

114-370207
(9866)

Богачев Юрий
(Кирпичик)



Юрий БОГОМОЛОВ

Затянувшееся прощание

Книга "Затянувшееся прощание", по словам ее автора, кинокритика Юрия Богомолова, "посвящена довольно сложному, едва ли не самому противоречивому периоду развития обоих экранных искусств (ТВ и кино) — первому десятилетию после крушения не просто страны под названием "СССР", но политического строя, к тому же предельно идеологизированного... Но жизнь уже складывается таким образом, что является спрос на новые мифы, на новые интерпретации старого, на осмысление и обоснование того, что происходит "здесь и сейчас", что случится завтра и послезавтра".

Главы из "Затянувшегося прощания" "Э" предлагает вниманию читателей в надежде, что встреча продолжится уже на страницах самой книги.

P.S. 6 февраля на церемонии "Белого Слона" — Национальной премии кинокритики и кинопрессы — Юрию Александровичу Богомолову была вручена Специальная премия имени Мirona Черненко.

БЕССОНИЦА РАЗУМА РОЖДАЕТ ЧУДОВИЩ

Публика после просмотра "Тельца" Александра Сокурова выходила с противоречивыми ощущениями. Их разброс — от удивления и сострадания герою до негодования и отвращения к нему.

...Совершенно очевидно, что авторы картины режиссер Александр Сокуров и сценарист Юрий Арабов не собирались ни закрывать тему Ленина, ни даже продолжать ее. Они поставили над мифом о Ленине эксперимент.

Говорят о бесценности для науки опыта сохранения забальзамированного тела Ильича. Мы знаем, что над ним много химичили и продолжают химичить. Придумывали то один раствор, то другой...

Отчего бы не поэкспериментировать над сакрализированным духом Ильича? И тоже в интересах науки. Мы помним отважные опыты советских драматургов и режиссеров — и "Октябрь" Эйзенштейна, и "Ленина в Октябре", и "Ленина в 1918 году", и "Лениных" в Польше и в Париже Сергея Юткевича. Была фольклорная лениниана, то есть анекдотическая; был, наконец, замечательный сатирический фильм "Комедия строгого режима" по мотивам долатовской прозы. Все они, независимо от того, делались ли со знаком плюс или со знаком минус по отношению к предмету, носили отчетливо выраженный политический характер. Тут тоже использовались всевозможные растворы. То сей миф служил постаментом для Сталина, то становился оружием в борьбе с ним.

"Телец" — первая картина о Ленине, которая не имеет в своей основе политического задания. Об этом говорит и сам режиссер: "Мы не создавали политической или документальной картины, мы не стремились к документальному подобию, мы не стремились рассказать вам какую-то особенную правду. Ни в коей мере мы не стремились в который раз окунуться в некую политическую купель. Речь идет о жизни человека такого же, как мы. Может, в чем-то лучше, чем мы. Может, в чем-то хуже, чем мы".

Авторы не всегда точно и полно определяют свои помыслы и импульсы. Но тут все очевидно: Ленин Сокурову не нужен был ни как критерий гуманизма, ни как образчик бесчеловечности.

Своеобразие сокуровского кинематографа в том, что режиссера почти не интересуют люди с их характерами, чувствами, судьбами. Его предмет — человеческое сознание с его темными подвалами, длинными, извилистыми туннелями и тупиковыми закутками. Ну а уже потом — собственно дырявая оболочка всего этого богатства, то есть человек.

И ДИКТАТОРЫ — ЛЮДИ. Вот уже второй фильм Сокуров снимает о сознании в специфической упаковке — в оболочке вождя. "Молох" и "Телец" — очень разные фильмы. Хотя композиционно они как родные.

