

Элегия перестройки

Ельцин стал главным героем двух ваших документальных фильмов: «Советская элегия» и «Пример интонации». Но вы его увидели совсем не так, как обычно показывают действующих политиков. Он получился у вас фигурой трагической.

Трагичность он не осознавал в себе, и «Советская элегия» ему не понравилась — и его жене она не понравилась: из-за трагичности и, как им показалось, мрачности. Но это понятно почему. Они не поняли ничего. Борис Николаевич и Наина Иосифовна от кинематографа довольно далекие люди были. Когда картина была готова, я привез ее в Москву, в помещение «Совэкспортфильма». Это была тайна, и мы сделали дневной просмотр. В зале были только Борис Николаевич, Наина Иосифовна и я. И я понимал, что если он скажет «нет», то картину выпускать не будем. Он посмотрел, возникла пауза, в полном молчании зажегся свет, я тоже ничего не говорил, молчал. И он мне сказал: «Ну и отмутузили вы меня! Ну и дали вы мне!» А Наина Иосифовна ему говорит: «Ну а разве это неправда, Борис?» На что он отвечает: «Ну, вот за это я Александра Николаевича и люблю. У меня никаких нет поправок, я не имею права к этому прикасаться». А «Пример интонации» я им отправил на кассете. И была очень сдержанная реакция, даже негативная. Особенно у его окружения — у Попцова и у всех, кто имел отношение к государственному телевидению. Они считали, что про президента нельзя снимать таких картин, что это слишком мрачно, слишком многозначно. И что это за Шестая симфония в конце? Как он мог, как он посмел!

Они знали, что это Шестая симфония Чайковского?

Ну, музыка-то очень известная...

Это произведение звучит у вас во время проезда президентского кортежа. Почему? Как родился такой аудиовизуальный образ?

Я очень много с ним ездил в его машине и знаю атмосферу этого автомобиля президента, и что там происходит, и как оттуда



Кадры из фильма Александра Сокурова «Пример интонации»

видится мир — из этой машины он совсем другой. Но в тот момент я ехал с оператором в машине сопровождения — специальная такая бронированная «Волга», которая могла нестись на большой скорости, не боясь попасть в аварию. И мы гнали на очень большой скорости, а дороги грязные, советские... Это дорога в его загородный дом, в резиденцию. И в этой черной квадратной машине с такими резкими краями у меня появилось ощущение, что мы едем в последний путь. Человек сел в эту машину — и уже считается, что шансов переиграть свою судьбу у него почти нет.

То есть некоторая обреченность?

Да, такая интуитивная обреченность...

А почему такое название — «Пример интонации»?

У каждой картины есть какая-то своя задача, и название картины вовсе не выражает содержания фильма. Название фильма должно быть выше, дальше и значительнее темы самой картины. Оно должно говорить о некоем отстранении и напоминать, что все же речь идет о художественной категории. Работы, которые мы делали с Ельциным, — это все что угодно, кроме конкретной политики. Ельцин очень хотел выговориться, и еще в «Советской элегии» он очень хотел произнести какую-то проклинающую речь, но я ему говорил, что мне этого не надо и никому этого не надо, что пройдет время, и за многое, что вы сейчас скажете, Борис Николаевич, будет вам стыдно. И он соглашался.

Вам легко было с ним взаимодействовать все те годы?

С Ельциным у меня были очень хорошие отношения, абсолютно искренние, доставлявшие ему много горьких минут, потому что мне все время было его жалко, но я заставлял себя говорить ему пронзительные вещи... Я же приходил с улицы. Садился на поезд из Петербурга, приезжал на вокзал в Москве, спускался в метро, ехал до центра, потом пешком входил в Спасские

ворота — там на меня был пропуск (никаких специальных машин за собой я не позволял присылать)... И поэтому картина жизни, которую видел я, очень сильно отличалась от того, что видел он. Когдаходишь в кабинет президента в Кремле, то попадаешь как будто под землю. Там давящая, просто могильная тишина, потому что толщина стены три метра. Там нет посторонних источников звука вообще. Если ты сам не произведешь звук, то его не будет.

Когда вы общались с Ельциным, у вас как-то менялся взгляд на то, что происходит в стране?

Нет, скорее я ему рассказывал, что происходит в стране, потому что я-то приезжал в Кремль в поездах не купейных и по Москве передвигался не в бронированном автомобиле. Я много рассказывал о том, что происходит в подземных переходах, о том огромном количестве беспризорников... Ему не все докладывали, он не все знал. Если Путин сейчас все знает о том, что происходит в стране, все знает, то у Ельцина с течением времени накопилась нехватка этого знания

Вы правда думаете, что Путин все знает?

