



АНТОН

ОТТЕНКИ РУССКОГО

ОЧЕРКИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО КИНО

ДОЛИН

Антон Владимирович Долин
Оттенки русского. Очерки
отечественного кино
Серия «Стоп-кадр (АСТ)»

indd предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=27304208

*Антон Долин Оттенки русского очерки отечественного кино:
ISBN 978-5-17-983246-1*

Аннотация

Антон Долин – журналист, радиоведущий, кинообозреватель в телепрограмме «Вечерний Ургант» и главный редактор самого авторитетного издания о кинематографе «Искусство кино». В книге «Оттенки русского» самый, пожалуй, востребованный и влиятельный кинокритик страны собрал свои наблюдения за отечественным кино последних лет. Скромно названная «оттенками», перед нами мозаика современной действительности, в которой кинематограф – неотъемлемая часть и отражение всей палитры социальных настроений. Тем, кто осуждает, любит, презирает, не понимает, хочет разобраться, Долин откроет новые краски в черно-белом «Трудно быть богом», расскажет, почему «Нелюбовь» – фильм не про чудовищ, а про нас, почему классик Сергей Соловьев – самый молодой режиссер, а также что и в ком всколыхнула «Матильда».

Содержание

Обоснование темы:	5
Крупный план	8
Алексей Герман	9
«Трудно быть богом»	9
I. Я – царь: взгляд шпиона	10
II. Я – раб: телега рыцаря	16
III. Я – бог: флейта принца	22
IV. Я – червь: меч зверя	29
Услышат и поймут	35
Александр Сокуров	42
«Фауст»	42
I. «Золотой лев»	42
II. Время	45
III. Бессмертие	48
IV. Мертвые души	53
V. Маргарита	58
VI. Власть	61
VII. Музыка	63
Конец ознакомительного фрагмента.	65

Антон Долин

Оттенки русского

Очерки отечественного кино

В книге использованы кадры из фильмов и фото В. Зинченко, А. Кусова, А. Матвеевой, В. Мишукова, Jiri Hanzl.

Издательство благодарит авторов и фотоагентство «Восток-Медиа» за любезно предоставленные фотографии.

Серия «Стоп-кадр»

© Долин А. В.

© Бондаренко А. Л., художественное оформление

© ООО «Издательство АСТ»

* * *

Обоснование темы: вместо предисловия

Я долго сопротивлялся самой идее собрать свои статьи в одну книгу (в какой-то степени по такому принципу строится моя «Уловка XXI», но там около половины материала все же специально создавалось для книги и не публиковалось раньше). Как правило, газетный или журнальный текст пишется быстро, «на случай», его интересно читать несколько дней, а после этого он теряет самооценку, превращаясь в исторический документ. А механическое соединение рецензий и интервью разных лет (и написанных для разных изданий) грозит глобальным конфузом.

С другой стороны, иногда автору бывает ужасно обидно, что высказанная им мысль может быть не услышанной вовремя или быстро забытой, а потом запросто присваивается кем-то другим. Или что текст, на который ушел месяц работы (примерно так бывает с текстами для большого журнала, «Искусства кино» или «Сеанса»), тоже прочитывается и забывается моментально. Наконец, ты ведешь диалог и с самим собой, а окружающим это попросту незаметно, поскольку часть этого диалога они могли пропустить. Так и появляется искушение все-таки создать из обрывков, отрезков, фрагментов хотя бы обманчивое подобие единства.

Не таким ли же подобием является любой национальный кинематограф? Мы высматриваем в нем общее, ищем и находим тренды и тенденции. Меж тем в реальности имеем дело с совокупностью амбиций, случайных успехов и заслуженных неудач отдельных людей, каждый из которых несовершенен (как несовершенен и претендующий на обобщения критик). Русское кино новейшего времени – той эпохи, когда оно превратилось из череды совсем уж случайных и бессвязных явлений в индустрию, – заслуживает того, чтобы окинуть его единым, пусть неизбежно поверхностным, взглядом. И, сделав над собой усилие, воздержаться от выводов. Их читатель, он же зритель, без труда сделает самостоятельно.

Строение этой книги крайне просто. В первой части собраны самые, по моему мнению, крупные отечественные кинохудожники современности: Герман, Сокуров, Муратова, Балабанов и Звягинцев. К рецензиям прилагаются интервью – правда, в случае Германа это интервью с Германом-младшим (текст о его фильме присутствует во второй половине книги), записанное после смерти Германа-отца. Нет только разговора с Балабановым. У нас было несколько встреч и интервью, ни одно из них не заслуживает публикации: беседы были отрывочными, ответы Балабанова на все вопросы – односложными и малосодержательными, и в этом, разумеется, лишь моя вина. Сейчас, после смерти режиссера, жалеть об этом поздно и бессмысленно. Собрание текстов разных лет

(и разной степени погружения в материал) о его кинематографе – мое скромнейшее приношение Балабанову. Я писал о нем больше, но некоторые рецензии не считал достойными появиться на страницах книги: они заслужили газетное забытие.