Берется один день из жизни диктатора, причем в стороне от его основной диктаторской работы. Рядом — домашние и охрана. Гитлер — на отдыхе в горах. Ленин бюллетенирует в Горках. Оба уже не контролируют Историю. Все, что могли и хотели сделать в Истории и с Историей, они уже сделали. Всех кровожадных демонов, какие только таились в подкорке толпы, они выпустили. Теперь они сами во власти демонов и в ожидании суда Истории.

"Телец" — как бы продолжение "Молоха". Ленин, пребывая все еще на вершине вла-

сти, не контролирует не только Историю, но и власть. И это бы ладно. Но он не властен и над собственным сознанием.

С этой точки зрения драма Гитлера — не такая уж и драма. У него что-то там атрофировалось. У него, бедолага, какое-то половое расстройство и утрачен вкус к хорошей еде, к иным радостям жизни. Но ему все еще доступно наслаждение властью. Он еще на этом свете.

Ленин уже по другую сторону реальности.

Насмешка над Гитлером в другом. Средних дарований обыватель вознес на вершину мира, а в быту, вне своей зажигательной риторики, вне своего мундира, имперского антуража, обожания толпы идеалистов, он — ничто.

И тщится быть нормальным земным персонажем, а выходит одна судорога.

С нашим Ильичем другой случай.

А ЛЕНИН-ТО ГОЛЫЙ... Он не может по-

множить двузачные числа в уме. Это доктор над ним так пошутил: на вопрос больного Ильича, когда он выздоровеет, сказал: "Выздоровеете, когда помножите 17 на 22". Он пытается, но не знает, как к этой проблеме поступиться. Жена подсказывает: "Столбиком".

Рядом с этой интеллектуальной немощью вождя мирового пролетариата его физическая недееспособность не столь уж и шокирует. Хотя, конечно, вызывает некоторую оторопь и даже безразличность. Видеть дряхлое тело — само по себе неприятно. Он ничего не может сделать сам. Остались двигательные рефлексы. И рефлексы мыслительные. Он помнит немецкие слова. На просьбу о яде Сталин отвечает, что этот вопрос надо будет обсудить в ЦК. Ильич тут же реагирует: "А Троцкий будет против".

Когда общественности была предъявлена одна из последних фотографий умирающего Ленина, где мы видим вождя в кресле, укры-

того пледом, страшно исхудавшего, с этим безумным потусторонним взглядом, то многим представилась какая-то особенная трагедия последних дней человека, перевернувшего Россию.

В этом облике привиделись нравственные страдания и муки совести того, кто столько страданий причинил другим. Вот, мол, кара Небес. Исторический контекст начала 90-х годов был таков, что он сам собой настраивал на подобное додумывание финала ленинской жизни, в несправедливости которой общественное мнение было уже убеждено. Да и сейчас, пожалуй, он к тому располагает. В обществе все еще не выветрились надежды на покаяние одиозных исторических персонажей.

Фильм Сокурова не идет навстречу нашим чаяниям. Ленин в "Тельце" не знает никаких нравственных мук и угрызений совести; его мука и отчаяние оттого, что его оставил распад. Тот самый, что был стрелецким его внутреннего мира. Тот, в который он пытался заточить весь мир.

Его рассудок призван был заменить и совесть, и мораль, и любовь. Что целесообразно, то и свято. Что логично, то и неизбежно. Рационализм превыше всего. На этом, по Сокурову и Арабову, и основан ленинский глобализм. Неважно, какое он имел отношение к реальному историческому персонажу. Важно, что это та реальность, которую XX век перевернул и которую XXI еще долго будет отгрызать.

Что касается Владимира Ильича и Надежды Константиновны, то они свой век доживают в тиши Горок, на природе и в изоляции от Разума. Эта парочка в какую-то минуту могла бы вызвать вполне пасторальные ощущения. Как гоголевские старосветские помещики. Они и есть Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна, но, разумеется, карикатурные, трагические и фарсовые сразу, поскольку из их отношений вымыты без остатка любовь и душевность, заменой которым стали рефлекторные жесты и генеральный секретарь.