Я в этом убеждался многократно, и он не был бы таким, если бы всего не знал. Ну, тут у них разный путь. У Ельцина нехватка этого знания еще до президентства обнаружилась, потому что он все же много лет был первым секретарем Свердловского обкома, а это целое царство уральское — с промышленностью, хозяйством, огромным населением, военными, атомной промышленностью... Больше Франции страна. А первый секретарь обкома — это персоналия охраняемая. Просто так он не пойдет в пельменную, не поест. И когда он оказался в Москве, он поехал в троллейбусе и увидел, как люди одеты, увидел, как все это происходит, и начались вот эти все расхождения с его ровесниками и коллегами. Но все же у Ельцина были вокруг и люди порядочные, честные. Это были люди молодые, моложе его.

Вы имеете в виду тех, кто был в правительстве тогда?

Ну, кого он набрал. Он мне однажды позвонил и сказал: «Александр Николаевич, у меня сегодня большое непростое печальное событие. Я сегодня расстался со своим последним ровесником». Он взял в правительство только молодых людей, потому что считал, что справиться с такими нагрузками, с таким валом задач невозможно людям из того поколения. Там была чистка такая, что каждый день люди менялись... Откуда появились эти Чубайсы, Гайдары — все эти молодые люди, которые не знали, как вести себя, ничего не понимали в этой системе управления, не могли позиционироваться никак...

А Черномырдин?

Черномырдин был все же помоложе его. И он был одним из немногих в аппарате, кто вышел из реальных промышленников: он же поработал и мастером буровой, и директором завода, и так далее.

До какого времени вы с Ельциным общались?

До последних дней жизни его.

Он изменился после того, как перестал быть президентом?

Он стал мудрее, спокойнее... Говорил мне, что первое, что он сделал, — слетал полечиться в Китай, потом сделал операцию на носовой перегородке и стал читать очень много. Непрерывно читал художественную литературу и историческую. Вообще это человек с особым каким-то внутренним благородством. Ну, это настоящий царь, конечно, — по судьбе, по привычкам, по происхождению... и по незлобности. Того, что нынешние люди не умеют прощать, он умел. И он не был злопамятным человеком — кто бы что ему ни сделал... Он высокий, большой человек. А у таких людей другой нрав. Мне этот характер очень нравился, и это прекрасно, что он попался России в этот момент.

Еще один политик, ставший героем вашего фильма, — литовский президент Витаутас Ландсбергис. Как появился этот фильм? И почему такое интересное решение: Ландсбергис играет у себя в кабинете на пианино?

Тогда непонятно было, введут войска или не введут, непонятно, что там в этой республике происходит... И мне стало очень интересно, как себя чувствует человек из абсолютного чуждой для власти и для властного приложения сил среды — музыкант; как он ощущает себя в такой ситуации... Когда я приехал туда, у меня был всего один день. Ландсбергису надо было срочно оттуда уезжать, но, поскольку он обо мне знал, он отнесся ко мне очень хорошо, дал нужное время. Я его попросил только сыграть Чюрлениса — и всё. Была такая задача снять его во время этого исполнения. Насколько он остался музыкантом, насколько он остался гуманитарным человеком — потому что никто не знал, во что дальше все это превратится. Ну, мы знаем, что поляк Падеревский в свое время был премьер-министром. Не самая крупная величина в композиторском мире, но все же. Однако это редкий пример. И здесь было интересно: что происходит с человеком, когда он понимает, что сейчас оставит всю эту нежность, тонкость и эти осторожности и будет вынужден принимать решения? Ведь тогда Литва была на грани войны с Россией, он мог быть арестован, его могли просто убить! Он понимал, что от его решений, состояния, разговоров зависело, выйдут ли на улицу тысячи людей и не начнется ли там мясорубка с танками советскими. Моя задача была в том, чтобы сохранить впечатления о человеке определенного исторического периода; человеке, который мне известен как музыкант и гуманитарный деятель. Потом, конечно, с ним начали происходить всякие изменения. Он стал более резким... Но мне важно было понять, сохранилось ли у него вот это гуманитарное внутреннее табу... Раз он очень хорошо говорит по-русски, русская культура и музыка являются для него объективными ценностями — будет ли такой же ценностью для него человеческая жизнь? И останется ли для него такой же ценностью

Россия и вообще русские? Мы, русские, как источник власти, которая совершала там неправомерные поступки, и мы как носители великой культуры — это одно и то же или нет?

Как он работал с вами?

Он был ко мне очень ласков, очень был внимателен, предупредительно вежлив. С большим желанием слушал меня и выполнял все, что я просил, тем более что его приятно удивила простота задачи. Он очень хотел выговориться, но я сказал, что не буду задавать ему вопросов на политические темы: я все прекрасно понимаю и политический контекст мне не интересен. И он сначала пожалел, что лишился такой трибуны, потому что он осознавал, что картина останется и все будут знать, что он думал, как он говорил... Сначала он был обеспокоен тем, что такая роль ему предоставлена — музыканта, а не политика. Не совсем, не моментально понял преимущества этого положения. Зато в итоге он остался в истории мудрым человеком, не произносящим лозунгов и не проклинаящим Россию, коммунизм или что-то там еще. Он остался музыкантом, который находится на распутье. Каждый гуманитарный человек всегда находится на распутье, когда речь идет о категориях общественных или политических, потому что теоретически нельзя принимать ни одной из сторон. Как это практически осуществить? Трудно найти решение. В конечном счете я доволен тем, как повел себя герой «Простой элегии» тогда и как он повел себя потом. При всех соблазнах он страшных ошибок не совершил, он все же остался в границах вот этой своей гуманитарной природы.

