

*Збигнев ОСИНЬСКИЙ*

## НЕРЕАЛИЗОВАННЫЕ ФИЛЬМЫ АНДЖЕЯ ВАЙДЫ О ТЕАТРЕ-ЛАБОРАТОРИИ

Замысел Анджея Вайды снять один или два фильма о Театре-Лаборатории Ежи Гротовского сейчас практически неизвестен. В семидесятые годы об этой идее также знали немногие. Хотя в течение сезона 1977/1978 в прессе появились сообщения на эту тему—и то весьма лаконичные,—они потонули тогда в море других новостей. Впрочем, Гротовский и Вайда не стремились к шумихе вокруг планируемого начинания. Наоборот: информация в газетах появилась только тогда, когда вопрос съемок фильма казался уже настолько реальным, что было необходимо каким-то образом проинформировать об этом как спонсора, так и общественность, но прежде всего—найти средства на производство. Однако к тому моменту прошло уже семь лет с тех пор, как в 1971 году Вайда увидел в зале Театра-Лаборатории во Вроцлаве последнее театральное произведение Гротовского и его коллектива, «Арocalypse cum figuris». Сразу же после спектакля Вайда встретился с Гротовским и сообщил о своем намерении сделать фильм, а чуть позже написал ему письмо с предложением. В более поздние годы—например, в интервью с Вандой Вертенштейн в 1981 году, опубликованном в книге «Вайда говорит о себе»,—художник не упоминает о своей идее, связанной со съемками работы вроцлавского Театра-Лаборатории, среди «нереализованных проектов»<sup>1</sup>.

К счастью, сохранилась переписка того времени, из которой можно узнать о контактах Вайды и Гротовского. Несмотря на то, что проект так и не осуществился, взаимоотношения двух выдающихся художников заслуживают изучения—с несомненной пользой для истории польского театрального искусства, и не только. В данном случае речь идет не просто о дополнении к биографиям обоих художников, но о чем-то значительно более важном.

Среди двадцати двух известных мне писем и телеграмм 1963–1964 гг. (по одному письму), 1970–1972 гг. (десять писем и две телеграммы), а также 1975–1979 гг. (восемь писем, в том числе одна открытка с рождественскими и новогодними поздравлениями) автором двенадцати является Анджей Вайда, четырех—Ежи Гротовский (в том числе двух писем и обеих упоминавшихся телеграмм), трех—Збигнев Цинкутис и по одному—секретариат Театра-Лаборатории, французская кинокомпания «Les Films Molière» и «Фильм Польски» (внутреннее письмо в Кинообъединение «Х»). Одно письмо (Вайды к Гротовскому от 6 сентября 1977 года) существует только в виде черновика, и неизвестно, было ли оно вообще отправлено адресату. Тем не менее оно имеет огромное значение как запись размышлений и сомнений художника по поводу снятых им на пленку театральных спектаклей других творцов, в том числе возникшего много лет ранее замысла снять

«Apocalypsis cum figuris» в Театре-Лаборатории—и хотя бы по этой причине его определенно имеет смысл опубликовать.

Помещенная здесь корреспонденция не является полной. Не удалось найти два письма: Цинкутиса к Вайде, написанного до 23 июня 1972 года, и Вайды к Цинкутису—судя по всему, тогда же. То, что они были отправлены, совершенно однозначно следует из письма Вайды к Гротовскому от 23 июня 1972 года.

Переписка одного из ведущих актеров Гротовского, Збигнева Цинкутиса, с Анджеем Вайдой началась в декабре 1963 года. В первом письме Цинкутиса речь идет об интерпретации роли Рафала Ольбромского в фильме «Пепел», по роману Стефана Жеромского<sup>2</sup>, которую режиссер доверил очень молодому, еще не достигшему двадцати лет Даниэлю Ольбрыхскому. Цинкутис же был серьезным кандидатом на роль Кшиштофа Цедро.

Збигневу Цинкутису<sup>3</sup> было тогда двадцать пять лет: он родился 18 августа 1938 года в Сувалках, которые, к слову, являются местом рождения Анджея Вайды. Отец, Эдвард Цинкутис (по профессии экономист, государственный служащий на должности инспектора), был убит в советском лагере в Старобельске; сына воспитывала мать. Он начал обучение в 1956 году на актерском факультете Государственной высшей киношколы в Лодзи—тогда там в первый и последний раз был открыт такой факультет. В 1958 году Государственная высшая киношкола объединилась с Государственной высшей театральной школой им. Леона Шиллера. Таким образом, 13 июня 1960 года Цинкутис сдает дипломный экзамен и оканчивает лодзинскую Государственную высшую театральную и кинематографическую школу им. Леона Шиллера. Еще будучи студентом, он исполняет роль Завады в фильме Ежи Пассендорфера «Покушение»<sup>4</sup>, а также играет эпизодические роли в двух фильмах Анджея Мунка: «Косоглазое счастье» (1961) и «Пассажирка» (1961–1963). Сразу же после окончания учебы Цинкутис приглашают в актерскую труппу Театра Земли Опольской, находящегося в Ополе, однако уже в середине первого сезона он подписывает договор с Гротовским о переходе в руководимый им с сентября 1959 года «Театр 13 рядов» и вскоре становится его ведущим актером, в известной степени перенимая эту роль у Зыгмунта Молика, который был старше на восемь лет. Он играет здесь по очереди: Гуслера в «Дзядях» по Мицкевичу—сценарий и постановка Гротовского; Арку Божека в «Силезском дневнике» (одной из «Публицистических эстрад»)—сценарий Ежи Фальковского, постановка Зыгмунта Молика; Мышкина в «Идиоте» по Достоевскому—адаптация, инсценировка и постановка Вальдемара Крыгера; заглавную роль в «Кордиане» по Словацкому—сценарий и постановка Гротовского; целых трех персонажей (Лабана, Ангела и Париса) в «Акрополе» по Выспяньскому—сценарий Гротовского, постановка Гротовского и Юзефа Шайны; а также—как потом оказалось, его крупнейшее актерское достижение—заглавную роль в «Трагической истории доктора Фауста» по Марло.

