их воспитали».

Поддерживая эту повествовательную линию, Вайда ведет диалог со своим ранним творчеством — эпохой «польской киношколы», для которой тема Варшавского восстания и его мартирологии была одной из определяющих, и вводит одну значимую деталь. Когда Богуслав приходит к пани Марте за книгами, она предлагает ему «Пепел и алмаз» Ежи Анджеевского. Разумеется, у Ивашкевича этот знаковый для

(5) Можно сказать, что подобная пограничность в целом свойственна польской культуре в ее важнейших проявлениях, начиная с «Дзядов» (1823–1832) Адама Мицкевича вплоть до «Умершего класса» (1975) Тадеуша Кантора и многочисленных примеров из современного искусства и литературы.

Вайды роман не упоминается, он вообще не уточняет, какую именно книгу выбрала героиня. Любопытно, что автор первой экранизации также не избежал соблазна интертекстуальной игры: у него пани Марта дает Богуславу том «Эмансипированных женщин» Болеслава Пруса. Этот выбор акцентирует смелость главной героини, подчеркивает ее отчаянную решительность в последнем для нее любовном приключении. Вайде же были свойственны обостренное «чувство истории» и желание на новых этапах возвращаться к предыдущим работам: еще в начале 1990-х годов он снял фильм «Кольцо с орлом в короне» (*Pierścionek z orłem w koronie*, 1993), отсылавший к «Пеплу и алмазу» (*Popiół i diament*, 1958). В «Аире» он в последний раз выразил признательность Анджеевскому и продемонстрировал, как много это произведение для него значит<sup>(6)</sup>.

В то же время в рассказе Ивашкевича обнаруживается немало вещей, которые трудно перенести на экран, «апеллирующий к правде глаза и уха». Янда не раз подчеркивала, что «Аир» — «абсолютный шедевр литературы, замкнутое единство, совершенная композиция. В нем мало слов, почти нет диалогов, в сущности, все происходит в мыслях героев» [„Nikt inny nie zrobiłby takiego filmu”, s. 26]. Грончевский, лично знавший Ивашкевича, так комментирует эту особенность рассказа: «Минувшее столетие было „веком кино“. Осознание этого первенства ни на минуту не покидало Ивашкевича, когда он писал „Аир“, когда, создавая рассказ, по сути, формировал набросок другого возможного произведения — фильма. Кажется, что он использовал самые простые, лапидарные штрихи, чтобы едва выявить замысел, который осуществится в кино.

Как лирик он сочетал в прозе смелость поэтической метафоры с конструктивными предчувствиями кинорежиссера. В своем рассказе Ивашкевич представил необычные ситуации — словно замороженные, записанные на уровне заметки, общей фразы, пробы. Здесь много „пятен“, пустых мест, щелей. Много пространств, которые требуют кинематографической конкретики. В повествовании Ивашкевича, в способе соединения предложений и абзацев можно заметить нема-

ло возможностей для таких дополнений» [Gronczewski, 2009, s. 119]. Дочь писателя Мария Ивашкевич вторит исследователю: «...В этом рассказе много недоговоренностей. В нем есть поле, оставленное для интерпретации — почему что-то приходит слишком поздно, причем когда уже не имеет смысла...» [„O ojcu i jego twórczości”, s. 106]. Как уже было отмечено, эта экранизация Ивашкевича в творчестве Вайды, пожалуй, наиболее точно соответствует тексту, однако, расширяя оригинал, режиссер не пошел против его специфики и, будто подхватывая инициативу Ивашкевича, следуя его импульсу, заполнил «пустые места», что повлияло на восприятие всей картины в целом.

«За кадром» остались пространственные рефлексии пани Марты в финальном эпизоде (в короткометражке Шафяньского они есть). Женщина видит, что совместное купание с ней Богуслав променял на прогулку с девушкой: «Столько лет покой и грусть царили в ее душе. И теперь, когда она чувствовала, что в теле ее гнездится смертельная болезнь — юноша, почти мальчишка, моложе ее собственных детей, одним своим появлением (иначе это и не назовешь) вдруг изменил все. Она готова была проклинать Богуся. И в то же время говорила себе, а он-то чем виноват?