Что правда, то правда: сон разума рождает чудовищ. Но вечная бессонница разума способна вызвать к жизни такое, что не может и присниться.

Смерть прибрала разум героя, а тело оставила нам. На несчастье нам и во славу науки.

Наука от лица всемирного и всепобеждающего Разума отплатила Ленину-Молоху тем, что сохранила на века его пустую оболочку.

Для тех зрителей, кто не сумел или не захотел помножить 17 на 22, сообщаю ответ, полученный на калькуляторе: 374.

СЛЕПЯЩАЯ ТЬМА АЛЕКСЕЯ ГЕРМАНА

ПЕРЕМЕНА УЧАСТИ. Фильм Алексея Германа "Хрусталева, машину!", отвергнутый Канном, все-таки получил признание у интеллектуальной элиты — писателей, кинокритиков, кинематографистов и кинолюбительской аудитории.

Массовый же успех картине не грозил и не грозит. Как по техническим, так и по эстетическим причинам. Коммерческий прокат этой картины не может быть заинтересован по определению. На ней деньги не сделаешь. На ней можно сделать репутацию — но до нее пока мало кому есть дело.

КИНО ДО ВОСТРЕБОВАНИЯ. Реакции на картину просвещенных зрителей имели некоторые отличия. Основные: острое раздражение, тупое безразличие, праздное любопытство.

Об одной реакции стоит сказать особо.

Картина, еще не пройдя испытания зрителем и временем, стала, как сегодня принято говорить, "статусной". Определенные категории людей будут ее смотреть не потому, что надо посмотреть, — положение, как говорится, обязывает. Это само по себе неплохо. Это означает, что общество не только расслаивается, но и структурируется. Заработал механизм общественного принуждения человека к культуре. Основан он на том, что если человек сознает себя принадлежащим к определенному кругу людей, то хотя бы в силу этого обстоятельства должен почесть своим долгом выказать внимание произведению, о котором столько разговоров.

По той же самой причине иные выкажут к ней демонстративную неприязнь — заочную и бесповоротную.

В том, что касается уровня заинтересованности в картине зрителя, ситуация более или менее очевидная. В том, что касается заинтересованности картины в зрителе, то здесь надо прояснить одну неоспоримую вещь: "Хрусталева" — из тех сочинений, которому в качестве зрителя не нужен народ, ему нужен отдельный человек.

Ему нужна живая душа. Точнее: "мировая душа", как сказал бы один из героев Чехова. Есть особый вид художественной комму-



137-138



никации — до востребования. Это — для картин Германа.

Если судить по тому, что было прежде написано о “Хрустале” критиками, Герман — жуткий безжалостный терминатор всего того, что близко и дорого простому зрителю, что держит его в зале и ведет по фильму, — фабулы, сюжета, характера. Ко всему прочему, он, Герман, отказал в последнем фильме своему главному герою в праве на судьбу. В насмешку, что ли, над зрителем и фильмом в заголовок вынесена фамилия персонажа даже не эпизодического, а закадрового.

Уже в “Лапшине” была опробована та повествовательная манера, при которой история не рассказывается; она постепенно проступает сквозь наворот обстоятельств, поступков, “взбесившейся фактуры” (выражение тогдашнего кинематографического начальства) и знакомых лиц. Ее надо угадать. Чтобы уж совсем не шокировать “простого зрителя”, автор ввел в повествование ушастого мальчика.

“Мальчик” служил чем-то вроде указки. “Это мой отец, а тот — Лапшин...” Сообщалась еще некая информация общего свойства. В городе был один-единственный трамвайный маршрут, по которому иногда следовала открытая платформа. На ней располагался оркестр, который обреченно “командовал”: “Левой, два-три!”

ВРЕМЯ-НЕВИДИМКА. В чем была непомерная амбиция советского режима? В том, пожалуй, что он хотел полностью заместить собой Время во всех его грамматических формах. В прошлом незавершенном. В настоящем продолженном. В совершенном будущем.