Между «Советской элегией» и «Простой элегией» у вас вышел еще один фильм, косвенно затрагивающий тему перестройки, — «Петербургская элегия». Но здесь в центре — вовсе даже не политик, а сын Шаляпина. Как так получилось?

Все очень просто. Мне сказали, что в Петербург приезжает его сын. Я до этого был знаком с дочерью Шаляпина, у нас были хорошие отношения, и они все время говорили о его сыне. Мы

договорились с руководством шляпинского музея, что как только он соберется приехать, мне тут же сообщат. Но они, кажется, только за два дня до приезда сообщили, поэтому очень трудно было организовать, найти пленку, оборудование... Но в конце концов удалось. Было небольшое количество черно-белой пленки. Но меня это вполне устраивало.

Однако лицо сына Шляпина вы сняли в цвете.

Потому что оно живое, его надо снимать так. Сохранить реальный цвет лица, его живость и то, что он живет лишь мгновение. В отличие от его батюшки, у которого была жизнь вечная — и в лице, и в мгновениях, и в паузах.

В начале фильма мы видим длинный кадр с толпой.

Да, это митинг. И еще там есть сцена, где люди колбасу покупают. Это мы в Елисеевском¹ снимали. Такое положение было, что люди уже погибали от бескормицы, просто непонятно было, что делать, — и вдруг привезли эту колбасу. Нам директор этого магазина разрешил привезти камеру, поставить за дверь и через зеркальное стекло снимать. А потом мы просто выставили камеру за спину продавщицы, и это никого не интересовало — всем было так важно, достанется ли им колбаса! Но при этом люди вели себя очень по-человечески, там не было драк, это был тот самый последний петербургский люд, который, что называется, урожденный. И была задача сделать это на максимально длинном кадре, чтобы психология очереди сохранилась. Вот и всё.

А почему во время этой сцены звучит Пятая симфония Чайковского?

Не знаю. Вероятно, она передает какое-то настроение. Пятая симфония, она ведь перед Шестой симфонией² — и это

¹ Имеется в виду магазин на Невском проспекте. В советское время назывался «Гастроном №1».

² Последняя симфония Чайковского, после написания которой композитор скончался.

предчувствие такое. Предчувствие чего-то неокончательного и чего-то того, что будет длиться бесконечно. Так оно и получилось: оно ведь до сих пор длится — я имею в виду состояние людей. Эти люди никогда не решат своих проблем, и эти проблемы здесь никогда не будут решены.

Прямой связи с сыном Шаляпина в этой сцене нет?

Это народ, от которого он произошел, от которого он оторвался, — и тем не менее все признаки народа сохранились в его лице. Он сын великого человека, но в сыне великого человека все опять возвращается к началу — от величия к обыденности. Плохой актер, игравший где-то в голливудских картинах, но сохранивший шлейф великого отца, эти манеры... К сожалению, это так — но что тут сделать? Такая судьба у человека.

Он на вас произвел плохое впечатление?

Так нельзя сказать: он как человек имеет свои достоинства. Он был прост, без всяких вычурностей, без капризов, вел себя очень достойно. Просто видно по уровню запросов, по уровню культуры, что ничего, кроме внешнего сходства, Господь ему не передал или он не сохранил на жизненном пути своем. Сложись по-другому судьба его — и он вполне мог в каком-то сереньком заношенном пиджачке оказаться в этой очереди и так же стоять, как эти люди, взять триста граммов вареной колбасы или не взять.

В фильме вы цитируете письмо Горького Шаляпину о том, как они были на похоронах Чехова, и там дана очень негативная характеристика толпы.

Это судьба человека, суета вокруг судьбы человека. В данном случае речь идет о смерти такого абсолютно неочтенного человека. Думаете, тогда, когда умирал Чехов, кто-то понимал фундаментальность этой фигуры? Да нет, конечно. Умирал более или менее известный писатель, вокруг которого к тому же все время ходили слухи: мол, вот, он живет без жены, она ему изменяет, вот он больной, вот у него чахотка,

вот он в долгах, вот он дом построил, вот он этого не вернул, вот ему там задолжали... О нем говорили гораздо больше именно в этом смысле. О том, как провалились его спектакли, — он воспринимал это очень тяжело и не скрывал отчаяния. И все обсуждали, что даже после этого жена не приехала к нему. Поэтому это просто судьба... Никаких знаков, просто судьба. А им — Горькому и Шаляпину — придется пережить и то и другое. Тут все как **в зеркале**.

