

Самый...

30/11-90

Липков А.

Но. Как вещь в себе эту ленту могли воспринять итальянские интеллектуалы левого толка. Да и то, пожалуй, лишь в 1986 году, когда она была создана. В Советском же Союзе на исходе 1990 года восторгаться ее художественными качествами может разве что самый эстетствующий эстет, для которого реальность просто не существует.

Фильм создан по книге видного деятеля Итальянской компартии Джорджо Амендолы и повествует о борьбе и страданиях героя в фашистской Италии. Вначале мы видим, как он нелегально выезжает из страны, затем наблюдаем за его парижской жизнью, в которой — конспиративные встречи с Тольятти, партийные дискуссии с подпольщицей-догматичкой, любовь к очаровательной француженке. А потом партия приказывает ему возвратиться на родину, где его арестовывают и ссылают на отдаленный остров, на котором и разворачивается действие большей части телефильма.

На фоне прелестных парижских дворцов и скверов, у живописных скал и лазурного моря герой ведет разговоры о революционной борьбе, о грядущей победе пролетариата, о коварстве и жестокости муссолиниевских элзастей. А я, советский зритель 1990 года, внимаю ему со все возрастающим недоумением. Ведь я-то знаю, что и кто приходит после «победы пролетариата». Знаю, к чему приводит политика пришедших в отношении архитектурных и природных памятников. Так и хочется крикнуть герою: «Остановись, Джорджо, подумай! Ты ведь не только солдат партии, ты еще и умница». Но нет — Амендола полагает, что нужно отбросить интеллигентские страхи, раствориться в партийной массе и подчиниться дисциплине.

Я, конечно, знаю, что фашизм Муссолини отличается от фашизма Гитлера не только большим стремлением к карнавальному шутству, но и большей приверженностью к инакомыслию. Однако, как это общеизвестное положение проявилось в сюжетной канве «Острова», меня (да, думаю, и не только меня) поразило.

Известный противник режима может без особенных хлопот нелегально выехать из страны. Когда в Риме его арестовывают, то сразу ожидаемых пыток и избиений, мы наблюдаем вежливый допрос. На острове он свободен в передвижениях, невесте разрешают обвенчаться с ним, затем к молодым прибывает теща Амендолы. А когда уехавшая в Рим жена сообщает, что маленькая дочка заболела, начальник и вовсе отпускает Амендолу с острова под полицейский надзор...

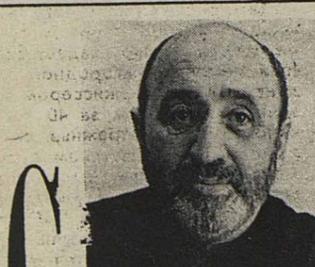
Подумалось вдруг, что наверняка картину смотрят те, кто в те же годы сидел в сталинских тюрьмах и лагерях. Им-то каково вглядеться на это коварство и жестокость режима Муссолини!

Слушайте, а может быть, к телефильму «Острова» эстетские отношения не имеют? Может, кому-то в Останкино кажется, что эта лента служит умиротворяющей общественной сознанию?

Сергей ЛАВРЕНТЬЕВ.

НИКАК НЕ ПРИВЫКНУ

19



СРЕДИ МНОГИХ открытий перестроечных лет пусть не самым шумным, но от того не менее знаменательным стало признание, увы, горчичного факта, что люди смертны.

То есть вообще-то многие догадывались об этом и раньше, а некоторые даже доходили до такого экстремизма, что исключали любой плюрализм в этом вопросе, но идеологи, поставленные блюсти чистоту нашего сознания, как могли противостояли этим пессимистическим настроениям. Их усилиями, к примеру, была вырезана идейно ошибочная сцена похорон деда в фильме Михалкова-Кончаловского «История Аси Илячиной, которая любила, да не вышла замуж», получившем в исправительной редакции жизнеутверждающее название «Асино счастье».

Если нужны другие примеры, могу обратиться к своему скромному спе-

Что в финале?

циальному опыту в документальном кино. В фильме «Семья», посвященном актеру и художнику Сулейману Чокморову, одной из ключевых виделась мне сцена на кладбище, где Сулейман и его братья на могиле отца отдавали бы сыновний долг его памяти. Естественно, редакция уберерегла режиссера от посяательства на основы нашего социального оптимизма — до съемок сцены дело не дошло.