Во второй половине собрания, за редким исключением, тексты, написанные очень быстро для ежедневных СМИ (рецензии на «Шапито-шоу» Сергея Лобана и «Как меня зовут» Нигины Сайфуллаевой, а также портрет Сарика Андреасяна создавались для журнала «Искусство кино»). Это действительно общий план – неизбежно поверхностный, но, хочу верить, не всегда ошибочный взгляд на повседневное развитие нашего кино. Я рад тому, что мне удалось в своей журналистской деятельности избегать упрощенного деления на «кино не для всех» и «кино для всех», писать о блокбастерах и фестивальных фильмах с равным вниманием и тщательностью. Здесь я восстановил это деление, но только для удобства читателя: он может убедиться, что я не оказываю предпочтений ни одному виду кинематографа, стараясь в любой его области находить талантливое, интересное и достойное серьезного анализа.

Искушение отредактировать тексты, сделать их глубже и тоньше (или хотя бы лапидарнее) было велико, но я считал такой подход нечестным. За несколькими крошечными исключениями все рецензии и интервью публикуются в своем первоизданном виде – такими, какими они увидели свет впервые.

Крупный план

АЛЕКСЕЙ ГЕРМАН

АЛЕКСАНДР СОКУРОВ

КИРА МУРАТОВА

АЛЕКСЕЙ БАЛАБАНОВ

АНДРЕЙ ЗВЯГИНЦЕВ

Алексей Герман

Зеркало без героя

«Трудно быть богом»

*Так стыдно мне и больно так,
Что призываю смерти мрак.*

*Кретьен де Труа,
«Ланселот, или Рыцарь телеги»*

Камера больше не смотрит в мир. Наоборот: они смотрят в камеру. Юродивые, больные, убогие. Стражники, дворяне, простецы. Мужчины и женщины, старики и дети. Всегда смотрели, во всех германовских фильмах с «Проверки на дорогах», но никогда так часто и пристально. Антииллюзорный прием: «это всего лишь кино». И, вместе с тем, нечто большее.

Как не вспомнить, что безымянный шпион с Земли, агент «дон Румата», носит на дремучей планете Арканар обруч с драгоценным камнем, в который вмонтирована камера слежения. Выходит, они заглядывают ему в лицо. Глаза в глаза тому, в ком подозревают бога. Потому и смотрят именно так: с мольбой, насмешкой, любопытством.

Но это внутри системы координат, заданной Стругацки-

ми и Германом. Вне этой системы нет ни камеры, ни Румыты. Арканарцы смотрятся в глаза нам. Мы для них – зеркало. Это мы, а не они, юродивые, больные, убогие уроды, отчего-то решившие, что Средневековье осталось в прошлом. Хватило одного взгляда случайного актера-эпизодника, чтобы понять, как сильно ошибались.

Выходит, не лишне было напомнить: «это всего лишь кино». Иначе было бы невыносимо. Однако прием приемом, а все равно бесконечно трудно – быть зеркалом.

I. Я – царь: взгляд шпиона

Не стоит высокомерно отмахиваться от зрительских жалоб и страданий. Что отталкивает так резко в «Трудно быть богом»? Пишут и кричат наперебой о тоннах грязи и дерьма, нескончаемом гадостном дожде, скверне непреходящей: физиология, от которой не отмахнешься, экскременты и выпущенные кишки в каждом эпизоде. Но это самообман. Вся планета, и Россия – не в последних рядах, запоем смотрит «Игру престолов». В чем главная особенность хитового сериала? Да именно в том, как много там физиологии – пыток и жестоких смертей, нецензурированной эротики и попорченной этики. Средневековье, вывернутое наизнанку, где найдется место драконам и принцессам, колдунам и разбойникам, но – не благородным рыцарям: эти не способны протянуть дольше одного сезона. Смотрим, наслаждаемся, узна-

ем. Что ж так шокирует в истории другого ряженого рыцаря (не будь ряженым, зарубили бы минуте на пятнадцатой)? Ограниченная палитра из сотен оттенков серого? Трехчасовая длительность? Широкий экран?

Конечно, другое. Глубинный радикализм фильма Германа – в концептуальном нарушении священных иерархий кинематографа. В сравнении с этим прегрешением меркнет любая другая содержательная или формальная инновация. Рыцарь, барахтающийся в выгребной яме, горы расчлененных трупов – подумаешь. Но как быть с тем, что на первом плане постоянно летающие птицы, а то и хуже – ослиный член, перегораживающий экран наискосок? Средневековые художники не знали, что такое перспектива, и Герман, подражая им, отказывается от этого знания, будто путая события и персонажей «первого плана» с незначительным «вторым». Камеру заслоняют свешивающиеся с потолка колбасы, какие-то валенки, багры, сушеные запасы: не разглядишь, что где-то в глубине главные (эй, они вообще главные?) герои убивают, умирают, любят, ненавидят, спорят о важнейших вопросах своего (ино)бытия.

Видимость плохая, слышимость того хуже: посторонние звуки лезут в уши, а тут актер вдруг возьмет, да и отвернется от микрофона, или чихнет, кашляет, рыгнет, полфразы насмарку, в прямом смысле слова. И с сюжетом то же самое. Любовная линия всего в двух сценах, общей сложностью минуты в четыре, это как? Детективные поиски про-

павшего человека – и непонятно зачем. География Арканара – поди разбери, где что. А главное, обещанная финальная бойня (ух, развернулись бы продюсеры «Игры престолов»!) вовсе не показана. Безобразие.

Герман обожал рассказывать апокриф о человеке, который дожил до середины жизни, никогда не смотрев кино. А когда ему показали, ничего не понял: не будучи знакомым с условным языком, на который мы реагируем неосознанно, не смог ни проследить за интригой, ни испытать какие-либо эмоции. Очевидно, мечтой Германа было поставить своего зрителя в такое положение. