



## СТАРЫЙ ФИЛЬМ



**Р**ИСКНУ поделиться смешанным чувством любопытства и озабоченности, все чаще посещающим меня в последние годы. Отчего с такой таинственной неотразимостью, вызывая учащение пульса, звучит в моих ушах вполне привычное, чуть ли не обиходное в современной искусствovedческой практике понятие «польское кино»?

В чем секрет тающей в нем неизъяснимой магии: в том ли, что на многих миллионах километров черно-белой и цветной целлулоидной пленки запечатлена в неповторимой динамике своего реального бытия конкретная средневропейская страна со своей историей и современностью, прошлым, настоящим и будущим, или в другом: в том, что о стране, ставшей прародительницей одной из самых ярких в самобытных национальных кинематографий в мире, и помыслить невозможно, не вспомнив тотчас же об этой ее уникальной «визитной карточке», в огромной мере способствовавшей на протяжении второй половины XX века укреплению ее международного культурного престижа? Иными словами, что здесь приоритетно: «форма» или «содержание»? «Определение» или «определяемое», если прибегнуть

## Польская

## магия

### (1)

к бытующей в школьно-педагогической практике несколько тяжеловесной терминологии?

Увы, похоже, это один из тех случаев, когда, расчлняя понятие, рискуешь не достичь ничего. Ибо кто возьмется всерьез утверждать, что в данном словосочетании «польское» — всего лишь характеристика, а «кино» — всего лишь нуждающийся во временной и пространственной конкретизации объект? Не опасаясь власти в крайности, можно лишь констатировать, что и то, и другое принадлежат сфере духовного, а в этой сфере, как любому из нас не раз приходилось на собственном опыте — порою не безболезненности или даже мучительности — убеждаться, формальные категории то и дело обнаруживают разительную свою неадекватность, граничащую с непригодностью. Итак, налицо один из типично «прустовских» парадоксов, базирующихся на поистине неразделимой сплетенности имени и местности: тщиться во что бы то ни стало оторвать одно от другого — и в итоге остаешься ни с чем.

В очередной раз я задумался об этом в конце сентября — начале октября, став заинтересованным очевидцем «малой» ретроспективы творчества

Анджея Вайды, прошедшей по останкинскому каналу ЦТ. Малой (всего пять фильмов из обширного актива художника, насчитывающего сегодня более тридцати полнометражных и короткометражных лент) и в то же время — по глубокому моему убеждению, чрезвычайно значимой, даже в чем-то поворотной. Применительно не столь к творческому опыту их создателя, сколь к непрерывно обогащающемуся духовному опыту массовой русской кино- и телеаудитории.

Кого-кого, а Анджея Вайду, признанного лидера славной выдающимися режиссерскими и актерскими именами «польской киношколы», мы, казалось бы, за прошедшие тридцать лет успели узнать и изучить хорошо.

Что против этого возразишь? Достаточно назвать фильмы «Поколение», «Все на продажу», «Березняк», «Земля обетованная», «Канал», «Пепел и алмаз», «Пепел», «Пейзаж после битвы», «Человек из мрамора» (пять последних и составили ретроспективу, о которой идет речь; добавлю, что предупредил ее лаконичным и продуманным выступлением эlegantный, как обычно, и более, чем когда-либо, напомиавший Филиппа Нуаре автор первой русскоязычной монографии о Вайде Мирон Черненко). С фильмами Вайды и впрямь связаны не только сильнейшие (порой — интимнейшие) переживания советских кинозрителей, с ними связано духовное формирование нескольких поколений мыслящей части нашего общества 50-х — начала 90-х годов. Менялась, переживая бурные, болезненные трансформации, национальная история Польши и СССР; ошутимо менялся — не опуская, впрочем, взятой в «Канале» (1957) и «Пепле и алмазе» (1958) чрезвычайно высокой планки эстетической самовыскательности, — польский художник. Менялось отношение к нему официальных кругов на родине и за ее пределами (в специфических условиях социалистического лагеря зеркально отражаясь, как мы помним, в политике проката и критического освещения). Но самое главное — исподволь побуждаемые ходом событий к вольному (а чаще невольному!) самостоятельному переосмыслению предписанных нам «верхами» идеологических постулатов и истин в последней инстанции, неуловимо менялись мы сами. Не без труда усваивая, например, ту азбучную, на сегодняшний взгляд, истину, что приносить на штыках винтовок другому народу собственные, пусть даже идеальные модели жизнеустройства — вещь, мягко выражаясь, политически и этически небезупречная.

Эта неуютная мысль неоднократно всплывала в моем сознании, когда я в энный раз пересматривал — уже на домашнем экране — масштабный, отмеченный экспрессионистической мощностью экранной графики «Пепел» (экранизацию известной эпопеи С. Жеромского) и, разумеется, до мелочей запавший на сокровенное дно моей памяти с первого же просмотра — на Неделе польского кино в 1965 году — «Пепел и алмаз», фильм, без скидок и снисхождения могущий быть зачисленным в разряд нестареющих. Странное дело: как в середине 60-х, так и сейчас он, на поверхностный взгляд, почти не содержит в себе сколь-нибудь очевидных аллюзий с сегодняшним днем нашей отечественной истории. Однако лишь емче и рельефнее проступает нынешнему его зрителю (как я завидую тем, кто видел его на ретроспективе впервые!) непридуманый трагизм жизненного конфликта, выпавшего на долю главных его героев: Мацека Хелмицкого (Збигнева Цибульского) и Кристины (Эвы Кшижевской) — героев молодых, прекрасных и обреченных ходом безжалостной Истории если не на нелепую, страшную, ничего не искупающую гибель, то на унижительную жизнь в полуправде. Героев, талантом исполнителей сделавшихся неотъемлемой частью того, что составило неувядающую магию польского киноэкрана, а волею авторского замысла и мощью вайдовского художественного гения возведенных в ранг польских Ромео и Джульетты.

Преувеличение? Но если и так, не XXI ли столетию принадлежит prerогатива вынести итоговое суждение по поводу ценностей, завоеванных искусством века XX?

Николай ПАЛЬЦЕВ.

*Жизнь и смерть —*