Режим ко всем мало-мальски талантливым мастерам относился с подозрением. Но кого он совершенно не переносил, так это тех, кто его не замечал и напрямую, без идеологического посредничества, общался со Временем. То есть с Вечностью. Как, например, Тарковского, Иоселиани, Муратову. Они не были антисоветчиками. Они были “асоветчиками”. В том числе и Герман. Но он шел своим путем. То, что тогда называлось “взбесившейся фактурой”, а на самом деле являлось скрупулезной достоверностью, служило для него своего рода якорем в море идеологических фантомов, ценностных мнимостей и прочих благоглупостей. Герман в своих картинах занимался не более и не менее как волшебством материализации Времени. Как психологического, так и исторического.

Это как уэллсовский человек-невидимка: чтобы объявиться, обозначиться, должен был заматывать свое лицо марлей.

Герман делал в сущности то же самое: он “наматывал” на то мистическое фантомное время, которое было, ту реальность, которую мог вспомнить и реконструировать. Отсюда такой маниакальный интерес к случайным подробностям. А что было делать? А как еще могло обнаружить себя Время-невидимка?

Но “Лапшин”, как выяснилось, только начало. В нем режиссер сводил счеты с революционной романтикой — коварной обманщицей. А в “Хрустале” под сомнение ставится индивидуалистическая романтика XIX века — за кадром слышится занудно-щемящее “Белеет парус одинокий в тумане моря голубом...”

Романтика эта, по Герману, — ничто. Она — пустой и пошлый звук перед лицом российского XX века. Века-волкодава, века-хищника.

БЕЛЕЕТ ЧЕРЕП ОДИНОКИЙ... Изобразительная пластика здесь столь напряжена, агрессивна и просто самодостаточна, что фабула, то есть история героя, кажется безнадёжно в ней утонувшей. Как связанная речь одного человека — в говоре толпы. Кажется, это едва ли не самая расхожая претензия к фильму со стороны критики. И широкой публики тоже.

Но, может, она утонула в ней поделом... А если история жизни героя несущественна? В том смысле, что она, сколь ни трагична, все-таки плоска, однолинейна, бесцветна, случайна и т.д.

Генерал-майор медицины, могучий мужчина, пожелал выпасть из времени, которое его окружало со всех сторон, сдвинуло так, что и дышать было не можно; он побежал, а оно его настигло. Как бы нечаянно и случайно. Сначала его бил какие-то подростки. Потом насиловали уголовники, обратив человека в дырку.

И били, и насиловали коллективно, а мучился, блевал и корчился от боли он индивидуально. После того как он был “опущен”, его слегка выпрямили и привезли на дачу к умирающему отцу народов, от которого дурно пахло. Здесь он уже сам опустился на колени и, узнав благодетеля, стал его обцеловывать.

В финале мы видим “опущенного” генерал-майора наконец-то опущенным на все четыре стороны. На открытой платформе,

рассекающей болотные просторы России, генерал наконец-то выпрямляется во весь свой огромный рост. Правда, всего лишь на спор, со стаканом нераспескавшейся водки на голове. Выпрямление — цирковой номер.

Платформа, влекомая паровозом, удаляется в лесную чащу. В “тумане моря голубом” белеет череп одинокий. И тот же сакраментальный вопрос: “Что ищет он в стране далекой, что кинул он в краю родном?”

Ничего на “ищет” и ничего не “кинул” этот генерал-бомж в России-бомжихе.

Это следовало бы считать приговором, если бы не было просто диагнозом.

СВЕТАЮЩАЯ ТЬМА. Странное ощущение возникает уже с первых кадров — ощущение какой-то невероятной тесноты, сдавленности, скованности. Люди не могут разминуться в коридорах, в прихожей, в жизни, в стране...