Во времена нынешние, когда догляд ослабел, а по мнению иных, и вовсе прекратился, табу на подобную тематику отпало до таких степеней, что смогло появиться «Смирненное кладбище» Александра Итыгилова — фильм, если так можно сказать, «из жизни кладбищенского коллектива», представивший нам смерть в ее будничной и, увы, суетной прозе. Вспоминаю об этом фильме и потому, что уже нет в живых его автора, ушедшего совсем не старым (46 лет!), на взлете режиссерского таланта. Нет с нами сегодня и многих других, кто мог бы еще жить и жить, дарить нам свое человеческое богатство, — Сергея Параджанова, Валерия Федосова, Виктора Цоя, Георгия Буркова — вспоминаю здесь лишь о самых последних горьких потерях.

Говорю о них совсем не затем, чтобы количеством примеров переубедить и сразить тех, кто спасал нас от тягостных мыслей, боюсь, что и для них это знание не было тайной смерти, они просто заботились о нашем благе, душевном здоровье. Только действительно ли это благо?

Автор просит прощения у тех, кто ожидал от него чего-нибудь повеселее, он не будет в претензии, если читатель предпочтет для размышлений какой-нибудь более занятный предмет. Для тех же, кому эти минорные строки покажутся не лишними интереса, автор хочет продолжить сказанное.

Представьте себе евангелиста Матфея, пяток лет назад принесшего свое сочинение, ну, скажем, в студийное объединение на предмет экранизации. «Толковая книжечка, — таким вообразю себе дальнейший разговор редактора с автором. — Но кое-что в ней, знаете ли, не пройдет. Я-то лично вообще за, но нас не поймут. Финал надо просветлить. Зачем герой эти сомнения, раз он знает, что борется за правое дело? Зачем эта удручающая своей неотвратимостью смерть? Герой надо спасти. Почему бы не окончить фильм восстанием трудящихся иудеев против ига поработителей? Чувствуете, какой мощный финал? Народ победил. В белом венчике из роз впереди Иисус Христос».

Действительно, как хорошо зрителю покидать зал с удовлетворенным чувством справедливости! Какой заряд бодрости, здорового оптимизма даст ему фильм! Верно. Все верно. Но вот какой возникает вопрос: знали ли бы мы сегодня Христа, если бы за свои идеалы он не заплатил жизнью?

Увы, повторяю не новые истины. Жизнь ценна лишь постольку, поскольку есть смерть. Вопрос о смысле жизни возникает лишь перед лицом знания о смерти. Нравственность для человека, уверовавшего в личное бессмертие, перестает быть нравственностью. И не только отдельный человек, но и сообщество людей — будь то народ и даже человечество в целом, подавляемое такой иллюзией, переста-

ет быть нравственным. В конце XX века наконец-то до нас это стало доходить. Обрушивающиеся одна за другой социальные и экологические катастрофы просветили нас, как на рентгене, и, кстати, очень жестко поставили вопрос — или погибнуть или стать нравственнее.

Итогу. Возвращение нашей одной шестой в лоно общечеловеческих ценностей (признание прав темы смерти — лишь одна из многих слагающих этого процесса) важно не тем, что мы получили замечательный повод радоваться и ликовать. Декларации не много стоят, если за ними не следует подкрепление их делом, то есть в данном случае — усвоением этих ценностей, сотворения из них части нашего «я». Смерть — великий эталон, рядом с которым сразу ясно, что чего стоит — чего стоим мы, наши слова, наши дела, наша вера, наши принципы, наша способность им следовать, наши фильмы, наши статьи...

Кажется, я перегрузил телегу, дальше она не едет. Да и так ли важны эти далекие от насущных забот материи.

И все-таки, все-таки...

Александр ЛИПКОВ.

ОТДАЛЕННЫЕ РЕЗУЛЬТАТЫ



ЛАСНОСТЬ, как бы мы ни третирали ее в ожидании свободы слова, все-таки многое сделала. В частности, сильно способствовала уяснению реальных, истинных масштабов явлений, событий, персонажей. На этом пути было немало неожиданностей, далеко не всегда приятных.

Оказалось, к примеру, что кинематограф — совсем не такая глубокая культурная ниша, как это представлялось в застойные годы. «Важнейшее из искусств» было скорее самым утилитарным идеологическим отстойником. Но как только миссия полпредства была снята, печать заметно охладела к экрану. О фильмах пишут редко и вяло. Несколько охотнее писали о прорабах перестройки, лидерах V съезда Союза кинематографистов, ставшего едва ли не первым перестроечным мифом.