В тот же период (рубеж 1980-х и 1990-х) вы снимаете несколько фильмов, в которых не просто доминирует трагическое мироощущение, но на первый план выходит тема смерти, увядания. В начале документальной ленты «Элегия из России» мы видим кадры с дряхлым, болеющим человеком. Это игровые кадры?

Это на самом деле смертельно больной человек, равно как и фонограмма в начале подлинная. Это сын записывал, как умирает его отец, рядом сидели мать его и сестра. И женщина, которая произносит там монолог, сразу после съемок умерла буквально в считанные минуты. Она сама хотела обратиться к тем, кто ее переживет, с какими-то словами. Она умирала от рака, была страшная последняя стадия. И я долго думал, как поступить, но поскольку это было ее обращение, санкционированное, с согласия мужа ее, мы приехали к ней домой, поставили камеру, какое-то время сидели на кухне с мужем, разговаривали. Потом она нас позвала, постучала ложечкой по стаканчику, который там стоял (обычный граненый стакан), и сказала: «Я, кажется, ухожу, идите сюда». Мы тихо вошли, включили камеру и вышли. Композиция была составлена, всё. И говорила она уже, когда никого в комнате не было. В камеру были заряжены девять минут пленки — столько, сколько там могло быть технически. А на экране было столько, сколько она сказала, точно всё, без монтажа, и изображение ее умирания. Она легла, встала, и минуты через три, во второй половине кассеты, началась агония.

Вообще эта картина — «Элегия из России» — предполагала создание десяти фильмов, в каждом по девять или восемь минут. И эти фильмы должны были показывать людям в хосписах в разные стадии болезни. Так было рассчитано. Последняя картина должна была показываться в последний день жизни человека.

Я был хорошо знаком с Виктором Зорзой — британским журналистом, который у нас начал создавать хосписы после смерти его молодой дочери от рака. Поскольку у меня батюшка болел раком, то мы пережили все это. Отец выжил, было несколько операций, но я просто знаю, что чувствует человек, больной раком. И мне все время хотелось хоть что-то сделать для хосписов, хоть что-то... Я не знаю, как это сказать... А что-то я мог сделать только своей головой, руками и трудом. И я придумал для них такой цикл. Первая серия показывается, когда человека только привозят в хоспис, — там должен быть отдельный зал, кровать с каталкой, и в конце первого дня пребывания он смотрит первый фильм. Через два дня еще что-то... Это было расписано по «карте жизни» каждого человека. Самой тяжелой должна была быть пятая часть, потому что в ней предполагались вот эти обращения умирающего человека в камеру. Чтобы человек, который их смотрит, понимал, как это со стороны может выглядеть. Главная задача была — смирить человека с этой ситуацией, просто смирить... Успокоить его, как-то попытаться сказать, что его ожидает. А несколько следующих серий должны были показывать райскую жизнь. Там должна была быть такая комната — одна стена белая, а вокруг зелень стоит, как лес. Такие большие растения, птицы поют... Теплый ветерок, чтобы все шевелилось, и...

В итоге, к сожалению, ничего этого не вышло. Зорза поссорился с кем-то из властей — кажется, с Собчаком¹. Тогда перестали помогать его хосписам, он уехал, и рухнуло все.

¹ Анатолий Собчак (1937–2000) — первый и единственный мэр Санкт-Петербурга. Управлял городом с 1991 до 1996 года. В 1996 году проиграл выборы Владимиру Яковлеву, который возглавил Санкт-Петербург уже в должности губернатора.



Кадры из фильма Александра Сокурова «Элегия из России»

А материал, который был собран для нескольких фильмов, я соединил в «Элегию из России».

О множестве замыслов, которые не состоялись и уже никогда не будут реализованы, я не жалею, а здесь я очень жалею, что я этого не сделал, что не удалось найти средств... Действительно невозможно было. Мы и сами не знали, на какие деньги есть, как жить: ни зарплат, ничего не было — в общем, катастрофическая была ситуация. Сейчас вспомнишь — и странно становится, что не перебили, не перестреляли и не съели друг друга в нашем отечестве, потому что обстоятельства, конечно, были очень тяжелые и в моральном смысле, и в материальном. Все так устали от политических и бытовых проблем, которые начались в конце пребывания коммунистов у власти, — продовольственный кризис был совершенно налицо! Ничего не было, магазины были пустые, даже запахов еды не было. Только запах масла. Всякую тушенку и требуху, плохие дешевые рыбные консервы везли через всю страну в ящиках, обмазанных каким-то техническим маслом, чтобы они не ржавели. Уже в магазине это масло вытирали и приклеивали этикетки, которые прикладывались к пачкам.

По ту сторону смерти

— Он уже не дышит.

— Когда это он успел?

— Да вот когда я вас вызывал, дыхание и прервалось.

— Ну ладно... А свидетельство о смерти?

— Свидетельство в поликлинике дают.