Задвленная нервная энергия если вырывается, то как-то несурзано, дико. Она — в драках, криках, истериках. Ее пластическое выражение: белизна, рвущаяся из всех пор, щелей этой реальности — слепящий свет от фар машин, иней, облепивший черноту, белое дыхание людей, белое кипение чайника на обеденном столе... Яростное кипение страстей.

“Слепящая тьма” — это было сказано о сталинской России до Германа. Артур Кестлер говорил об умопомрачении среди белого дня и вообще о надвигающейся катастрофе.

Герман снял картину о ее последствиях. О том, что мы получили на выходе из слепящей тьмы.

Идеалом гармоничного мироустройства многими по справедливости считается такое, когда мухи — отдельно, варенье — отдельно. Но ведь то и другое еще совсем недавно мы глотали вместе. Что же удивляться, что нас до сих пор тошнит...

...ВРАГ МОЙ

По аналогии с фильмом Алексея Балабанова “Брат” припомнилась история, некогда рассказанная Шукшиным, — она потом была снята другим режиссером. Сценарий, как и фильм, назывался “Брат мой”.

...История давно минувших дней про то, как победительный горожанин похитил у своего деревенского родственника любовь. Точнее надежду на взаимность. Ненадолго, конечно. Скорее по причине стечения обстоятельств и темного наваждения...

Как водится, краденые поцелуи не пригодились счастливчику.

Шукшин как бы говорил: “Брат мой...” А обделенному герою ничего не оставалось, как досказать: “...Враг мой”.

То была еще и притча о том, как Город обесценивает Деревенскую Непосредственность.

Сегодня уже речь о том, как город обесценивает и, возможно, обезличивает всякого более или менее волевого человека. Не город вообще, а город эпохи только-только нарождавшихся рыночных отношений.

Питер обесценил и обезличил старшего Багрова. Профессиональный киллер на поверку оказался мокрой тряпкой, висевшей на плече у преданного им брата.

Другое дело, что хищнику-мегаполису не по зубам оказался Багров-младший. Так впервые Москва, на пути в которую мы и расстались с киллером — братом киллера.

То, что столица его выпотрошит и размажет по какой-нибудь из своих многочисленных стен или в прямом, или в фигуральном смысле, сомнений у зрителя не должно оставаться. Такова логика, во-первых, жизни, во-вторых, фильма. Или наоборот.

...Воды и в самом деле за последние лет пять утекло много: деревня стала другой, город — тоже. И не по внешнему складу — по стилю, по атмосфере... Или, как сегодня принято говорить: по качеству ауры.

Открыточный Питер в картине Балабанова всего лишь обрамление того града, что состоит из грязных подворотен, облупленных стен, темных подъездов, базарных пятачков, запущенных жилищ.

Если попытаться изобразить карту города сразу после просмотра фильма, то она в воображении зрителя должна нарисоваться следующим образом. В центре — лютеранское кладбище. Непосредственно к нему прилегают рынок, дискотека, киллерский офис с компьютером и секретаршей, вокруг лепится скопище домов-склепов, разбавленное дворами и проулками. Перепоясано все это неряшливое пространство маршрутом товарного трамвая “Желание” — этого ангела хранителя балабановского героя.

Что же касается Невы с ее державным течением и прочими архитектурными красотами, то все это периферия, окраина и, может быть, даже предмете того самого “Петра творенья”, о котором один из героев мимоходом пробросил: “Город красивый, но провинция...”

Стало быть, реальная топография Петербурга вывернута наизнанку. Фильмом прежде всего.

Или самой жизнью?

Действительность новая, а прием, посредством которого она “откупоривается”, достаточно древний и затертый от частого употребления.

Стоит чуть абстрагироваться от облика главного героя (его исполнил Сергей Бодров, артист уже в какой-то степени эмблематичный для своего поколения), от самой постсоветской реальности, как легко все свести к многократно апробированной схеме: в испытываемую среду погружается герой в меру простодушный и достаточно цельный. В результате проявляется характер, проясняется действительность.

