

Да, разумеется, это прежде всего долг памяти. И то обстоятельство, что на всю ретроспективу ходило человек десять, меня не особенно огорчает и совершенно не пугает; кинопросвещение вещь абсолютно необходимая, но напряженный интерес к той или иной крупной фигуре не может возникнуть на пустом месте, а Мунка не вспоминали долго. Изумляет другое: его фильмы будто сегодня сделаны, притом, что укоренены, как правило, в конкретных обстоятельствах своего создания, и кое-какие тогдашние споры вокруг них требуют комментария. Но чтобы вот так, прямо читались иные интеллектуальные метафоры, поведение персонажей в тех или иных ситуациях, сами сюжеты?!

Время от времени мы с коллегами-историками Ольгой Юмашевой и Ильей Лепиховым даже трясли головы: не наваждение ли? Не дурной ли наваждение все притягивать за уши к современности? И вообще, что она означает — «современность классики»?

В том, что Мунк классик, не сомневались уже в 60-х, и сегодня стоит упомянуть добрым словом наших киноведов и критиков — покойную Я. Маркулан, И. Рубанову, Л. Аннинского, посвятивших Мунку проникновенные строки в своих книгах и статьях. Им, профессионалам, еще приходилось задним числом защищать его от опасных упреков в дегеронизации, «очернении» и прочем в том же роде. И когда берешь в руки чуть более раннюю, чем их исследование, монографию Болеслава Михалека «Заметки о польском кино» (перевод В. Головского, предисловие И. Вайсфельда), изданную в 1964 году, сталкиваешься с тем, что Л. Аннинский в свое время назвал «прикозанностью к фактам», то есть фактически постоянным «да, но», естественным для оценок любой современности, приобетаяющей, однако, в условиях партийного диктата специфический смысл.

Стоит ли теперь отрываться от фактов, от «обвинений», или, напротив, на них заикаться, торжественно провозгласив — вот, художник был прав, а догматики уже не просто неправы, но неправы категорически? Или имеет смысл еще раз вдуматься в неопровержимые факты?

Я согласен с Сергеем Лаврентьевым, который первым написал после долгого перерыва, и уже в новой ситуации о фильме Мунка «Человек на рельсах», как и о многом другом, в тоне панегирика: в 1988 году стоило прежде всего восстановить справедливость или прямо называть вещи своими именами, что и было сделано (см. статью «Тугие узлы» в № 6 «Искусство кино» за 1988 год). Но только ли в том суть, что уже тогда кино сказало многое из говорящего ныне, и отнюдь не только в максимально широком понимаемых постотепельных рамках?

Странный это все-таки феномен — жизнь произведения искусства во времени. И переоценки — штука тоже обоюдоострая. «Дождем» — и окажется, что перебрал. Не в хуле и не в хвале, а в однозначности. Причем бывает, что это отнесется и к самому художнику. В той же книге Б. Ми-

халека напечатаны интервью с польскими кинематографистами (брал их Станислав Яницкий). И у Мунка можно встретить — как раз о «Человеке на рельсах» — слова: эта проблема снята самим временем. Какое там снята! Вспомним хотя бы наш фильм «Остановился поезд». А впрочем, как понимать «проблему». Но чем больше думаешь о фильмах Мунка, тем больше понимаешь, что глубина его картин не политическо-го свойства.

Действительные неконформисты — те, кто за сиюминутной полемикой видит реальную сложность бытия. Ибо меняются методы подавления инакомыслия, меняются, как мы уже успели убедиться, даже политические режимы, рассчитанные на века, — песчинкам дано остановить самую страшную машину. Неизменным остается только одно — чудовищная тяга к упрощению, ибо без них политика невозможна. Или же в политике должен появиться элемент искусства, удерживающий от необдуманных действий. И когда это будет... но над Мунком эгегическое не повздыхается, недаром его назвали «интеллектуальным апостолом» польского кино. Обратимся к фильмам.

ЦЕНА МЕТАФОРЫ

«Человеку на рельсах» (1957) предшествовали восемь документальных картин. У нас в прокате формально была, кажется, одна — «Голубой крест» (по данным И. Рубановой). Я не выяснял, как реально прокатывали игровые фильмы Мунка в нашей стране, но формально у нас были куплены три его картины из четырех (кроме «Эроики»), впрочем, «Косоглазое счастье» переименовали и сократили на полчаса.