Этот диалог — грубо-равнодушный, бытовой, перечеркивающий са-
кральность ухода в мир иной — открывает фильм «Круг второй», а вме-
сте с ним и целую главу в творчестве Сокурова. Три игровых фильма
начала 1990-х называют «трилогией о смерти». Смерть здесь не просто
одна из тем, но главная и, возможно даже, единственная, хотя никто
в кадре не умирает. И в этом новаторство Сокурова. Он показывает не
событие, а то, что идет после события уже случившегося. Жизнь по
ту сторону смерти, но не в мистическом плане, а в бытовом, земном.

В «Круге втором» (1990) персонаж Петра Александрова приез-
жает в северный городок хоронить умершего отца, и все повество-
вание выстроено вокруг этих нерадостных хлопот. В «Камне» (1992)
призрак Чехова посещает свой дом-музей, где жизнь остановилась
после смерти писателя. А в «Тихих страницах» (1993) Раскольников,
уже убивший старушку, слоняется по городу, как живой мертвец по
некрополю, под музыку из «Песен об умерших детях» Малера.

«Счастливы близкие наши, умершие прежде нас» — этот титр за-
вершает «Круг второй». Трилогия Сокурова — про тех, кому не по-
везло, кто остался. Снимая их с документальным вниманием к повсе-
дневным мелочам, фиксируя с пугающей дотошностью обреченную
бессмысленность действий своих персонажей, как будто живущих
по инерции, Сокуров, однако, создает совершенно новый киноязык:
гиперреализм повествования у него отзывается нарочитой нереа-
листичностью изображения. Геометрия картинки искажена, цвета
приглушены до почти полного исчезновения, детали тонут в гряз-
ном мареве помех, то ли случайных, то ли специально сделанных.
Предельная камерность, неуютность окружающего пространства
(если и пейзаж — то некомфортный, враждебный человеку, а в ос-
новном — убогие каморки или «каменные джунгли») смещают ак-
цент на объекты в кадре и провоцируют обостренное ощущение ве-
щественности, телесности. Сын в «Круге втором» так долго и близко

всматривается в лицо мертвого отца, в его морщинки, полуоткрытые глаза, что для нас эта мертвая плоть становится осязаемой; Чехов в «Камне» материализуется именно как физическая оболочка, лишенная души, духа. Не как великий писатель, а как обладатель несовершенного, дряхлого тела, как будто пробудившегося от глубокой комы и представшего перед нами во всей физиологической убогости. Вот он подползает к пианино и, полусидя на полу, начинает наигрывать прелюдию Шопена Ля мажор. Сбивается, фальшивит, ломает все очарование и изящество мазурочного ритма. Как будто душа пьесы тоже умерла и остались только голые ноты, лишенные внутреннего содержания — посмертная маска музыки.

Кстати, это один из немногих музыкальных образов трилогии: на смену пестрой музыкальной мозаике «Скорбного бесчувствия» и «Дней затмения» пришел музыкальный вакуум, заставляющий зрителя физически чувствовать нехватку музыки и, наоборот, обостренно (опять-таки физически осязаемо) воспринимать реальные шумы в кадре. В этом плане беспрецедентен радикализм «Круга второго», где единственная музыкальная тема (Нуссио, как и в «Одиноким голосе человека») возникает только в самом конце, перед титрами. Та же ситуация с диалогами. Фильмы трилогии предельно молчаливые — и это тягостное молчание.

Но оборотной стороной и макротелесности, и нехватки диалогов становится повышенная роль пластики. Постепенное обретение вернувшимся Чеховым физического облика показано именно с помощью актерского движения. Страдания сына в «Круге втором» переданы через испытания и реакции его тела: вот его теснит толпа в автобусе, а вот он идет по вьюге и в конце концов встает на колени и то ли от горя, то ли от холода и усталости сгибается пополам. Наконец, финальный образ «Тихих страниц» (а следовательно, и всей трилогии) именно пластический: проснувшийся в ногах каменной статуи львицы, Раскольников, изгибаясь, пьет воду из ее сосцов.

Учитывая пластическую выразительность, но при этом антиэстетизм движения и почти полное отсутствие закадровой музыки, фильмы трилогии можно назвать «антибалетами». И если «Лебединое озеро» стало символом смерти Советского Союза, бессловесным комментарием, красноречиво заполняющим телевизионный эфир, то сокуровские картины превратились в эпитафию ушедшей эпохе и визуальную метафору начавшегося безвременья.



Кадры из фильма Александра Сокурова «Круг второй»

Юрий Арабов: «От безвыходности он снимает, от тоски»

Расскажите о вашем сотрудничестве с Сокуровым на рубеже 1980–1990-х.

Где-то году в 87-м, когда мы уже были легализованы Союзом и превратились в известные, даже отчасти медийные лица, наши пути начали расходиться. Я стал делать картины с Олегом Тепцовым, с Олегом Добровольским, у Саши появились какие-то свои документальные проекты... Но тем не менее как только Саша обращался к художественным фильмам, он приглашал меня. Как правило, у него был некий материал, и исходя уже из его тогдашней тяги к узкому, локальному, камерному пространству я делал сценарий. На мой взгляд, эта камерность диктовалась еще и ограниченными технологическими возможностями. Это были максимально бедные по материальным вложениям фильмы. Приходилось писать историю на двоих или на одного, как у нас было в «Камне», «Круге втором», «Тихих страницах»...