Это схема “Я шагаю по Москве”. Или вспомним для примера еще более архаичную картину — “Человек идет за солнцем”.

Вроде бы где вода, и где имя, а между тем...

Во всех случаях и при всех обстоятельствах лирический герой занимается пионерской работой: первооткрыванием мира. При нем что-то вроде лирического посоха. Идущий за солнцем навстречу на действительность разноцветные стеклышки, шагающий по Москве шагает в ритме песенки про летний дождь и хорошее настроение.

Брат Данила шагает по Питеру в ритме песенки из репертуара “Наутилуса”. А Бутусов с его агрессивной тоской для героя — солнце, за которым он идет по дороге, обращая внимание на частности бытия — на климатическую, скомандовавшего “фас” охранникам, на бесприютную и забавную наркоманку, с которой он “оттопыривался”, на мелкого торговца Гофмана, рискнувшего опровергнуть своей жизнью пословицу: “Что для русского здорово, то для немца — смерть”, на вагонно-вожатую, что его приютила, на тех, кого “мочил”, на тех, с кем “мочил” и т.д.

Проверенные на практике лекала, сколь бы ни казались универсальными, не безотказны. Лирическое сознание в качестве ключа подходило как нельзя лучше для понимания советской реальности, тотальной регламентированной и страшно пересушенной идеологией. Тогда довольно было на съёмочной площадке добавить немного света, толчку цвета, изменить ракурсы, ускорить или замедлить бег человека с киноаппаратом, смочить мостовые (так, чтобы они слегка бликовали) — и рассеивались тучи, и открывался горизонт, и объяснялся внутренний мир героя того времени.

Наконец, обнаруживался некий смысл повседневного бытия. Он состоял в том, чтобы оживить и одушевить этот малоприспособленный для жизни советский материк. И кое-что из этого марштышного труда получилось, если мы так живо ностальгируем по отдаляющейся от нас во времени советской цивилизации.

Сегодня лирика глухо молчит в ответ на сакраментальный вопрос: зачем живем, куда бредем?

Старая лирика все — о прошлых надеждах и былых самообольщениях. Новая — о чем-то потустороннем, метафизическом...

Старая — открывала глаза. Новая — служит затычками в ушах.

Претензии не к поэтам и бардам. Сомнения в возможности лирического мироощущения. Уже в советское время можно было почувствовать их ограниченность.

Лирика нам добрый спутник, когда индивидуальное сознание только пробуждается. Тут она — квалифицированный гид и добрая гувернантка.

Тогда был ее звездный час. В бардовской песне — Окуджава, Визбор, Ким... В кино — Хуциев, Калик, Соловьев... Самое большое, на что она способна, — подвести к черте, за которой начинается темная бездна индивидуального и массового подсознания.

АБСЮРД СО ССЫЛКОЙ НА РЕАЛЬНОСТЬ

В заключительных титрах фильма “Механическая сюита” авторы (сценарист Геннадий Островский и режиссер Дмитрий Месхиев) делают отсылку на реальность — фантастический случай, рассказанный в фильме, почерпнут из газеты.

Случай действительно невероятный. Хотя и очевидный. Умер Коля из патентного отдела. Его сослуживцы Женя и Вася поехали в Лыково за телом покойного. По дороге, что не пропало из командировочных и гробовых, то подарили милой девушке. Пришлось покойника везти как живого, только как бы мертвецки пьяного. Живьем дешевле, чем в гроб. Приехали, на бледное лицо нацепили темные очки. Был он неестественно прям, руки, как деревяшки на ниточках. Но, с другой стороны, нынче и живые кажутся покойниками, а уж покойнику сойти за живого — плевое дело. Особенно в том случае, если есть у него такие верные товарищи и колле-

ги, как Женя и Вася. Купили на троих купе. В обнимку вышли на перрон. Проводница, было, заартачилась. Мол, что я буду с ним делать, когда он проснется. “Не проснется”, — пообещали ребята и задвинули тело Коли на верхнюю полку.

