

СТАРЫЙ ФИЛЬМ

Н



АМ ЛИ оспаривать давно и прозорливо сказанное: «Блажен, кто посетил сей мир. В его минуты роковые...».

Если это — о художнике, то в житейском плане ему не позавидуешь. Зато можно лишь позавидовать его аудитории.

Став на минувшей неделе благодарным очевидцем полуторачасовой передачи «Андрей Вайда в Санкт-Петербурге» — передачи, насыщенной интерполяциями из осуществленных режиссером театральных постановок «Бесов», «Идиота», «Преступления и наказания» Ф. Достоевского, фрагментами его фильмов «Лётна», «Пейзаж после битвы», «Свадьба», «Дантон», «Хроника любовных происшествий», «Норчак» (интерполяциями, которые, при всем их непридуманном трагизме, вносили в смутное съездовскими баталиями, напоминавшими не столь благородный «магический театр» Г. Гессе, сколь провинциальный театр политического абсурда, телезрительское сознание непостижимое ощущение высокой гармонии) — я невольно подумал, что классические строки русского поэта едва ли не самый точный и исчерпывающий эпиграф к художнической и человеческой судьбе замечательного польского мастера.

Ибо что такое все обширное кинотворчество Анджея Вайды, как не летопись «роковых минут» его поколения, его родины и всего мира на протяжении удивительно щедрого на «страшные чудеса» (если прибегнуть к формулировке, найденной его соотечественником Станиславом Лемом в «Солярисе») XX века? Что как не грациозный **Пейзаж после битвы**, в разных точках которого битва за национальную независимость, за гражданский суверенитет, за человеческое достоинство никогда не стихает.

Если в фильмах его старшего современника Ежи Кавалеровича обжигающая сиюминутность и актуальность истории всегда разграничены, в творчестве Вайды они кровно нераздельны; одна немислима без другой так же, как один из цветов государственного стяга Речи Посполитой — без вселяющего силу и уверенность соседства другого. Как ни прячутся от натиска Истории в миф — национальный, словесный или даже религиозный — иные из персонажей вайдовских лент, обвинять в пассеизме или эскепизме сопереживающего им автора неправоммерно.

Так же неправоммерно, думается, вслед за некоторыми из польских и западноевропейских критиков суживать до однозначных канонических определений поистине уникальный — в равной мере распахнутый и экранной лирике, и кинематографической эпике — жанрово-тематический диапазон творческого актива художника (на попытке такого рода справедливо сетовал Анджей Вайда, беседа в Санкт-Петербурге с ведущим телепередачи Виталием Потемкиным).

«Романтизм», как и «историзм», в искусстве — категории слишком общие, замечал режиссер; и то, и другое насчитывает неограниченное множество форм. Ничуть не более обособлены и раздававшиеся на протяжении 80-х то «слева», то «справа» критические претензии втиснуть кино

Вайды в прокрустово ложе политического фильма — при том, что очевидного политического резонанса таких своих произведений, как «Дантон», «Человек из мрамора», «Человек из железа», сам польский художник отрицать вовсе не склонен.

Моложавый, подтянутый, в безупречном сером костюме в клетку, с фломастером в левой руке и альбомом для карандашных эскизов в правой, он внимательно вглядывался с экрана телевизора в фасады и башни петербургских домов, в лица прохожих, в собеседника. Казалось, всемирно известный мастер театральной и кинорежиссуры, лидер союза польских кинематографистов, сенатор Анджей Вайда ничуть не изменился с того памятного дня, когда осенью 1988 года мне довелось впервые увидеть его: практика и теоретика «десятой музы», оппозиционного к режиму М. Раковского общественного деятеля, друга и сподвижника Леха Валенсы. На встречах с советскими критиками меня поразило тогда в Вайде другое — четкая, слаженная, концептуальная манера речи, напоминавшая не столь человека искусства, сколь вполне осознавшего свою гражданскую миссию оратора, трибуна, общественного деятеля.

И еще — воспоминание, которое, не оставляя, преследовало меня на протяжении всех четырех последних лет — вплоть до дня, когда в ходе прогремевшего, кажется, по всему миру процесса в Конституционном суде России была — не столь многословным и уклончивым судебным заключением, сколь прозвучавшим в ряде свидетельских показаний бесспорно справедливым вердиктом неподкупной Истории — поставлена пос-

Польская магия (2)

ледняя точка в констатации одного из чудовищных злодеяний сталинско-бериевской клики.

Один из собравшихся в редакции журнала «Искусство кино», помню, коснулся предвоенного и военного периодов в биографии польского гостя. И с чьих-то уст слетело негромко произнесенное слово «Катынь». Могу лишь догадываться, какие чувства обуревали Вайду в этот момент. Секунду помолчав, режиссер коротко заметил, что в числе сгинувших в Катыни тысяч польских военнослужащих был и его отец. В комнате повисло тягостное молчание. Тягостное не оттого только, что невольно оказалась затронута столь болезненная для гостя тема; мало кому из нас добавляло спокойствия то обстоятельство, что спустя сорок с лишним лет факт участия советских карательных органов в этой леденящей кровь гекатомбе так и оставался официально не признанным союзными властями.

Так я, появившийся на свет в 1944 году и сознательно вычеркнувший из своих планов после августа 1968 года идею когда-нибудь съездить в Чехословакию, почувствовал себя в очередной раз безвинно виновным. Виновным перед Анджеем Вайдой и миллионами его соотечественников.

А теперь, живя (как, впрочем, и сам выдающийся режиссер) совсем в другой стране, я запоздало сожалел о том, что время — иначе как в кино или в прихотливой жизни воображения — необратимо. Ибо не смог, не счел себя вправе в тот момент поведать того, что разбредили в моей душе «Пепел и алмаз», «Пейзаж после битвы», «Человек из мрамора» и еще многие, увы, слишком многие из вайдовских картин, оставшихся за пределами короткой московской ретроспективы, самому их создателю.

Что ж, остается утешаться тем, что часть разбуженного ими выплеснулась на эти страницы.

Николай ПАЛЬЦЕВ.