<...>

Пани Марта долго сидела не двигаясь. „И после всего этого надо еще жить? — подумала она. — Это страшно, лучше умереть сейчас“» [Ивашкевич, 1988, с. 291]. После того как Богусь, внезапно поцеловав пани Марту, плывет рвать аир, у героини рождаются по-настоящему страшные мысли: «Сердце у нее сжалось. Собственно говоря, во всяком случае так она сейчас думала, единственным выходом для нее было самоубийство. Все, все кончено. Когда Богусь, переплыв озеро, появился перед ней с охажкой аира в руках, она посмотрела на него как на чужого, постороннего мужчину.

„Один из нас должен умереть“, — подумала она. И сразу же представила, какое облегчение принесла бы ей мысль, что Богуся больше нет. Не было бы тогда ни единого человека на земле, который знал бы ее тайну. Жгучая боль и жгучий стыд утихли бы, просто-напросто перестали бы существовать» [Ивашкевич, 1988, с. 294]. Заметим, что в экранизации Шафяньского эта мрачность усилена: вспоминая о случившейся трагедии, главная героиня сидит на берегу озера в черном

(6) Кроме того, Вайда процитировал в «Аире» музыку из фильма Войчеха Хаса «Прощания» (*Pożegnania*, 1958) — еще одного знакового произведения «польской киношколы».





**Ил. 3.** Кадр из фильма «Аир», режиссер А. Вайда, 2009. Финальная сцена  
**Fig. 3.** Still from *Sweet Rush*, directed by A. Wajda, 2009. The final scene

платье и может вызвать ассоциации с символической фигурой смерти, преждевременно забравшей Богуся.

Своего рода «заменой» размышлениям пани Марты, их аналогом становятся у Вайды монологи Янды, которые она сначала записывала для себя (поэтому фигурирует в титрах как один из авторов литературной основы фильма) и показала режиссеру только после завершения съемок основной части ленты. «Когда она решила, что поделится этими мыслями со всеми, я подумал: с ними она каждый день возвращается в гостиницу, где в одиночестве вспоминает те минуты» [Wajda, 2009, s. 3], — признавался Вайда. Когда-то он насытил «Березняк» аллюзиями на полотна польского символиста Яцека Мальчевского, а прочитав «Последние записки» Янды, вспомнил картины американского художника Эдварда Хоппера, который, как известно, нередко изображал одиноких женщин в пустых комнатах. Композиция одной из его картин — «Утреннее солнце» (1952) — в точности повторена в сцене первого монолога Янды, открывающей фильм. Еще одна живописная коннотация, на которую указывали многие критики, — Пьета, вспоминающаяся в финальной сцене, где главная героиня обнимает мертвого юношу.

В снятых статичной камерой (таков был замысел оператора Эдельмана), безупречно выстроенных минималистичных мизансценах актриса откровенно рассказывает не только о том, как умирал ее муж,

но даже в большей степени — о своих переживаниях в то время. Янда известна в Польше и как писательница: действительно, ее монологи в «Аире» обладают литературной ценностью, наполнены сильными образами, лаконичными и точными формулировками. Можно ли назвать эти исповедальные сцены, составляющие почти половину экранного действия, документальными или документализированными? И да и нет. Разумеется, в их основе лежат подлинные события, однако актриса, выучив наизусть отобранные Вайдой фрагменты, произносит их на камеру и *создает образ*, на удивление спокойный, отстраненный, даже холодный. Янда не позволяет себе аффектации, сильных реакций, слез. Многие отмечали, насколько это не похоже на ее привычные роли с присущими им нервозностью, взвинченностью, повышенной эмоциональностью (достаточно вспомнить ту же Агнешку в «Человеке из мрамора»). Значит ли это, что теперь мы видим *настоящую* Янду? Вероятно, правильнее было бы сказать, что актриса *играет саму себя*. Она задается вопросами о существовании актерской профессии, ее компромиссах и этичности (необходимость выйти на сцену в день смерти мужа), но в то же время самой своей ролью в «Аире» доказывает, что искусство способно если не исцелять, то как минимум проговаривать, запечатлевать опыт, делиться им с другими. «Реальность стала вторгаться в повествование Ивашкевича, рифмоваться с ним, дополнять, совершенствовать его. И если в жизни между людьми, между художниками, друзьями происходят столь важные вещи, может быть, действительно нужно было рассказать об этом, а не пользоваться вымышленными историями» [„Nikt inny nie zrobiłby takiego filmu”, s. 42], — размышляла актриса. И дальше: «...Мы не пересказываем Ивашкевича, а рассказываем то, что нам нужно рассказать в данный момент, в котором мы находимся — в нашем возрасте, после стольких фильмов, которые мы сделали, после стольких вещей, которые мы передумали» [„Nikt inny nie zrobiłby takiego filmu”, s. 37].