«Должное» и «сущее»

Эта кинорецензия, похоже, вообще умерла как жанр. Да и кому нужны сегодня рецензии? Общественного мнения все еще нет, а орудие судьбы художника рецензия, слава Богу, быть перестала. И как писать, чтобы выживший читатель, привыкший к жареному, остывшему, но все еще горячему, взгляду кинорецензии? Официальная методология приказала долго жить. Новая — в процессе рождения, точнее — в процессе осознания и адаптации. Неформальной методологией владеют и владели многие критики на своем, как говорится, персональном уровне. Критика же как институт по-прежнему скована догматической несвободой.

С неизжитой русской наивностью мы уже готовы ласково посмеиваться над догмами и догматиками, как будто Нина Андреева и люди «с принципами» перестали быть реальной силой, к тому же

глубоко укорененной. Ибо массовое сознание по определению консервативно и алкает догмы: все дело в том, какие догмы в ходу.

Уверена, что рецензия Р. Юренина на «Такси-блюз» в «Советской культуре» от 18 августа имела отклик куда больший, чем мнитесь многим из нас. Особенно та ее часть, где автор открывает глаза на истинные причины успеха фильма Павла Лунгина в Канне. Вынес сор из советской избы при лукавом содействии иностранных продюсеров — получай престижную премию за режиссуру, ничего для тебя не жалко идеологическим врагам.

О, эта логика людей «с принципами», знакомая до боли, до оскомины на сердце. В 1967-м в той же «Советской культуре» Р. Н. Юренин опубликовал открытое письмо Марлену Хучиеву по поводу фильма «Июльский дождь». Последствия того принципиального поступка критика долго отливались режиссеру.

И много лет спустя критик не поступается принципами. Время, однако, дает им совсем неожиданную подсветку. На нынешнем плюралистическом фоне целостная консервативная концепция, строго выдержанная в стиле приговора, в стиле догматов соцреализма, выглядит суперавангардом, издевкой в духе соцарта или концептуализма новейшего образца. Впрочем, такой последовательностью и верностью соцреалистическому выбору можно даже восхищаться. Тем более что оргвыводы из рецензии, надо думать, не последуют, не упадут кирпичом на голову дебютанта.

А спорить об искусстве и об отношениях фильма с действительностью в данном случае бессмысленно. Предмета для спора, по сути дела, нет: посмотришь один и тот же фильм, мы с коллегой увидели разные фильмы и по-разному их переживали. Я идентифицировалась с героем Петра Мамонова. Вместе с ним страдала от деспотии «хозяина жизни», спившегося, инфантильного гения. Я отыскивала на знакомые звуки жизни, моей жизни, которые подавал мне фильм. Я слышала в нем и тоску, и боль, русские крайности и русское отчаяние. Именно в этом — в русском культурном менталитете отказывает фильму мой оппонент. Менталитет — материя невидимая, вещь недоказуемая. Тут каждый останется при своем. Но когда коллега Юренин критикует картину за злостное очернительство, отказывает ей еще и в правде жизни — мол, если такое скотство и надругательство над человеком и имело место, то исключительно в застенках и концлагерях или «практиковалось бюрократией в скрытых формах», — хочется воскликнуть сакраментальное: «Не верю!». Не могу поверить, что у доктора искусствоведения, ветерана, старшего современника такой, я бы сказала, скупой социальный опыт.

Впрочем, в школе и в институте нас учили, что литература и искусство должны «видеть жизнь в ее революционном развитии». Что имелось в виду, слишком хорошо известно. Но сформировалось сознание, для которого «должное» куда большая реальность, чем «сущее». Теория «отдельных недостатков» — попытка примирить это сознание с реальностью, до ужаса не совпадающей с коммунистическим идеалом. На этом пути в конце концов рождаются невольные пародии типа знаменитого телевизионного шлягера «...если кто-то когда-то у нас порой честно жить не хочет».

В свете этой фундаментальной теории «Такси-блюз» действительно не выдерживает критики. Но речь тут не об эстетических разногласиях молодого художника и маститого критика, а о разногласиях последнего с самой действительностью, как ни страшно такое признать. Это и есть коренное разногласие нынешнего момента во всех сферах нашей жизни; а отношение к фильму «Такси-блюз» — всего лишь частный случай.

Елена СТИШОВА.

Экран и сцена "Трилогия к 75-летию Сов. Кинематографии"