Во время переписки с Вайдой Цинкутис играл Фауста. Он также проводил в труппе ритмические упражнения, в значительной степени вдохновляясь тем, чему научился в лодзинской школе у профессора Янины Мечиньской<sup>5</sup>, одной из выдающихся польских воспитанниц знаменитого института

Эмиля Жака-Далькроза. Более двух лет Цинкутис был ближайшим соратником Гротовского среди членов его коллектива. Они очень много работали друг с другом индивидуально. В жизни актера это был период потрясающих, но в то же время драматичных экспериментов. Об этом волнующим образом свидетельствуют как письма Гротовского, так и «Блокнот-дневник» самого Цинкутиса. В качестве примера приведу обширный фрагмент из письма Гротовского, написанного в Ополе 15 мая 1964 года, когда Цинкутис жил уже в Лодзи, где устроился на работу в Театр Повшехны:

«Где бы Вы ни были, мне не все равно, как Вы работаете, и шире—какая у Вас жизнь и что Вы с ней делаете.

В Вашем письме было несколько фраз, которые нахлынули на меня, как теплая волна, особая открытость, которую я помню по нашим лучшим репетициям. Все наиболее человеческое, мои кровь, плоть, дыхание, пять чувств, я посвятил—как Вы знаете—профессии; во время работы я словно хотел отдать Вам это, как при переливании крови. Не для того, чтобы пересилить то, что дано Вам от природы, чем-то чужеродным, но чтобы пробудить в Вас то, что не может быть иным, кроме как у каждого своим собственным и потому самым трудным для пробуждения.

Я никогда ни с кем так не работал: с болью, если видел, что Вам больно, с огорчением, когда Вы метались, с желанием помочь, настолько сильным, что оно уже, по сути, было самообнажением—будто за границей меры.

И когда я наблюдаю свои реакции, то отмечаю (с определенным удивлением), что все по-прежнему живо. Так, например, мысль, что Вы бы могли утратить в себе то, что должны усилить, я ощущаю как что-то невыносимое, как крик против законов природы»<sup>6</sup>.

Нет сомнений, что не только Цинкутис, но и Гротовский был очень заинтересован в том, чтобы его ведущий актер сыграл значительную роль в фильме высоко ценимого им режиссера, слава которого выходила далеко за пределы Польши—это был бы весомый аргумент в усиливавшихся тогда атаках на Театр-Лабораторию, среди которых были и попытки ликвидации.

Сохранившееся письмо Збигнева Цинкутиса Анджею Вайде интересно прежде всего потому, что актер как нельзя более выразительно использует в нем свой опыт работы с Гротовским для анализа фигуры Рафала Ольбромского, особенно опыт работы над ролью Фауста. Очень показательно также то, что в своей интерпретации роли Рафала Цинкутис ссылается на книгу Райнера Марии Рильке о Родене—именно осенью 1963 года в краковском издательстве «Выдавництво Литерацке» вышел ее новый перевод, осуществленный Витольдом Вирпшей<sup>7</sup>. С этого момента «Роден» Рильке стал необыкновенно важной книгой для Гротовского и его актеров. Создатель Театра-Лаборатории обращался к ней потом неоднократно, еще во вроцлавский период она была обязательной к прочтению для всех стажеров Театра-Лаборатории<sup>8</sup>.

К слову, удивительно, что в XX веке эта книга только дважды становилась своего рода «культовой» в театральных коллективах: сначала, в двадцатые годы, в первом варшавском Институте Редуты, а сорок лет спустя—в Театре-Лаборатории. В случае Института Редуты, а особенно молодежи, которая занималась в этой актерской школе, ограничимся тем, что написал

позже один из ее воспитанников, Тадеуш Бырский, в своих воспоминаниях о Витольде Хулевиче:

«Особенное впечатление на меня произвел его перевод книги Рильке о Родене. Это определено одна из самых простых работ прекрасного писателя, а Хулевич смог сохранить тонкость стиля при простоте языка. Он великолепно владел прозой. Имя Рильке звучало между нами как пароль и облегчило взаимопонимание»<sup>9</sup>.

Цинкутис, как в то время ведущий актер Гротовского, не только прекрасно об этом знал, но, как показывает его письмо к Вайде, создатель Лаборатории необыкновенно успешно смог передать ему свое восхищение книгой Рильке.

Письмо молодого актера известному режиссеру было написано вскоре после первых пробных съемок для «Пепла». Первые, поскольку Цинкутиса вызывали на пробы в Лодзь дважды: в ноябре или в начале декабря 1963 года и, скорее всего, в феврале 1964-го.

Сначала—вероятно, в конце января либо в самом начале февраля 1964 года—пришло успокаивающее письмо от ассистента режиссера—Анджея Бжозовского<sup>10</sup>, старшего друга актера, выдающегося документалиста: «Збышек, по правде говоря, актерский состав еще до сих пор не утвержден, но уже есть предположения. У тебя очень хорошие пробные съемки—вчера я говорил с Анджеем, и, похоже, ты будешь играть Кшиштофа (Цедро). Есть только одна загвоздка: по-прежнему нет Рафала, а поскольку вы будете составлять в фильме пару, выбор актера на роль Кшиштофа зависит еще и от того второго. Тем не менее я надеюсь, что все будет О.К., и что мы скоро встретимся. Я постараюсь поддержать решение Вайды, впрочем, он тоже должен тебе написать. Начать съемки планируется в апреле-мае, но уже с марта ты должен ездить верхом и фехтовать, так что оставляй время. Если у тебя другие планы, обязательно сообщи об этом съёмочной группе “Пепла”! С нашей стороны актерский состав должен быть утвержден до конца февраля, может быть, даже удастся раньше. До встречи, целую»<sup>11</sup>.

Чуть позже Цинкутис получил письмо от Вайды, датированное 4 февраля 1964 года:

«Простите, что так долго оставлял Ваше письмо без ответа, но у меня были огромные трудности и проблемы, а вникнуть в рассуждения, которые Вы строите, нелегко <...>».

Теперь к делу: я еще раз смотрел Ваши пробы, и Вы являетесь серьезным кандидатом на роль Цедро в “Пепле”. К сожалению, я не могу принять решение, пока не нашелся Рафал,—это ясно».

