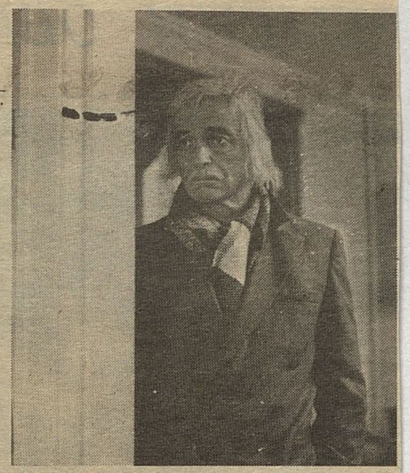
Рязанов Э. 1.08.91.

ПОСЛЕ ПРЕМЬЕРЫ

Экран и сцена – 1991. – 1 авг. (№ 31) – с. 4

ФИНАЛ ОПЕРЫ НИЩИХ,
или Поэма конца



Вот как кончится мир
вот как кончится мир
вот как кончится мир
не взрыв, но всхлип
Т. С. Элиот. «Полые люди».

Признаемся сразу, что Эльдар Рязанов для нас режиссер особый. Да и как могло быть иначе, если почти столько же лет, сколько мы помним себя, мы помним и его фильмы? Если слегка округлить, то в пять лет нас встретила «Карнавальная ночь» — первая в нашей жизни кинокомедия, подарившая нам невеселое, но многократно подтвердившееся представление о том, что дяди начальники сами шутить не любят и другим не дают; в двадцать пять — ночь новогодняя, с легким паром очарования и некоторым удивлением от того, что этот толстый и веселый (как нам казалось) человек снял столь тонкий и грустный фильм о любви (и о нас на рандеву). Уж так получилось, что в пятнадцать эдак лет со всем р-робингудовским и р-революционным пылом мы с Юрием Деточкиным экспроприировали автомобилевладельцев (выдыхая остатний шестидесятнический пыл), а ближе к тридцати вместе с владельцами машин прикидывали, не экспроприируют ли наше место в очереди на гараж все те же, но еще больше размножившиеся жлобы. И что бы ни было писано о Рязанове в будущем, в истории отечественного кино останется тот факт, что именно он — в «Карнавальной ночи»—первым посягнул сначала на отдельного представителя советской (то есть бюрократической) власти, а затем—в «Забытой мелодии для флейты»— на весь бюрократический (то есть советский) класс и тем самым на всю осуществляемую им власть. Равно как и факт другой, что на излете брежневской эпохи, когда все мы ходили изрядно сутулые от атмосферного давления, именно он снял фильм (потому и изуродованный Госкино) о человеческом достоинстве перед лицом тайной и явной власти — «О бедном гусаре замолвите слово».

Это попадание в чувствительные точки зрительских душ, вызывавшее в залах волны эмоций — от смеха до стыда и утираемых слез,—говорило о главном в Рязанове, о его художнической интуиции, каждый раз угадывавшей настроение «коллективного бессознательного» (особенно в его интеллигентском срезе).

Эстетика Рязанова определилась с первых же его шагов в кино и практически не менялась. Почти все его картины — добрые и слегка театральные сказки, что было хорошо видно там, где театральность и сказочность становились чрезмерными, например, в «Вокзале для двоих» с его вставными номерами на злобу дня и неправдоподобным и (непреднамеренно) «лакировочным» по отношению к лагерным порядкам концом. Но обычно все рязановские условности и концертные соло уминались в казавшийся вполне «жизненным» сюжет, и достаточно было принять начальные условия игры, чтобы дальнейшее ее течение воспринималось как естественное.