Какое изменение в этих фильмах претерпел сценарий от замысла до финального воплощения?

«Круг второй» — одна из немногих картин, которая была сделана по моей инспирации. У меня умерла мама, потом тетя, в один год это случилось, на моих глазах... И я предложил сценарий о похоронах. О том, как один человек не может похоронить другого. Трансформация заключалась именно в усилении камерности. Уже стремясь вот к этому узкому изолированному пространству, Саша из сценария «Круга второго» вычеркнул, наверное, треть сцен, которые касались взаимоотношений героя с окружающим миром. В частности, очень обидно за сцену похода героя в церковь, который кончился ничем. Если бы это было оставлено в фильме, то мы бы намного опередили тренд сюжетов о взаимоотношениях мирян со священниками, который сейчас разрабатывается. Это у меня в сценарии было.

А где там был этот эпизод?

Я не помню точно последовательность. Герою не на что хоронить отца, и он приходит в церковь попросить, батюшка не дает денег. И Саша это снял, но он снял еще каких-то протестантов, которые пели псалмы у ворот церкви. Это было очень забавно, смешно. Но его испуг перед тем, что в палитре фильма возникнут иронические тона, заставил его это исключить. Исключив это, он закрыл момент «первооткрывательства» этой темы, который был в сценарии. Я знал, что скоро это будет в российском кино, я несколько раз предлагал ему эти вещи. Я как раз считаю, что нужно быть лучшими, нужно быть первыми и нужно быть самыми крутыми. Александр Николаевич тоже так считает в глубине души, хотя он вслух так никогда не скажет, но его время от времени настигала боязнь подобных экспериментов, а может быть, они были ему не очень интересны. Может, он боялся какого-то эстетического разнообразия внутри картины... Потому что даже когда он брал какой-то материал, он инстинктивно его подгонял под... выкачивал из него воздух и разные эмоции... Делал их такой вот одной линией. А я как раз «столбы» не люблю, я люблю, чтобы ветки торчали, чтобы эти куски не поддавались абсолютной рационализации. Во всяком случае, я так думал в то время. Сейчас-то у меня рука уже настолько существует отдельно от головы, что я могу сам «подстригать эту крону», не думая о том, что я делаю. А тогда все-таки был апломб, было желание оказаться первыми и по форме, и тематически, поскольку это очень важно в кино. Но камерность Александра Николаевича потянула в другую сторону.

Бывало ли такое, чтобы Сокуров предложил вам какой-то проект, а он оказался вам не близок?

Как раз с «Тихими страницами» такое было.

Так вы же написали этот сценарий.

Ну, это все не так. Там моя фамилия стоит, но на самом деле... Я думал, что это последняя наша картина. В сценарии не



Кадр из фильма Александра Сокурова «Тихие страницы»

хватало концептуальной идеи — о чем мы делаем картину. Для кинодраматургии это главное. У режиссера — что картина будет монохромная, черно-белая, кто-то будет прыгать в воду, кто-то будет ходить по улице... А у нас, сценаристов, иначе: про что мы делаем? Про «Преступление и наказание». А что про «Преступление и наказание»? Уже сделано все это. Что нельзя старушку убивать? (*смеется*) Я предложил: «Саша, давай сделаем о русской тоске. О том, как человек не убивал старушку, но говорит всем, что убил, и переживает, не убивая». Ну, это несколько комическая идея, но в ней заложен, на мой взгляд, архетип русскости. Помните, как один периферийный персонаж «Преступления и наказания» сказал: «Я убил старушку». Зачем, почему — никто не знает.

И вы хотели взять это за основу концепции?

Я — да. Но Александру Николаевичу это не приглянулось, не показалось. И, как я понял, он просто хотел снять картину о бедности, в которой он пребывал сам. О бедности, о бездомности... О том, что Александру Николаевичу негде преклонить

голову. Ни Каннского фестиваля нет, ни Московского... Вот об этом. Я этого не прочухал, и вследствие этого была невнятица с этой картиной. Он из сценария взял просто несколько кусков, я, уже понимая, что ему не нравится моя идея, не знал, что писать... Это один из самых провальных сценариев моих. А из картины я запомнил полусфинкса-леопарда в конце, мне это очень нравится, и прыжки в воду.

Но вообще Александр Николаевич прав в этом плане: он делает освоение частности. Со стороны это выглядит комически, потому что большинство людей считают его реализовавшимся, счастливым человеком. А на самом деле он человек несчастный. Каждый человек несчастный, а Александр Николаевич вдвойне, потому что он режиссером не хотел вообще быть — он хотел двигать мирами. Но дело в том, что каждый из нас хочет двигать мирами: быть Секретарем ООН, Президентом России, а лучше — мира. Александр Николаевич — из этой когорты, он человек, движущий мирами, образующий целые народы...