Второй раз на пробы в Лодзь Збигнев Цинкутис поехал, видимо, в феврале 1964 года. Прочитую фрагмент письма его жены Малины Цинкутис мне:

«Помню, что после пробных съемок с Ольбрыхским (пробы на роль Рафала Вайда делал в паре со Збышеком, уже почти утвержденным в качестве Цедро) он вернулся домой и сказал, что наконец нашелся фантастический парень, который наверняка сыграет Рафала, но он на девять лет моложе, поэтому теперь нужен кто-то младший на роль Цедро, чтобы на экране не была заметна разница в возрасте. Он был очень разочарован и тяжело это пережил. Вот все, что я помню»<sup>12</sup>.

Здесь, наверное, нужно добавить, что ту же версию я услышал весной 1964 года от Гротовского во время одного из моих приездов в Опол. Малина Цинкутис рассказала еще, что как-то по возвращении с проб Збышек сказал ей, что показывал Вайде и съемочной группе некоторые актерские упражнения, которые он практиковал тогда у Гротовского<sup>13</sup>.

В конце концов роль Кшиштофа Цедро режиссер доверил Богуславу Керцу<sup>14</sup>. Премьера «Пепла» состоялась 25 сентября 1965 года в Варшаве<sup>15</sup>.

Своей исключительной позиции в коллективе Цинкутис снова уже не обрел—даже в 1976–1980 гг., когда исполнял обязанности заместителя директора Театра-Лаборатории.

Именно в семидесятые годы Збигнев Цинкутис и Рышард Чесляк, как актеры, особенно интересовавшиеся киноискусством, были назначены Гротовским «вести» два фильма, планируемых Анджеем Вайдой, один из которых должен был быть документальным («на тему “Apopalypsis cum figuris”»), а второй—игровым, «основанным на отправных мотивах спектакля»<sup>16</sup>.

Как уже упоминалось, Анджей Вайда увидел «Apopalypsis cum figuris» в Театре-Лаборатории, вероятно, в мае или в начале июня 1970 года. Это не могло случиться позже, потому что именно тогда прошли последние спектакли во Вроцлаве, предварившие серию заграничных гастролов Гротовского и коллектива<sup>17</sup>. Первые письма Вайды к Гротовскому—от 5 октября и 28 ноября 1970 года—свидетельствуют о восхищении спектаклем и живой потребности сделать о нем фильм. Детали нам не известны, но художнику были необходимы время и встречи с Гротовским. Последнее постоянно оказывалось невозможным из-за отсутствия у Гротовского времени. Несмотря на это Вайда не сдавался. Его письмо Гротовскому от 5 июня 1971 года является свидетельством последовательности в отношении предпринятого начинания:

«Еще раз хочу уверить Вас в моей большой готовности делать этот фильм, оставляя открытым вопрос, как он должен был бы выглядеть и чего касаться: метода, избранного спектакля или чего-то, еще не известного.

Прошу Вас написать несколько слов, необходимых мне, чтобы я мог размышлять на эту тему и искать средства для ее реализации».

В следующем письме, 9 марта 1972 года, Вайда уже как художественный руководитель недавно созданного Кинообъединения «Х» («Икс») предлагает «вернуться к нашим прежним разговорам, касающимся фильма о или вокруг театра Гротовского»—и обосновывает это следующим образом: «Фильм мог бы быть снят в нашем Объединении Вами или режиссером, которому Вы захотите доверить эту работу, а я хотел бы быть только продюсером, будучи глубоко убежден, что, понимая, в чем заключается тайна такого фильма, мог бы помочь Вам в его создании. А необходимость этого фильма как для наших зрителей, так и для наших заграничных связей велика и понятна всем».

Отвечая на это предложение в письме от 31 мая, Гротовский, однако, не принимает вызов и отказывается от участия: «Сейчас, когда я работаю в нашем Коллективе над чем-то новым, над, как говорится, новой позицией, ни в коем случае невозможно расплыться, взявшись за работу над фильмом о или вокруг нашего театра. Я просто не справлюсь, не потяну».

При этом он предлагает, чтобы его заменили два его близких сотрудника, Рышард Чесляк и Збигнев Цинкутис. Однако Вайда не готов к такому

решению. В письме Гротовскому от 23 июня 1972 года он пишет об этом напрямую: «Спасибо за ответ и надежду, что фильм под знаком “Гротовский” возникнет в нашем Объединении “X”, что есть, было и будет моей истинной мечтой. <...>

Однако я бы не хотел, чтобы это был фильм только лишь с актерами театра Гротовского. Поэтому предпочел бы все же определить окончательную форму с Вами».

Чуть более полугода—с декабря 1971 г. по июнь 1972 г.—Цинкутис пишет во Вроцлаве сценарий игрового фильма «Был этот день». Сохранились четыре версии этого сценария, среди которых только одна точно датирована<sup>18</sup>. В конце насчитывающего тридцать четыре пронумерованные страницы плюс титул экземпляра находится помета, сделанная от руки: «Конеч. Збигнев Цинкутис. 8 июня 1972 г.». Можно с уверенностью сказать, что именно эту версию автор сценария выслал Вайде. В то же время нет сомнений, что это произошло с ведома Гротовского, после прочтения и обсуждения с ним текста, после чего между Гротовским и Цинкутисом должен был состояться некий разговор. По прошествии трех месяцев, 4 сентября 1972 года, Анджей Вайда пишет Збигневу Цинкутису:

«Пан Збигнев!

Я рассмотрел Ваш сценарий в различных аспектах и дал прочитать его другим членам нашего Объединения. Мы еще раз говорили с господином Пузыной\*. Словом, то, что я напишу,—не скороспело. Мы не можем сделать фильм из этого текста. Он бы не оправдал тех надежд, которые я возлагаю на фильм “с... либо вокруг Гротовского”.

Конечно, я бы не хотел, чтобы отклонение сценария “Был этот день” воспринималось как отказ от нашего сотрудничества, наоборот—давайте пробовать дальше, давайте искать—возможно, для начала то, что обеспечит нам первый шаг. Должны быть и наверняка существуют другие возможности».

На письмо Вайды от 23 июня 1972 года Гротовский отвечает лишь через три месяца—26 сентября: «Мне приятно, очень приятно <...>, что именно Вы так искушаете меня запечатлеть на киноплёнке то, что мы делаем и чем живем. Потому это искушение имеет действительную силу, и даже больно, что несмотря ни на что я должен—пока—сопротивляться ему. В общем, пусть дело остается—назовем это пока так—в подвешенном состоянии».