Занятно другое: Мунк едва ли не первым сказал о превращении человека в понятие, в абстрактную единицу при социализме, а уж с нею, с единицей, можно было делать, что угодно. Сергей Лаврентьев справедливо сравнивает «Человека на рельсах», первую игровую ленту классика, с именным «Человеком из мрамора» Вайды. Здесь видно, с чего начинается и чем заканчивается процесс. Начинается с «оприходования» личности определением (в данном случае — «буржуазный спец»), заканчивается мифотворчеством, где реальный человек уже только помеха, его, реального, и слушать не будут. И это еще не худший вариант, есть шанс уцелеть в великой перделке мира.

Нам привычнее сталкиваться с более радикальным «решением» проблемы — в сталинском стиле «классового гуманизма», когда любой другой «гуманизм» подозрителен и именуется «абстрактным». Но и само понятие «гуманизм» настолько трансформировалось, что его можно понимать не как меру вещей, а меру жестокости, применяемой к тому, что истребляется во имя светлого будущего, как бы оно ни называлось. И казнь, говорят, может быть гуманной.

Как бы то ни было, лента «Человек на рельсах», вполне меченая своим временем (ближайшая цель картины — защитить старорежимного «спеца» от партийного демагога, а ведь еще лет за пять до 1957-го имен-



Человек на рельсах: Анджей Мунк

В мае в столичном Киноцентре благодаря Науму Клейману и его сотрудникам состоялось удивительное событие — были показаны все игровые картины большого польского режиссера Анджея Мунка (16.X.21—21.IX.61). Эта ретроспектива не была приурочена к юбилею. Но именно сейчас фильмы трагически погибшего в автомобильной катастрофе художника — все до единого — оказываются удивительно к месту и во времени.



но он, «спец», был чуть ли не единственным «вредителем», — см. ленту «Первый шаг», вышедшую в наш прокат аккурат в 1951-м), сегодня смотрится как едва ли не самый многозначный фильм Мунка. И именно за счет предельной «документальности» изображаемых событий потом художник использует и метафору, и гротеск, и «полистилистику» — о киноязыке Мунка стоило бы поговорить отдельно, но это как раз сделано в упомянутых мной работах. Но сразу же художник сталкивает безусловную истину и наше (то есть персонажей) к ней отношение и наконец само ее понимание применительно к ситуации.

Итак, погиб человек: оказавшись на рельсах, был сбит поездом. Не успел уйти с путей, зато спас пассажиров, успев перевести стрелку, случайно не перевернувшую вовремя. Но ка-

кие же могут быть случайности, когда есть неукоснительные правила, а кто им не подчиняется, тот враг! Самое интересное, что погибший машинист Ожеховский — как раз за честную работу, но и за работу без штурмовщины и демагогии, с максимально бережным отношением к технике. Аккуратист и педант. И это-то политически подозрительно: чего ему больше всех надо? И начинаешь раскручиваться расследование (мастерски выстроена интрига), но только в конце понимаешь, что перед нами не производственный детектив и даже не развернутая метафора, как в той же ленте «Остановился поезд» Абдрашито-Миндадзе, а нечто вроде польского «Расемона». Ибо мы-то, зрители, узнаем «полную» правду (Мунк совершенно не склонен к модному нынче релятивизму), но вот его персонажи ее так до конца и не

узнают, точнее, это знание даст им только ощущение «духоты», почти экзистенциальное состояние.

В том смысле, что облегчения нет, человек погиб, его не вернуть ни политическими определениями, ни добросовестной реконструкцией и справедливым воздаянием за то хорошее, что он сделал, ни критикой «недостатков». Случившееся — непоправимо.

Потом, в «Пассажирке», Мунк зайдет с противоположной стороны той же документальности и так же начнет приближаться к истине, уже не со стороны жертвы, а со стороны палача, чтобы столь же внимательно и аналитично рассмотреть все аргументы, которые формируют вот такой строй вещей и понятий, приводящих в данном случае к концлагерю. К фашизму. Где столь же отдельный человек, оказавшись надзирателем, вправе говорить о том, что он спас жизнь другого человека, да же потакал его слабостям там, где надо было быть жестоким, боролся с «Мартой за Марту», то есть пытался (пыталась) перевоспитать непокорное существо, имеющее дерзость чувствовать себя свободным и любить в условиях тотальной несвободы, угнетающей и чуткую надзирательницу, не такую уж карьеристку и вполне тяготящуюся «этой чертовой войной».