И тем не менее он снимает один фильм за другим!

Правильно! От безвыходности он снимает, от тоски. Я его очень хорошо понимаю, мне все это близко. Вообще почему мы дружим? Потому что я его понимаю и сочувствую ему — я сам такой. Это все психоз на самом деле — все эти фильмы (*горько смеется*).

Союзники

С большинством людей, которые когда-либо работали с Сокуровым, он сделал несколько фильмов — как правило, два-три подряд. Но мало кто смог пройти с Сокуровым бок о бок больше одного десятилетия. Сокуров — диктатор и вдобавок очень требовательный человек. Получается, что его союзники должны быть одновременно и невероятно талантливыми, и готовыми во всем подчиняться воле режиссера. А поскольку Сокуров создает стопроцентно авторское кино, то для всех его соратников возможности самовыражения существенно ограничены (что, как правило, неприемлемо для талантливых людей — парадокс!).

И тем не менее нашлись три человека, с которыми Сокуров сотрудничает уже более четверти века и, видимо, поработает еще. Это сценарист Юрий Арабов, оператор Александр Буров и актер Леонид Мозговой. Все они — мастера своего дела, обладатели множества кинонаград, востребованные профессионалы, но вместе с тем готовые следовать за Сокуровым по первой его просьбе.

Юрий Арабов написал сценарии почти всех игровых фильмов Сокурова — от «Одинокого голоса человека» до «Фауста». Из 16 полнометражных картин (включая «Франкофонию») лишь в создании четырех Арабов не участвовал.

У Александра Булова и Александра Сокурова совместных работ еще больше — 19. Правда, большинство из них — документальные короткометражки. Но и среди игровых лент Сокурова есть несколько снятых Буловым: это вся трилогия о смерти («Круг второй» / «Камень» / «Тихие страницы»), а также два фильма 2000-х: «Отец и сын» и «Александра». А началось их сотрудничество еще в 1982 году — с документальной работы под символическим названием «Союзники» (которая сейчас известна как «И ничего больше»). И вплоть до 1999 года Буров работал только с Сокуровым, а также с его учеником Евгением Юфитом¹. Можно сказать наверняка:

¹ В 1987 году Сокуров создал при «Ленфильме» киношколу, куда позвал учиться Евгения Юфита, Игоря Безрукова и еще нескольких молодых режиссеров. Под очевидным влиянием Сокурова его ученики создали стиль «некрореализм», сконцентрированный на эстетике смерти, но с изрядным уклоном в абсурдистскую эстетику. Юфит стал неофициальным лидером этого движения.

не было бы Сокурова — не было бы и оператора Бурова. Один Александр «создал» другого Александра — под себя и свои эстетические требования.

То же самое справедливо и для Леонида Мозгового. С ним произошел совершенно уникальный случай: дебют актера в кино состоялся только в 50 лет, но сразу — главная роль, да еще и у всемирно известного режиссера. Однако «Камень» стал лишь пробным камнем в их союзе, а настоящий актерский вызов Мозговой получил уже в конце 90-х, когда ему пришлось сначала перевоплотиться в Гитлера, а затем в Ленина, причем для роли Гитлера надо было научиться говорить по-немецки. Он бы научился и японскому — Сокуров пробовал Мозгового на роль императора Хирохито в «Солнце», третьей части тетралогии, но в итоге было решено взять японского актера. Зато в четвертой части — «Фаусте» — Мозговой опять появляется, но в совершенно неузнаваемом виде в эпизодической роли. Очень сложно его разглядеть и в «Русском ковчеге», где Леонид Павлович играет шпиона, неотступно следующего за главными героями. И в этой неузнаваемости и скрытости читается метафора творческих взаимоотношений Мозгового и Сокурова. Мы можем посмотреть все их совместные фильмы, в трех из которых Мозговой постоянно присутствует в кадре, но так и не узнаем истинного облика актера. Он идеальный союзник Сокурова, готовый полностью растворить свою творческую индивидуальность, свое «я» в чужом художественном мире даже тогда, когда весь фильм держится на его актерской игре. И, пожалуй, в среде самовлюбленных кинодеятелей именно такая готовность к самопожертвованию — высшее проявление оригинальности.

Леонид Мозговой: «Он в коконе своих мыслей, чувств и решений»

Расскажите о вашем знакомстве с Сокуровым. Впервые вы его увидели, когда пришли на пробы «Камня», верно?

Да. Мне позвонила Вера Новикова — она была актрисой, режиссером — и говорит: «Леня, я сейчас работаю вторым режиссером у Александра Николаевича Сокурова на фильме „Последний год“¹, он ищет исполнителя на роль Чехова. Мне кажется, ты подойдешь». А я до этого как-то не снимался никогда. Только в эпизодике одном — в фильме «На одной планете», где Смоктуновский играл Ленина, я пробежал студентиком каким-то. Даже не пошел тогда эти три рубля получать — стыдно было, считал, что это не актерская работа. И вот в 1991 году я пришел на «Ленфильм» (он тогда напоминал заброшенный завод), и ко мне поднялся навстречу среднего роста прихрамывающий человек. Мы поговорили с ним минут двадцать, но уже через пять минут я понял, что он меня берет. И он сказал: «Не скрою, вы мне очень понравились, только надо будет похудеть». Ко мне приставили специального врача, я сел на диету, стал читать много про Чехова и произведений самого Чехова, у меня целая библиотека подобралась... В общем, долго готовился.