Предложенное Гротовским «подвешенное состояние» длилось целых пять лет. В письме от 8 февраля 1977 года Вайда пишет из Закопане во Вроцлав: «Я постоянно тяну с ответом, когда и как мы будем снимать “Apcalypsis” <...>.

В конце концов, важно, чтобы этот фильм с Вашим именем шел по миру, возвещая, что в нашей стране можно сделать нечто необыкновенное».

Однако ситуация изменилась, причем радикально. Хотя после стольких лет Вайда по-прежнему не отступил от своего намерения, он, видимо, утратил первоначальный энтузиазм и страсть по отношению к этому фильму.

---

\* Пузына Константин (1929–1989)—писатель, театровед, литературный критик, в 1972–1973 гг. литературный руководитель Кинообъединения «X».—Прим. пер.



Изменилось также положение в стране и, естественно, в театре. Вайда к тому моменту снял восторженно принятый в обществе фильм «Человек из мрамора» и поставил в Старом театре спектакль «Настасья Филипповна», с которым триумфально объездил множество стран Европы и Южной Америки. Ко всему прочему во время одной из дискуссий в Варшаве студенты резко раскритиковали уже готовый фильм Вайды на основе «Умершего класса» Тадеуша Кантора в театре Крико-2, а еще более резко—одну только идею съемок «*Apocalypsis cum figuris*». Также изменились контексты спектакля—как близкие (театральные, культурные), так и более широкие (общественные, политические). Изменился и сам спектакль, его роль и значение в 1971 и в 1977 гг. отличались и должны были отличаться. В необычайно взволнованном черновике письма Гротовскому от 6 сентября 1977 года художник пишет об этом так: «Я изменил мнение и пришел к выводу, что не смогу и не должен делать фильм на основе “*Apocalypsis*”. Тому есть много причин, которые прояснила мне дискуссия со студентами в Варшаве на тему “Умершего класса”—и негативное отношение к этому фильму. <...>

Реакция на то, что я собираюсь снимать “*Apocalypsis*”, была совершенно единогласной—против этого проекта. Мне нелегко признавать правоту других, но я понял, что в моем восхищении, выражающемся в съемках произведений других художников, есть что-то фальшивое. Так на это реагирует публика, и так я сам вижу это сегодня, хоть и с грустью.

Прошу простить суматоху, которую я спровоцировал. Но я был бы в еще большем отчаянии, если бы фильм по “*Apos[alypsis]*” не удался и был плохо принят».

Неужели два года спустя Анджей Вайда мог стать, тем более по собственному желанию, «ассистентом Ежи Гротовского», уже прекрасно зная, особенно после опыта с Кантором, чем это грозит?\*. Он не хотел этого ни при каких условиях. Неизвестно, попало ли когда-нибудь приведенное здесь письмо-признание в руки Гротовского, однако 26 сентября 1977 года «Фильм Польски» передает художественному руководителю Кинообъединения «Х» договора с французской фирмой «*Cinopsis*», касающиеся «услуг при производстве фильма, а также работы режиссера Анджея Вайды и оператора Ежи Вуйчика». В День всех святых\*\* того же года Вайда отвечает на сформулированный в более раннем письме вопрос Тони Мольера, представляющего другую парижскую фирму «*Les Films Molière*»: «Это правда, что еще в этом году мы собираемся перенести на экран “*Apocalypsis*” Гротовского. Продюсером (единственным) является парижская фирма “*Cinopsis*».

В этом виде новость была обнародована. Ее основную версию Гротовский сформулировал в официальном документе, озаглавленном «Программа деятельности Театра-Лаборатории в сезоне 1977/78»: «В сезоне 1977/78 будет снят документальный фильм на тему “*Apocalypsis cum figuris*” (распо-

---

\* Своеобразный опыт совместной работы с Кантором Вайда описал в эссе «Я был ассистентом Тадеуша Кантора». См.: *Wajda Andrzej. Podwójne spojrzenie*. Warszawa: Prószyński i S-ka, 1998. S. 63–64.

\*\* То есть 1 ноября. В тексте письма (см. № 20) стоит дата 1 октября—по-видимому, это опечатка в оригинальной публикации.—Прим. пер.

рядительный договор “Film Polski”—“Cinopsis”, Франция, кинорежиссура—Анджей Вайда), также будут проведены подготовительные работы к следующему, игровому, фильму, основанному на отправных мотивах спектакля; сделать этот следующий фильм (игровой) мы предполагаем в сезоне 1978/79»<sup>19</sup>.

На эту информацию немедленно набросились журналисты, создавая, по сути, более или менее адекватные варианты одного и того же текста. Определенно лучше всех сделал это на страницах вроцлавской «Газеты Роботничей» (21 ноября 1977) Тадеуш Бужиньский, всегда прекрасно ориентированный в том, что происходило у Гротовского:

«“Aposcalypsis” будет первым спектаклем, снятым на пленку. Несмотря на то, что существуют записи других театральных работ Гротовского, они либо сняты методом скрытой камеры, либо являются реконструкцией на основе законно или незаконно снятых фрагментов. На этот раз появится настоящий документальный фильм, и сделает его Анджей Вайда.

Также в этом сезоне начнется подготовка к съемкам игрового фильма, основанного на отправных мотивах “Aposcalypsis”»<sup>20</sup>.

Последним известным мне текстом из этой серии является статья Бужиньского в «Политике» (18 февраля 1978)<sup>21</sup>. Тем временем уже 2 января того же года Вайда следующим образом отвечает на драматически сформулированный вопрос-просьбу Цинкутиса к нему (в письме от 22 декабря 1977): «Я понимаю положение, которое заставляет действовать. Возможно, это последний шанс снять “Aposcalypsis”, и я знаю, что должен быть готов.

К сожалению, я взял на себя обязательства, от которых сегодня уже не могу отказаться и которые не могу отложить. Вы знаете, насколько мы, кинорежиссеры, зависимы от других людей. Тем не менее думаю, что ни в коем случае не нужно сдаваться. Съемка, как Вы помните, должна была быть только первым этапом нашей совместной работы, и этот этап может (и должен) быть доведен до конца.

Есть только один человек, который сможет это сделать,—Ежи Вуйчик, оператор, режиссер, большой и скромный художник. Я думал о нем, когда мы разговаривали с Гротовским. Сердечно уговариваю попробовать».