В этом интервью Янда говорит о возникновении в фильме мотива Варшавского восстания, здесь же содержится объяснение того, что лежит в основе привязанности пани Марты к Богуславу. Актриса филигранно демонстрирует это в сцене первого разговора с юношей у реки. С одной стороны, молодой человек мог бы быть ее сыном, с другой — она все еще чувствует в себе желание и силы



Ил. 4. Плакат к фильму «Аир», режиссер А. Вайда, 2009

Fig. 4. Movie poster of *Sweet Rush*, directed by A. Wajda, 2009



Ил. 5. Хоппер Э. Утреннее солнце. 1952. Холст, масло. 101,9 × 71,5 см. Музей искусства в Колумбусе

Fig. 5. Hopper E. Morning Sun. 1952. Oil on canvas. 101.9 × 71.5 cm. Columbus Museum of Art

любить и быть любимой, несмотря на признаки прогрессирующей болезни. Их встреча — встреча молодости и зрелости, витальности и болезненности, жизни и неизбежной смерти. В этой точке происходит пересечение с «Березняком», с тем лишь отличием, что «Аир» намного более мрачен — хотя бы потому, что в нем смерть сначала уносит молодого и здорового Богуслава. Пани Марта остается на берегу, видя, как «тело утопленника с каждой минутой все больше обволакивала пелена неподвижности и отчуждения, все человеческое покидало его» [Ивашкевич, 1988, с. 297], и отчаянно бросается целовать его: «...Когда губы пани Марты коснулись краешка желтых плавок, в ноздри ей ударил запах речного ила, гниющей рыбьей чешуи, запах болота — аромат смерти, которая вот-вот должна была стать и ее уделом» [Ивашкевич, 1988, с. 297]. Янда акцентирует внимание на этой — последней — фразе: «Завершение рассказа у Ивашкевича сильное. Сильнейшее. Поразительное. Ивашкевич написал коротко, жестоко» [„Nikt inny nie zrobiłby takiego filmu”, s. 34].

В этом контексте дочь Ивашкевича вспоминает о размышлениях польского литературоведа Марии Янион: «...Произведения Ивашкевича полны коварной иронии; это значит, что умирает тот, кто не должен, чьей смерти мы не ожидали» [„O ojcu i jego twórczości”, s. 109]. Это метко сформулированное свойство прозы писателя проникает и в его экранизации, хотя для Вайды важнее другое: «Именно рассказы Ярослава Ивашкевича больше всего приближают нас к людям, особенно к женщинам. Они приближают к минувшим временам, к ностальгии, которая настигает нас в определенный момент жизни. Думаю, это и есть тема „Аира“, и хотел бы, чтобы фильм именно так был воспринят зрителями» [Wajda, 2009, s. 18].

## Заключение

Картина Вайды получила немало наград (в том числе спецприз с формулировкой «За художественное мастерство и силу духа» на Фестивале польского кино «Висла» в Москве в 2010 году), а на Берлинале была одним из фаворитов (журналист Frankfurter Rundschau даже назвал ее «алмазом в пепле конкурсной программы»), тем не менее оценки на родине были разными: от восторженных до весьма сдержанных и критичных. Так, например, авторитетный критик Тадеуш Соболевский,