Как уже многократно замечалось критикой, перестройка, уничтожившая цензуру, отменила целое «эзопово» направление в кинематографе, сделав ненужным метод неконтролируемых аллюзий и контролируемых намеков. Это коснулось и Рязанова. В «Забытой мелодии для флейты» заметны две противоположные тенденции — стремление сгустить прежнюю условность и попытки вовсе от нее отказаться. Судя по прессе и почте на фильм, новая рязановская манера вызвала у части зрителей эстетическое несварение (один из них даже сравнил «Забытую мелодию...» с компотом из молока и соленых огурцов), но понравилась другой части, которая интуитивно приспособилась менять оптику по ходу фильма и не заметила жанровой чересполосицы. Трудно сказать, какие выводы сделал режиссер из своего первого перестроечного опыта, но следующий — «Дорогую Елену Сергеевну» — он поставил в чисто «реалистическом» ключе, оставив от театра только триединство времени, места и действия. Непопадание было еще более разительным, чем во «Флейте», а в новой картине Рязанов кинулся как бы в противоположную крайность — сделал фильм не просто условный, но такой, от условности которого нельзя ни на секунду отвлечься.

Персонажи «Небес обетованных» — колония (или коммуна?), живущая в бидонвиле на территории свалки. Но эти «поселяне» гораздо ненатуральнее не только таких же оборванцев из куросавского «Додэскадена», но и «коллег» из знаменитой брехтовской постановки «Оперы нищих». Перед нами — ряженые, причем до такой степени, что бессмысленно спрашивать, как они дошли до жизни такой, на что живут и чем занимаются в то время, когда не попадают в поле зрения кинокамеры. И все же, несмотря на очевидные социологические минусы подобного «моделирования» действительности и неизбежную эстетическую дисгармонию, кусок нашей жизни в этой жанровой облатке способен вызвать вполне адекватную реакцию современников.

Конечно, постарались актеры (Л. Ахеджакова, В. Гафт, О. Басилашвили, О. Волкова и другие), с удовольствием отыгравшие свои «репризы» (среди которых выделяется новелла о «советской душечке» — горничной обкомовской дачи, переходящей от одного постояльца к другому и прижившей от каждого по сыну), но главное все же не в этом, а в том, что Рязанов снова попал в чувствительную точку дня, разрядив смехом и слезами наши подспудные ожидания.

Иносказательность, выйдя из подполья и легализовавшись на всем пространстве картины, вдруг показала, что еще на многое способна. Свалка (в том числе и «свалка истории») как привычная метафора нашего местопребывания — лишь первый слой, фундамент метафорической ойкумены, воздушным замком воспарившей над хижинами бидонвиля. Ход второй, сквозной,— колония нищих ждет второго пришествия. Но не Христа, который при этом не поминается, а инопланетян с летающих тарелок (давно ставших «материальными» носителями того же груза коллективно-бессознательных ожиданий). Наряду с этим относительно высоким уровнем иносказания фильм имеет средний, в котором финальный Исход на обетованные небеса становится намеком на выход в другую цивилизацию, где бы она ни была расположена — на другой планете или всего лишь на другой половине этой же. И, конечно, Рязанов не был бы Рязановым, если бы не сказалось во всем этом и снижающего пафоса. А он появляется, если вспомнить известный анекдот, восходящий, кажется, к одному из классических произведений соцреализма, в котором колхозники решают, что делать с выделенной им фанерой. «А давайте, робяты, построим из нее ероплан,—говорит в конце концов старый дед,— да улетим на ём к такой-то матери!», добавить сюда не менее известную (и редкую по дурной метафоричности) песню: «Наш паровоз, вперед лети, в коммуне остановка». Матер-реализовать содержащуюся в этой фразе метафору — и получить завершающий кадр фильма: летящий по небу паровоз с коммунарами, удирающими от коммунизма.

Вот эта доморощенная эсхатология, содержащая тем не менее глубокие культурные реминисценции, едва ли вполне предусмотренные режиссером, но, несомненно, прочувствованные им, это ощущение конца света, пронизывающее картину, — и есть тот живой нерв, на котором она держится, несмотря ни на что, и который соединяет ее с нами и с нашим собственным ощущением если не конца жизни вообще, то конца этой затянувшейся жизни (как сказано в цитируемой в эпиграфе поэме Элиота, взявшего эту фразу из «Сердца тьмы» Конрада,—«Жизнь очень длинна»), конца иллюзий, если они были, конца великой (как считает Лимонов) и прекрасной (как иронизировал Бродский) эпохи, ставшей великой и ужасной свалкой надежд.

Михаил ГУРЕВИЧ,
Виктор МАТИЗЕН.