К сожалению, в Театре-Лаборатории этого не попробовали. Напомню только, что Вуйчик должен был быть оператором Вайды на съемках «Aposcalypsis» для французской фирмы «Cinopsis», а задолго до этого снял два его фильма: «Пепел и алмаз»<sup>22</sup> и «Самсон»<sup>23</sup>.

Из телефонного разговора с профессором Ежи Вуйчиком 15 сентября 2002 года я узнал, что сотрудничество на фильме «Aposcalypsis» предложил ему Вайда. Предложение было принято сразу же. Вуйчик запомнил встречу в квартире Вайды с представителем Театра-Лаборатории (это, скорее всего, был Цинкутис). Фильм должен был быть черно-белый. По прошествии стольких лет оператор заметил: «Жаль, что не удалось тогда этого сделать». После выхода Вайды из проекта никто из Театра-Лаборатории уже не обращался к нему с предложением поставить фильм. Вуйчик сказал, что до недавнего времени у него был сценарий планировавшейся картины на основе «Aposcalypsis», но во время уборки квартиры он выбросил его вместе с другими бумагами. (На следующее утро после написания этих строк я выслал статью Анджею Вайде с просьбой прочитать ее и авторизовать письма, а



днем получил посылку из Познани от Йоланты Цинкутис—в большом белом конверте находился среди прочего сценарий «Был этот день», причем в четырех вариантах. Правда, я не уверен, что Ежи Вуйчик имел в виду тот же самый сценарий.)

Переговоры Гротовского и Цинкутиса с Вайдой по поводу фильма продолжались—с перерывами, в том числе одним пятилетним—восемь лет, прежде всего, из-за Гротовского, который явным образом избегал этого проекта. В конце концов, Анджей Ваида, занятый другими делами, был вынужден отказаться от своего начинания.

Кажется, именно тогда Гротовский стал осознавать необходимость создания фильма, который бы задокументировал «Apocalypsis». Тому были две причины: сознание, что в связи со смертельной болезнью Антония Яхоловского спектакль может буквально в любую минуту сойти с афиш (как раз об этом Цинкутис писал в письме Вайде), и стремительно приближающиеся празднования двадцатилетия Театра-Лаборатории—сначала национальные (во Вроцлаве), а чуть позже и международные (в Милане). В этой ситуации Театр обратился к итальянскому режиссеру с мировым именем Эрманно Ольми, который взялся за эту задачу. Гротовский, однако, по-прежнему сам не включался в работу, снова назначив на нее Чесляка и Цинкутиса. Очень показательным в данном вопросе может быть следующий фрагмент из письма Цинкутиса Гротовскому, написанного 14 апреля 1979 года во Вроцлаве: «Мне несколько раз звонили из Милана по поводу фильма. Твое присутствие и прикосновение к этому, чувствую, очень важны—и не только для того, чтобы придать фильму какие-то достоинства или облегчить его прокат. Я размышляю в контексте вопроса, который был задан тебе на сессии в Милане нашим другом из “RAI”, и твоего ответа. Я думаю о нас, для которых этот фильм, возможно, будет последним документом совместной деятельности в “искусстве”... Прошу тебя, не оставляй этого, даже если бы ты не сделал ничего, касающегося содержания, сделай что-нибудь от сердца. Я знаю, насколько дорого для тебя не прерывать работы, и, вероятно, много дней пройдет, пока ты втянешься. Время, срок можно уладить, но может быть, с твоим циклом не случится ничего плохого, если ты прервешь его на несколько дней, чтобы туда поехать. <...>

Я уже 18-го буду в Милане, чтобы разговаривать о фильме и определить дальнейшие действия. 19-го я должен быть в Лекко, чтобы организовать с нашими “Д[ерево] Л[юдей]”, стартующее 21-го»<sup>24</sup>.

На следующий день, 15 апреля 1979 года, «Пшекруй» публикует открытое письмо Театра-Лаборатории под заголовком «Гротовский приглашает. “Дерево Людей”». Среди прочего читаем в нем: «Театр-Лаборатория уже несколько лет не ставит спектакли. Последним был “Apocalypsis cum figuris”, образец и отражение взглядов его создателя. Во время недавнего пребывания коллектива в Италии “Apocalypsis” был снят выдающимся итальянским режиссером, лауреатом Канна’78, Эрманно Ольми»<sup>25</sup>.

Из этого следует, что съемки фильма должны были состояться еще в феврале 1979 года во время пребывания Театра-Лаборатории по приглашению Центра театральных исследований (Centro di Ricerca per il Teatro—CRT) в Милане, где между 24 января и 14 февраля «Apocalypsis» был шесть

раз показан в Палаццо Реале на виа Растрелли, 3<sup>26</sup>. Скорее всего, спектакль был снят во второй половине февраля. С 12 по 18 июня и с 1 по 9 июля Рышард Чесляк и Збигнев Цинкутис работают в Италии над монтажом. От этой работы сохранилась восьмидесятистраничная тетрадь, которую вел Чесляк. На верху титульной страницы старательным, каллиграфическим почерком красным, фиолетовым и голубым цветами написано: «*Apocalypsis cum figuris*. Ролики для монтажа», ниже: «Красный цвет—метраж на пленке с выбранными фрагментами для монтажа», еще ниже: «Фиолетовый цвет—метраж этих фрагментов на “материнской” пленке» и в самом низу страницы: «Письмо с информацией для Босса [Гротовского] в конце текста». На нескольких десятках страниц Чесляк делает множество детальных технических замечаний, а в конце пишет короткое письмо: «Босс! Помимо всего того, что я вырезал, нужно убрать еще:

1. Последний фрагмент “Иерусалим” в темноте.

2. Только голос! “Пение петуха” Антека [Антония Яхоловского в роли Симона Петра] перед танцем Темного [Рышарда Чесляка] из ролика “Элиза II” [Элизабет Альбахака играла одну из двух Марий Магдалин—по очереди с Реной Мирецкой]»<sup>27</sup>.

Из этого письма совершенно однозначно следует, что значительную часть работы при монтаже фильма Эрманно Ольми выполнил Чесляк.