фиксируя определенную эмоциональную дистанцированность ленты, писал: «На фоне смелости современной части в фильме поблекла смелость рассказа Ивашкевича, у которого смерти противопоставлено не только искусство, но также эрос» [Sobolewski, 2009]. Он же справедливо отмечает, что двумя главными героями картины являются Кристина Янда, играющая пани Марту и саму себя, и Анджей Вайда — автор, появляющийся в кадре. Другой критик старшего поколения Здзислав Петрасик в связи с этим выразился полемически: «Пусть Мэтр не обижается, но главная в фильме — Кристина Янда. <...> Тот, кто поверит Янде, играющей Янду, будет глубоко потрясен. Кто не поверит, наверняка будет разочарован» [Pietrasik, 2009]. Ограничимся двумя этими текстами, но отметим, что количество рецензий было исключительным и во всех них, даже скептических, чувствуется, насколько фильм задел за живое. Конечно, это объяснялось еще и тем, что Вайда в поздние годы привлекал особое внимание, вызывая у многих снисходительно-иронические реакции — тем показательнее то, что многие критики называли «Аир» его лучшим произведением за два десятилетия и ругали жюри Берлинского кинофестиваля, не давшего ему главную награду и не отметившего Янду. Впрочем, приз имени Альфреда Бауэра «За открытие новых путей в киноискусстве» режиссер принял с большим энтузиазмом и подчеркивал, что для него это весьма почетно и неожиданно.

Киновед Войчех Отто считает, что «Аир» можно интерпретировать как «работу уважаемого и опытного режиссера, который в возрасте 82 лет смотрит в свои фильмы, как в зеркало, и тем самым смотрит на себя как на художника и человека. Он берется за серьезную тему — смерть, и помещает себя в центр» [Otto, 2017]. Этой мысли вторит утверждение Соболевского: «„Аир“ звучит как признание: до тех пор, пока мы можем снимать фильмы, режиссировать образы смерти — мы живы. Подобно тому, как Кристина Янда убегает со съемочной площадки в сцене смерти, режиссер „Аира“ бежит от смерти, делая о ней фильм» [Sobolewski, 2009].

Что же касается исполнительницы главной роли, она, с одной стороны, осуществляет в «Аире» акт аутопсихотерапии, с другой — делится со зрителем своим опытом переживания утраты близкого, опытом всегда индивидуальным и в то же время неизбежно общим для всех. «Современному человеку, утратившему прежние — коллективные —

механизмы, лишенному возможности вписать смерть в символический ритуал обмена, остается лишь искупать смерть *индивидуальной* [курсив автора. — Д.В.] работой скорби, осуществляемой над смертью — чужой в настоящем и собственной в будущем» [Адельгейм, 2018, с. 270]. Опираясь на литературный материал, полонист Ирина Адельгейм утверждает, что «хотя одержать окончательную победу в неустанной войне со страхом смерти нельзя, но можно выиграть множество битв, и далеко не последнюю роль... здесь играет структурированное слово» [Адельгейм, 2018, с. 315]. Таким словом для Янды стали «Последние записки», а благодаря тому, что Вайда предложил ей включить их в ткань фильма, они оказались всеобщим достоянием.

«Аир» следует признать редким примером расширенной экранизации, когда литературный первоисточник переносится на экран практически в полном объеме и не претерпевает существенных трансформаций, но в то же время дополняется другими текстами, которые помогают раскрыть смысл оригинала. Вайде удалось в этой картине практически невозможное, а тот факт, что часть сценария дописала жизнь, лишь подтверждает его уникальное художественное чутье, решимость и умение отказываться от первоначальных замыслов в пользу совершенно новых, пусть даже весьма рискованных. Интуиция не подвела режиссера, который не перешел этических границ и этим фильмом в очередной раз доказал свой статус великого мастера экранного искусства.