Сокуров вам давал какие-то ориентиры, говорил, что прочесть?

Нет, нет, я сам читал. «Мне, — говорит, — мало что есть сказать. Готовьтесь, худейте, читайте».

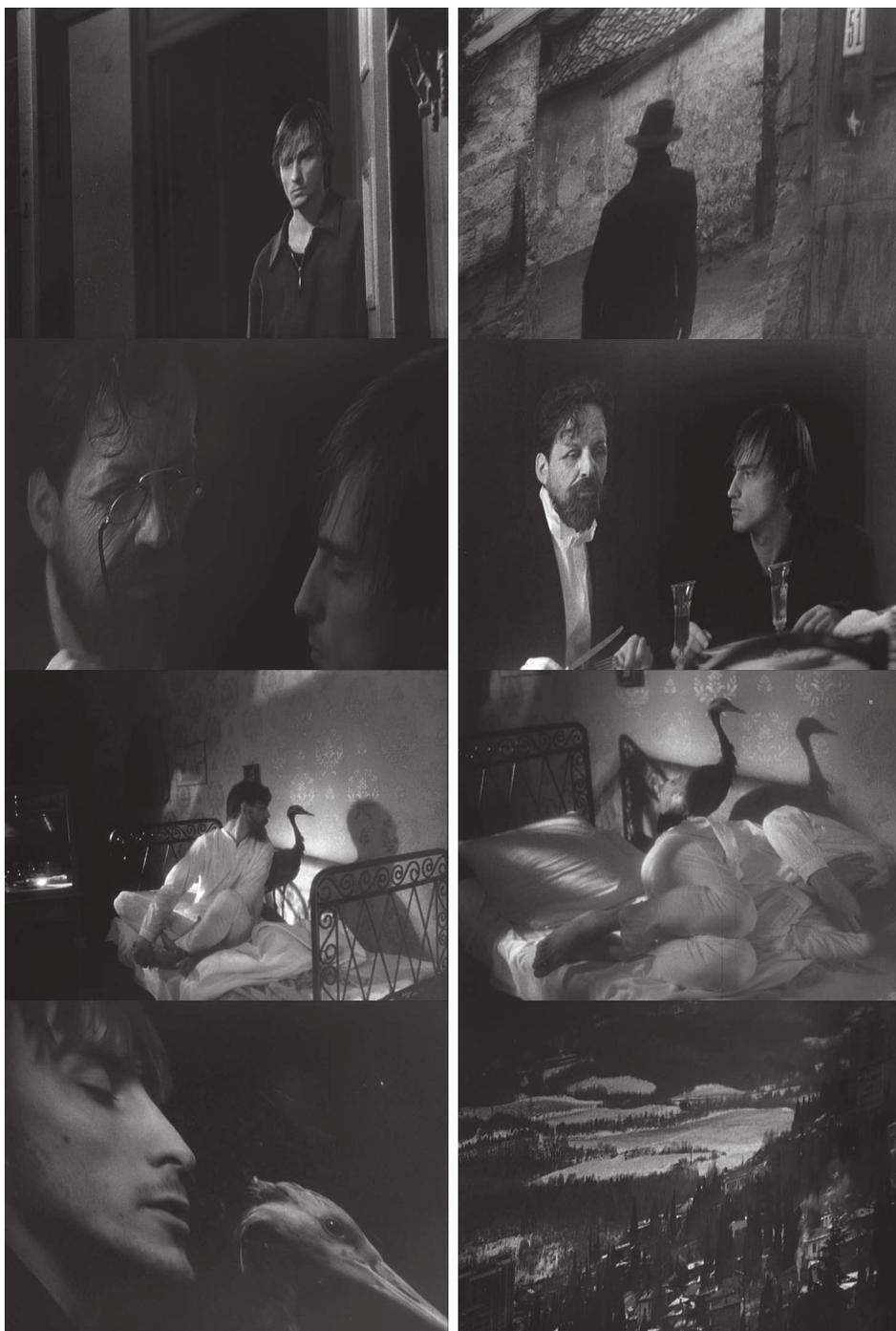
А вообще какой-то подготовительный этап работы с актерами до съемок бывает? Не только на этом фильме, но и на других?

Не очень. Он отдает на откуп актерам это.

Сокуров позволяет импровизацию на площадке?

Позволяет, да! Он очень любит не затверженную мизансцену, а когда в разных дублях по-разному. Но он создает такую

¹ «Последний год» — рабочее название фильма «Камень».



Кадры из фильма Александра Сокурова «Камень»