Еще в последней декаде июня 1979 года в Центре театральных экспериментов и исследований (*Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale*) в Понтедере проходят две постановки «Дерева Людей» (21–23 и 26–28 июня) и четыре спектакля «*Apocalypsis*» (24, 25, 29 и 30). Гротовский, который все это время находится вдали от коллектива, путешествуя по миру с труппой Театра Истоков либо один по вопросам, касающимся реализации этого предприятия, между 29 июня и 5 июля прибывает в Милан по приглашению CRT, чтобы проконсультировать монтаж фильма Ольми<sup>28</sup>. Несомненно, он все-таки принимал участие в съемках «*Apocalypsis*». Помню, как летом 1979 года он сказал мне, что спектакль был снят целиком, причем аж восемь раз, и что он—Гротовский—решил выбрать первую из этих съемок, поскольку она показалась ему наиболее «органичной» в актерском плане. (Через несколько лет процесс восьмикратной записи от начала до конца в течение восьми дней подряд был повторен: именно таким способом американский режиссер Мерседес Грегори сделала в 1988 году фильм «Искусство как средство» («*Art as Vehicle*»), задокументировавший «Упражнения» и «Акцию» Рабочего Центра Ежи Гротовского.)

Итак, все закончилось телевизионным фильмом «*Apocalypsis cum figuris*» авторства Эрманно Ольми, сделанном для телеканала «RAI 3». Его предпремьерный показ прошел воскресным днем, 2 декабря 1979 года, в Палаццо делле Стеллине в Милане на Корсо Магента, 61 в рамках международной встречи и научного семинара «Гротовский II. Граница театра» («*Grotowski II. La Frontiera del teatro*») по случаю двадцатилетия деятельности Театра-Лаборатории<sup>29</sup>. Фильм был принят достаточно холодно, а присутствовавшие на показе члены польской съемочной группы (в первую очередь, Константы Пузына) в личной беседе передали Гротовскому множество критических замечаний. Гротовский, до этого, казалось, имевший хо-

рошее мнение о фильме Ольми, со временем настолько изменил его, что просил не показывать картину публично. Впрочем, это ничего не значило, поскольку она и так была доступна на кассетах после премьеры на итальянском телевидении. Ко всему прочему (о, ирония!) после известия о смерти Гротовского 14 января 1999 года вечером того же дня на «RAI 3» в память о режиссере был показан фильм Эрманно Ольми.

Выбор кандидатуры Ольми после отказа Вайды свидетельствует о том, что имя режиссера должно было быть «мировым» (из, как сейчас говорят, первого ряда), а фильм на основе «Apcalypsis» должен был иметь международный резонанс, гарантированный с самого начала. Как оказалось позже, именно в выборе режиссера заключалась ловушка и важнейшая причина неудачи. После своего собственного опыта с «Умершим классом» Кантора Вайда прекрасно понял, хотя для художника это было трудно и, очевидно, болезненно: выдающиеся режиссеры игровых картин преимущественно не являются хорошими создателями документальных фильмов на основе спектаклей других выдающихся художников, и даже более того—не должны за них браться. Значительно лучше это сделают хорошие документалисты. Еще и поэтому Вайда со всей доброжелательностью и открытостью, за которыми стояло его огромное практическое знание работы в кино, советовал Гротовскому своих многократно проверенных соратников—Анджея Бжозовского и Ежи Вуйчика. Однако до Гротовского, практический опыт которого в кино был минимален (ведь он сам не снял ни одного фильма), эти аргументы не доходили. Он выбрал Ольми. Удивительно! Это и есть феномен, который я до сих пор действительно не могу понять.

P.S. Этот текст вместе с обработанными письмами я выслал Анджею Вайде с просьбой о прочтении и выражении согласия на публикацию. В ответ я получил письмо, написанное 21 сентября 2002 года в Варшаве. С согласия автора привожу его здесь целиком, опустив только приветственные формулы в начале и в конце:

«Ваше исследование общего с Гротовским фильма внушительно. Я читаю этот материал и сам не верю, что набралось так много всего по проекту, который был лишь одним из многих начинаний того времени—а моя полка в краковском архиве насчитывает больше двухсот таких нереализованных проектов.

Кем бы я был сегодня, если бы тогда возникли «Канун весны», «Сердце тьмы», фильм о Стшешинском или Врублевском, «Мефисто» по Манну, «Жестяной барабан» или «Кошки-мышки» по Грассу..? А два планировавшихся фильма с Хласко, один с Агн[ешкой] Осецкой..? Там лежат груды писем, проектов сценариев, официальной переписки.

Сегодня я читаю эти письма с удивлением и не много могу добавить. Я хотел бы написать что-то о Гротовском, потому что это одна из самых интересных личностей, каких я встретил в жизни. Если бы не ПНР, где он мог быть только художником—сегодня он бы управлял Польшей. Это точно»<sup>30</sup>.

В приведенном письме режиссер помещает проект фильма о вrocławском Театре-Лаборатории в контекст других нереализованных творческих планов, а также—что особенно ценно—определяет свое личное отношение

к Ежи Гротовскому. Наиболее волнующи и удивительны последние фразы. Остается лишь пожелать художнику и нам всем, чтобы ему удалось воплотить в жизнь свое намерение: «написать что-то о Гротовском». Анджей Вайда особым образом призван к этому.

Комментарий 2009 года\*

Итак, что же осталось от спектакля Театра-Лаборатории «Apocalypsis cum figuris», кроме неудачного фильма выдающегося итальянского режиссера? Спектакль шел—с перерывами—с 19 июля 1968 года (в этот день состоялась закрытая премьера) или же 11 февраля 1969 года (официальная премьера) до 11 мая 1980 года<sup>31</sup>.

Остались сотни рецензий, выходящих по всему миру, а также попытки описания спектакля. Среди последних—двухчастное эссе К.Пузыны «Возвращение Христа» и «Приложение к “Apocalypsis”», включенное Гротовским в книгу «Тексты 1965–1969», а также в антологию «Материалы о Гротовском» («The Grotowski Sourcebook»)<sup>32</sup>.