## Список литературы:

- 1 *Адельгейм И.Е.* Психология поэтики: аутопсихотерапевтические функции художественного текста (на материале польской прозы 1990–2010-х гг.). М.: Индрик, 2018. 648 с.
- 2 *Ивашкевич Я.* Аир / Пер. с пол. Г. Языковой // *Ивашкевич Я.* Сочинения в трех томах / Т. 3. Повести и рассказы. М.: Художественная литература, 1988. С. 277–297.
- 3 *Лошакова Т.В.* Экзистенциальная проблематика рассказа Ярослава Ивашкевича «Аир» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2013. № 7 (25): в 2 ч. Ч. I. С. 124–126.
- 4 *Нехорошев Л.* Драматургия фильма. М.: ВГИК, 2009. 344 с.
- 5 Byliśmy tylko od tego, żeby to sfotografować... / Z Andrzejem Wajdą rozmawia Jolanta Gajda-Zadworna [Электронный ресурс] // Rzeczpospolita. 10.04.2009. URL: [www.rp.pl/film/art15683881-byalismy-tylko-od-tego-zeby-to-sfotografowac](http://www.rp.pl/film/art15683881-byalismy-tylko-od-tego-zeby-to-sfotografowac) (дата обращения 21.10.2024).
- 6 *Gronczewski A.* Rzeka bólu // *Tatarak. Pożegnanie miłości.* Warszawa: Prószyński i S-ka, 2009. S. 116–126.
- 7 *Jabłońska K., Luter A.* „Tatarak” – intymna opowieść Jandy o umieraniu. 10 lat temu zmarł Edward Klosiński, mąż aktorki, operator filmowy [Электронный ресурс] // *Więź*. 05.01.2018. URL: <https://wiesz.pl/2018/01/05/tatarak-intymna-opowiesc-jandy-o-umieraniu-10-lat-temu-zmarl-edward-klosinski-maz-aktorki-operator-filmowy/> (дата обращения 19.10.2024).
- 8 Korespondencja Olgi Tokarczuk i Andrzeja Wajdy w opracowaniu Tadeusza Lubelskiego [Электронный ресурс] // *Zeszyty Literackie*. 13.02.2020. URL: <https://zeszytyliterackie.pl/olga-tokarczuk-andrzej-wajda-korespondencja/> (дата обращения 22.10.2024).
- 9 „Nikt inny nie zrobiłby takiego filmu”. Z Krystyną Jandą rozmawia Mateusz Wajda // *Tatarak. Pożegnanie miłości.* Warszawa: Prószyński i S-ka, 2009. S. 26–51.
- 10 „O ojcu i jego twórczości”. Z Marią Iwaszkiewicz rozmawia Alicja Albrecht // *Tatarak. Pożegnanie miłości.* Warszawa: Prószyński i S-ka, 2009. S. 106–115.
- 11 *Otto W.* Wajda autotematyczny. „Wszystko na sprzedaż” i „Tatarak” Andrzeja Wajdy // *Przestrzenie Teorii*. 2017. № 27. S. 151–169. <https://doi.org/10.14746/pt.2017.27.12>.
- 12 *Pietrasik Z.* Trzy w jednym: Iwaszkiewicz, Janda i film o filmie [Электронный ресурс] // *Polityka*. 22.04.2009. URL: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/film/288336,1,recenzja-filmu-tatarak-rez-andrzej-wajda.read> (дата обращения 19.10.2024).
- 13 *Sobolewski T.* „Tatarak” – jak reżyserować śmierć [Электронный ресурс] // *Gazeta Wyborcza*. 23.04.2009. URL: <https://wyborcza.pl/7,75410,6528413,tatarak-jak-rezyserowac-smierc.html> (дата обращения 19.10.2024).
- 14 *Szewczyk M.* Mirrors and Networks. Interlacing Narratives and Narrative Planes in “Everything for Sale” and “Sweet Rush” by Andrzej Wajda [Электронный ресурс] // *Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu*. 2019. № 5. URL: <https://pleograf.pl/index.php/mirrors-and-networks-interlacing-narratives-and-narrative-planes-in-everything-for-sale-and-sweet-rush-by-andrzej-wajda/> (дата обращения 22.10.2024).
- 15 *Wajda A.* Jak spotyka się dojrzałość z młodością, jak się z nią mija // *Tatarak. Pożegnanie miłości.* Warszawa: Prószyński i S-ka, 2009. S. 3–19.
- 16 *Wajda A.* O filmowaniu prozy Iwaszkiewicza, 1979 // *Wajda mówi o sobie. Wywiady i teksty.* Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2000. S. 228–235.