«Пассажирка» не была формально закончена, после гибели Мунка ее выпустили на экран, снабдив дикторским текстом, Витольд Лесевич и сценарист Виктор Воронильский (его потрясающий «Венгерский дневник» 1956 года см. в «ИК» № 4 за 1992 г.). И тут уже сами коллеги спрашивали Мунка, так же, как он спрашивал реальность, в чем смысл явления, именуемого «фашизм»? Что произошло с самим явлением личности в XX веке, только ли ее «грехопадение» в массе или еще что-то, некий ее путь инобытия при тоталитаризме, что начинаешь ощущать только сейчас, слыша о безнадежных с точки зрения практического разума «гомо советиксах»?

Кстати, сегодня именно «Пассажирка» действует, пожалуй, наиболее привычно, то есть кажется самой собой разумеющейся. Но недаром Жан-Люк Годар включил деформированный кадр из этого фильма в свой позднейший шедевр (я его упустил на ретроспективе, теперь с опозданием и извинением перед читателем наверстываю) «Германия — девять ноль», — Германия, начавшая с нулевой отметки после падения Берлинской стены. Так что не будем опережать события, время переобдумывания «Пассажирки» еще придет, когда будет оценен сам путь, пройденный художником и приблизивший его к тайне взаимоотношений тоталитаризма и личности, — он-то и оказался документально запечатленным в картине: мысль в кадре остановилась там, где она остановилась. Но время не прервалось, а его документ стал метафорой с неоплатной ценой человеческой жизни.

СВОБОДА КАК НЕ-ВОЛЯ

Ничего, однако, более далекого от притворно-сенти-

ментального «сострадания» малым сим, чем взгляд Мунка на отдельную же личность в иных, не столь безнадёжных обстоятельствах, где более интересен кодекс поведения индивидуума в условиях социального и экзистенциального абсурда, вы не найдете. Две его открыто условные, метафорические картины — «Эроика» (1958) и «Косоглазое счастье» (1960), снятые между «Человеком на рельсах» и «Пассажижкой» (1961—1963) дают возможность оценить не только глубину и художническую честность Мунка, но и его эстетическую дерзость, в известной мере заслоняющую пресловутый социально-исторический аспект этих лент.

И тем не менее Мунк остается и здесь не дидактиком, а аналитиком. И никакой героизм (невольный) личности, буквально вынужденной защищать безнадёжно проигранное дело Варшавского восстания, как известно, по нашей вине (первая новелла «Эроики»), никакое мифотворчество (вторая новелла фильма), никакое приспосабливание во имя выживания («Косоглазое счастье») не спасут личность от растления системой, и во всяком случае от деградации.

Сейчас все принято списывать именно и только на личность — сама, дескать, виновата. Но, во-первых, не надо смешивать метафизические вопросы и социальные (отчего они сейчас «смешались», — вопрос иной). А во-вторых, «буферная зона» между внутренним миром личности и социальной природой общества, в котором она живет, совершенно не исследованное у нас поле. Но именно там, во внешней реальности, художник — не пророк и не учитель, а «канарейка в шахте» (Воннегут), предупреждающая о все новых и новых опасностях, ожидающих человека. В «Эроике» опасность страха одиночества, толкающего героев к самоубийственной жертвенности. В «Косоглазом счастье» — бесспорном шедевре Мунка — опасность удивительной монолитности социалистического нового порядка, отторгающего «нечистопородного» героя, который стремится в него со всем пылом неофита «войти». Так сказать, перестарался — все равно не взяли. Но посадили. На всякий случай.

Остается одно — преодолеть ежесекундный ужас индивидуальной свободы. Я на Пищика, мечтавшего остаться в тюрьме, в конце вышвыривают на волю. Да и раньше было то же самое (даже в лагере, где его посчитали донощиком) — эту тему в нашей литературе в трагическом ключе разработал Юлий Даниэль в «Искуплении». И здесь, говоря о воле, Мунк не признает никаких самооправданий и компромиссов — свобода есть неизбежность. Без нее нет личности, а есть лишь нечто производное от обстоятельств.

Жестко? Жестоко? Или это и есть (сюр) реализм! Сходите на Мунка, когда его картины, включая, будем надеяться, и «Прогулку по старому городу», снятую между «Эроикой» и «Пищиком», появятся снова. Не пожалейте.

Андрей ШЕМЯКИН.