Остались снимки авторства двух выдающихся художников фотографии: Петра Баронча и Маурицио Бускарينو. О Петре Баронче я уже писал в первом томе этой книги (в главе «Рышард Чесляк—сегодня»<sup>33</sup>). Он фотографировал спектакль дважды: осенью 1969 года либо зимой с 1969 на 1970, а также в 1975 году (уже в видоизмененном зале Театра-Лаборатории, где была снята штукатурка, благодаря чему на поверхности оказался готический кирпич). По просьбе Гротовского он снимал без вспышки, чтобы не мешать сидящим вокруг зрителям. Парадоксальным образом оказалось, что эти ограничения, к которым следовало бы добавить не лучшее качество техники,—в результате стали серьезным козырем. Решающую роль в этом сыграл талант художника. Серия фотографий с его первой встречи с «Apocalypsis» вскоре была опубликована на страницах «The Drama Review», что послужило причиной их известности едва ли не во всем мире<sup>34</sup>.

Маурицио Бускарينو, к слову, задокументировавший также спектакли театра Крико-2 Тадеуша Кантора, снял «Apocalypsis cum figuris» во время гастролей Театра-Лаборатории в миланском Палаццо Реале в феврале 1979 года.

1. Po czterdziestu latach. Rozmowa Wandy Wertenstein, 1981. Rozmowa nagrana 31.08.1981 // Wajda mówi o sobie. Wywiady i teksty / Wstęp, wyb. i oprac. W.Wertenstein. Kraków, 2000. S. 152–156.

2. Фильм «Пепел». Автор сценария (по роману С.Жеромского) А.Сцибор-Рыльский, режиссер А.Вайда, оператор Е.Липман. Производство—Объединение кинематографистов «Ритм» на студии игровых фильмов в Лодзи, 35 мм, 233 мин. Премьера—25.09.1965 в Варшаве. Полные данные по всем фильмам, телепостановкам, сценариям, театральным работам и натурным представлениям Анджея Вайды см. в разделе «Приложение» книги «Вайда говорит о себе»: Wajda mówi o sobie. S. 257–302. См. также: *Nurczyńska-Fidelska E.* Polska klasyka literacka według Andrzeja Wajdy. Katowice, 1998. S. 22–87 i 308–309.

3. См.: *Osiński Z.* O Zbyszku Cynkutisie—wprowadzenie do jego listów // *Notatnik Teatralny*. 2000. № 20–21. S. 219–222. В том же двойном номере «Notатника» помещен целый блок ма-

\* Из книги: *Osiński Zbigniew.* Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty. Prace z lat 1999–2009. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2009. S. 295.

териалов, посвященных Збигневу Цинкутису: шесть писем Ежи Гротовского 1964 и 1966 гг. (S. 157–166), «Блокнот-дневник» («Notatnik-pamiętnik») декабря 1966 г. (S. 167–174), письма к жене Малине 1966–1970 гг., к жене и дочери Магдалене 1973–1981 гг., а также к Магдалене 1986 и 1987 гг. (S. 175–218), «Письма к Збигневу Осиньскому 1973–1986» («Listy do Zbigniewa Osińskiego 1973–1986»). S. 223–245), статья Казимежа Левковского «Скромное обаяние театрализации жизни» («Dyskretny urok teatralizacji życia»). S. 246–249).

4. Фильм «Покушение». Автор сценария Е.С.Ставинский, режиссер Е.Пассендорфер, оператор Е.Липман. Производство—Объединения киноавторов «Иллюзион» на студии игровых фильмов в Лодзи. Премьера—12.01.1959 в Варшаве.

5. См.: *Cynkutis Z. Listy do Zbigniewa Osińskiego 1973–1986*. S. 227–231.

*Мечиньская (Мечиньская-Леваковская) Янина* (1894–1981)—танцовщица, хореограф, педагог. В сезоне 1921/1922 сотрудничала с варшавской «Редутой» [Театр, основателем и руководителем которого был знаменитый режиссер Юлиуш Остерва.—*Прим. пер.*]. Была слушательницей Института ритмики и музыкальности Эмиля Жака-Далькроза в Женеве и Хеллерау под Дрезденом, обучалась пластическому танцу в Музыкальном институте Шора в Москве (1915–1918). В 1912 г. основала в Варшаве частную Школу музыки и пластики, ставшую филиалом Института Жака-Далькроза, и руководила ею; со временем программа была расширена за счет методов Айседоры Дункан. Это учреждение регулярно функционировало до сентября 1939 г., пользуясь большой популярностью и признанием. После 1945 г. Мечиньская сотрудничала с театрами. Она была многолетним педагогом высших театральных и музыкальных школ в Варшаве и Лодзи (до 1963 г.), а некоторое время также ректором Государственной высшей актерской школы в Лодзи. См. статью о ней в: *Almanach sceny polskiej 1981–82 / Pod red. K.A. Wysińskiego*. Warszawa, 1985. S. 222. См. также книгу воспоминаний, изданную через двенадцать лет после смерти автора: *Mieczynska-Lewakowska J. Fakty i ludzie z mego życia / Do druku przygotowała I. Turka*. Łódź, 1993.

6. *Grotowski J. Listy do Zbigniewa Cynkutisa // Notatnik Teatralny*, 2000. № 20–21. S. 162.

7. *Rilke R.M. August Rodin / Przeł. W. Wirpsza*. Kraków, 1963.

8. См.: *Osiński Z. Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*. Gdańsk, 1998. S. 24–25.

9. *Byrski T. «Eroica»*. Pamięci Witolda Hulewicza «Więź». 1963. № 11–12. S. 96. См. также: *Byrski T. Teatr—radio*. Wspomnienia. Warszawa, 1976. S. 19–20.

10. *Бжозовский Анджей* (1932–2005)—режиссер документальных и научно-популярных фильмов. С 1962 г. был связан со Студией научно-популярных фильмов в Лодзи, снял такие фильмы, как «Это яйцо» (1965), «Археология» (1967), «Две, три секунды...» (1987), а также документально-игровую картину «У железной дороги» (1963, премьера в 1992—по Зофье Налковской); автор цикла репортажей из Вьетнама и Лаоса; телевизионных фильмов («Саломея», 1968—о Театре Пантомимы Хенрика Томашевского, «Закрытая территория», 1973, «Последние съемки. Черновик», 2000—об Анджее Мунке) и спектаклей для Театра телевидения (в том числе «Успеть до Господа Бога» Ханны Кралль).

11. Машинопись с подписью, не датирована. Оригинал хранится в архиве Малины Цинкутис.

12. Автограф. Вроцлав, 10.09.2002.