## References:

- 1 Adel'gejm I.E. *Psikhologiya poehtiki: autopsikhoterapevticheskie funktsii khudozhestvennogo teksta (na materiale pol'skoj prozy 1990–2010-kh gg.)* [Psychology of Poetics: Autopsychotherapeutic Functions of Artistic Text (based on Polish Prose of the 1990s–2010s)]. Moscow, Indrik Publ., 2018. 648 p. (In Russian)
- 2 Iwaszkiewicz J. Air [Calamus], translated from Polish by G. Jazykova. Iwaszkiewicz J. *Sochineniya v trekh tomakh* [Works in three volumes], vol. 3. *Povesti i rasskazy* [Stories and Novels]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1988. Pp. 277–297. (In Russian)
- 3 Loshakova T.V. *Ehkzistentzial'naya problematika rasskaza Jaroslava Ivashekicha "Air"* [Existential Issues of the Story "Calamus" by Jarosław Iwaszkiewicz]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktyki* [Philological Sciences. Theoretical and Practical Issues], 2013, no. 7 (25): in 2 parts, p. 1, pp. 124–126. (In Russian)
- 4 Nehoroshev L. *Dramaturgiya fil'ma* [Dramaturgy of the Film]. Moscow, VGIK Publ., 2009. 344 p. (In Russian)
- 5 Byliśmy tylko od tego, żeby to sfotografować... Z Andrzejem Wajdą rozmawia Jolanta Gajda-Zadworna. *Rzeczpospolita*, 10.04.2009. Available at [www.rp.pl/film/art15683881-byalismy-tylko-od-tego-zeby-to-sfotografowac](http://www.rp.pl/film/art15683881-byalismy-tylko-od-tego-zeby-to-sfotografowac) (accessed 21.10.2024).
- 6 Gronczewski A. Rzeka bólu. *Tatarak. Pożegnanie miłości*. Warszawa, Prószyński i S-ka, 2009, s. 116–126.
- 7 Jabłońska K., Luter A. “Tatarak” – intymna opowieść Jandy o umieraniu. 10 lat temu zmarł Edward Klosiński, mąż aktorki, operator filmowy. *Więź*, 05.01.2018. Available at: <https://wiesz.pl/2018/01/05/tatarak-intymna-opowiesc-jandy-o-umieraniu-10-lat-temu-zmarl-edward-klosinski-maz-aktorki-operator-filmowy/> (accessed 19.10.2024).
- 8 Korespondencja Olgi Tokarczuk i Andrzeja Wajdy w opracowaniu Tadeusza Lubelskiego. *Zeszyty Literackie*, 13.02.2020. Available at: <https://zeszytyliterackie.pl/olga-tokarczuk-andrzej-wajda-korespondencja/> (accessed 22.10.2024).
- 9 “Nikt inny nie zrobiłby takiego filmu”. Z Krystyną Jandą rozmawia Mateusz Wajda. *Tatarak. Pożegnanie miłości*. Warszawa, Prószyński i S-ka, 2009, s. 26–51.
- 10 “O ojcu i jego twórczości”. Z Marią Iwaszkiewicz rozmawia Alicja Albrecht. *Tatarak. Pożegnanie miłości*. Warszawa, Prószyński i S-ka, 2009, s. 106–115.
- 11 Otto W. Wajda autotematyczny. “Wszystko na sprzedaż” i “Tatarak” Andrzeja Wajdy. *Przestrzenie Teorii*, 2017, vol. 27, s. 151–169. <https://doi.org/10.14746/pt.2017.27.12>.
- 12 Pietrasik Z. Trzy w jednym: Iwaszkiewicz, Janda i film o filmie. *Polityka*, 22.04.2009. Available at: <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/film/288336,1,recenzja-filmu-tatarak-rez-andrzej-wajda.read> (accessed 19.10.2024).
- 13 Sobolewski T. “Tatarak” – jak reżyserować śmierć. *Gazeta Wyborcza*, 23.04.2009. Available at: <https://wyborcza.pl/7,75410,6528413,tatarak-jak-rezyserowac-smierc.html> (accessed 19.10.2024).
- 14 Szewczyk M. Mirrors and Networks. Interlacing Narratives and Narrative Planes in “Everything for Sale” and “Sweet Rush” by Andrzej Wajda. *Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu*, 2019, vol. 5. Available at: <https://pleograf.pl/index.php/mirrors-and-networks-interlacing-narratives-and-narrative-planes-in-everything-for-sale-and-sweet-rush-by-andrzej-wajda/> (accessed 22.10.2024).
- 15 Wajda A. Jak spotyka się dojrzałość z młodością, jak się z nią mija. *Tatarak. Pożegnanie miłości*. Warszawa, Prószyński i S-ka, 2009, s. 3–19.
- 16 Wajda A. O filmowaniu prozy Iwaszkiewicza, 1979. *Wajda mówi o sobie. Wywiady i teksty*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2000, s. 228–235.