Ну а дальше цепочка событий не поддается связному изложению. Возникают криминальные обстоятельства, являются персонажи с тяжелыми неврозами, проступают мотивы, характерные для производственного советского кино, дают о себе знать синдромы, свойственные разлаженной постсоветской действительности и т.д.

По отдельности каждая коллизия до боли (от смеха) знакома. Начиная с самой первой, когда следует длинная панорама по заводскому цеху. Идет, идет мастер мимо станков и станин (камера едва успевает за ним, то отставая, то забегая вперед), наконец, упирается в того, кого искал, и говорит ему: “Помнишь Колю из патентного отдела, он еще стихи сочинял?” — “Ну...” — “Так он умер”. Оба сняли очки, как если бы это были шапки, и промолчали в знак траура. Потом вышел меж ними жесткий производственный разговор: поедешь в Лыково с напарником и привезешь труп. Как если бы речь шла о производственном задании.

На сюжет путешествия за покойником и с покойником нанизываются несчастная библиотечка, горящая, что народ книжки перестал читать, недоумевающий прозектор, неблагополучная продавщица, невезучий преступник, неудачливый следователь, который ни преступника словить, ни жениться не может. А матери его это больно и обидно. Утешится она тем, что захоронит потерявшегося на российских просторах никому неинтересного мертвеца Колю.

Черная комедия обернулась грустной песней ямщика, в которой что-то слышится родное и неизбежное. И все с вопросительным знаком. Было, не было? Есть мы или нет нас?

Люди еще кое-как живы и даже сохраняют колорит характерности, а отношения между ними неживые: одни отсырели от слез, прочие засохли от их отсутствия. Человек целому другу, в крайнем случае — по пьянке. И что странно — этому человеку — будь он Васей или Женей — хочется быть в глубине души другом, хочется чувствовать себя человеком. С одной стороны, он готов жизнь отдать за чемодан с золотом, в том числе и собственную, с другой — отдаст чемодан золота за ненадобные никому жизни.

По жанру и складу получилась действительно сюита о нашей сегодняшней жизни. В сей нечаянно сочинившейся музыкальной пьесе слышны скрежет и лязганье заржавевших чувств и отношений. В этом смысле музыка отношений почти механическая.

...Много воды утекло с той поры, когда сочинилась “Пьеса для механического пианино”. Красивые русские интеллигенты собирались в красивом заповедном месте на земле и размышляли о своем высоком предназначении, о смысле жизни — тоже достаточно высоком. Потом дико ссорились, злобно ругались. И вдруг пианино начинало само по себе играть бравурно, железно, но по нотам и складно.

Музыка отделилась от человека и стала правильно механической.

Смысл отделился от человека и стал социалистическим Молохом.

То была драма минувшего века. Сейчас век другой, драма иная. Сейчас она в том, что человечность отделилась от человека, как свидетельствует фильм Дмитрия Месхиева.

Нечто отдельное — надежда. Нечто бессмысленное — смысл.

Дайте человеку надежду! — требует население вместе с правительством от кинематографистов. Надежду дать несложно. Надежду, когда она нечто отдельное от человека, можно штамповать и складировать штабелями. И крутить по телевизору с утра до вечера в виде мыльных опер или фильмов вроде “Приходи на меня посмотреть”, “Подари мне лунный свет”, “Ландыш серебристый” и т.д.

В “Механической сюите” человек медленно, но верно возобновляет живые человеческие связи. Вася обрел друга. Покойник Коля — живую душу, что позаботится на этом свете о его могилке.

В нашем кино сегодня так мало естественно живого. Парадоксальным образом оно более всего обнаружило себя в абсурдистской “Механической сюите”.

● Кадр из фильма “Хрустале, машину!”