13. Телефонный разговор с Малиной Цинкутис, 8.09.2002.

14. Об обстоятельствах подбора актерского состава «Пепла» писал в своих мемуарах Даниэль Ольбрыхский: *Olbrzychski Daniel. Anioły wokół głowy / Współpraca P.Ćwikliński, J.Ziarno*. Warszawa, 1992. S. 49–76.

15. См.: *Nurczyńska-Fidelska E*. *Op. cit.* S. 22–87 i 308–309.

16. Цитата по документу «Программа деятельности Театра-Лаборатории в сезоне 1977/78», высланному в Отдел культуры и искусства Управления Вроцлавского воеводства во Вроцлаве. Вроцлав, 11.10.1977. Семистраничная машинопись хранится в архивном собрании Центра изучения творчества Ежи Гротовского и театрально-культурных поисков во Вроцлаве. На первой странице, в верхнем левом углу—печать: «Институт актера Театр-Лаборатория, Вроцлав, Рынок Рагуша, 27», а на седьмой странице внизу—печать «Директор Ежи Гротовский» и подпись от руки. На шестой странице четвертый пункт: «Кинематографические работы».

17. См.: *Osiński Z. Grotowski i jego Laboratorium*. Warszawa, 1980. S. 175–178.
18. Все четыре версии находятся в архиве Йоланты Цинкутис в машинописной форме: первая версия—«Предложение по созданию игрового фильма “Был этот день”, написано Збигневом Цинкутисом. Декабрь 71–июнь 72 во Вроцлаве. Збигнев Цинкутис. Вроцлав, Рынок Ратуша, 27. Театр-Лаборатория». 34 страницы и титул; вторая версия—«“Был этот день”. Киносценарий. Збигнев Цинкутис. Вроцлав, Траугутта, 111/113, кв. 25». 31 страница (под текстом: «Написано во Вроцлаве, декабрь [1971]–апрель 1972») и титул; третья версия—без титула, 31 страница; четвертая версия—«Сценарий “Был этот день”. Збигнев Цинкутис. Вроцлав—Театр-Лаборатория, Рынок Ратуша, 27. Тел. 342-67». 25 страниц. На обороте последней страницы, в нижней части, помета Цинкутиса: «Г[осподи]н Витольд Лещинский. Витек. Позвони с утра. Послезавтра я должен ехать во Вроцлав. Збышек».
19. Program działania Teatru Laboratorium w sezonie 1977/78. Archiwum Ośrodka Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych we Wrocławiu. S. 6.
20. *Buski [Burzyński] T. Nowy sezon w Laboratorium // Gazeta Robotnicza*. 21.09.1977. S. 4. Ср. также: *PIAS [Piasecki J.J.] U Grotowskiego nie śpią // Sztandar Młodych*. 1977. № 280. S. 1–2; *SEG [Segiet J.J.] Teatr Laboratorium GROTOWSKIEGO w sezonie 1977/78 // Gazeta Olsztyńska*. 1978. № 5; *pa [Chynowski P.] Nowe formy działalności Teatru Laboratorium // Życie Warszawy*. 1978. № 28. S. 7.
21. *Burzyński T. Co nowego u Grotowskiego // Polityka*. 1978. № 7. S. 10.
22. Фильм «Пепел и алмаз». Авторы сценария Е.Анджеевский (по собственному роману) и А.Вайда. Производство—Объединение киноавторов «Кадр» на Студии игровых фильмов-1 в Лодзи и Студии игровых фильмов-2 во Вроцлаве, 35 мм, 108 мин. Премьера—3.10.1958 в Варшаве.
23. Фильм «Самсон». Авторы сценария К.Брандыс (по собственному роману) и А.Вайда. Производство—Объединения кинематографистов «Кадр» и «Дрога» на Студии игровых фильмов-1 в Лодзи, 35 мм, панорама (Dyaliscopé), 117 мин. Премьера—11.09.1961 в Варшаве.
24. Письмо З.Цинкутиса Е.Гротовскому, Вроцлав, 14.09.1979. Автограф.
25. *Przekrój*. 1979. № 1775. S. 9.
26. См.: *Osiński Z. Występy gościnne Teatru Laboratorium 1959–1984. Kronika działalności 1978–1984 // Pamiętnik Teatralny*. 2000. Z. 1–4. S. 657.
27. Тетрадь хранится в моем собрании.
28. Сохранились официальные письма Института актера Театра-Лаборатории (за подписью Гротовского) в Отдел культуры и искусства Управления Вроцлавского воеводства и города Вроцлава (4.06.1979), а также Отдела культуры и искусства Управления Вроцлавского воеводства и города Вроцлава в Организационно-правовой и кадровый отдел Управления Вроцлавского воеводства и города Вроцлава (12.06.1979) с просьбой о согласии на этот выезд. Сейчас эти письма хранятся в архивном собрании Центра изучения творчества Ежи Гротовского и театрально-культурных поисков во Вроцлаве.
29. См.: *Osiński Z. Op. cit.* S. 657–660.
30. Автограф. В левом верхнем углу напечатано: «АНДЖЕЙ ВАЙДА».
31. *Grotowski Jerzy. Teksty z lat 1965–1969. Wybór /Wybór i redakcja Janusz Degler, Zbigniew Osiński, wyd. III. Wrocław: Wiedza o Kulturze*, 1999. S. 167–181.
32. *Puzyna Konstytyn. A Myth Vivisected: Grotowski's «Apocalypsis»*—In: *The Grotowski Sourcebook /Ed. By Lisa Wolford, Richard Schechner. London–New York: Routledge*, 1997. P. 86–104. Английский перевод первой части этого текста сначала вышел на страницах ежемесячного журнала «Polish Perspectives»: February 1970. Vol. XIII. № 2. Перепечатка была помещена в квартальнике «The Drama Review»: Fall 1971. Vol. 15. № 4(T52). P. 36–46. См.: *Osiński Zbigniew. Grotowski i jego Laboratorium*. S. 339.
33. См.: *Osiński Zbigniew. Ryszard Cieślak—dzisiaj. Niektóre ślady i inspiracje*—In: *Osiński Zbigniew. Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2009. S. 81–117. (Прим.неп.)
34. «Apocalypsis cum Figuris», photos and texts—«The Drama Review». Fall 1969. Vol. 14. № 1(T45). P. 161–171.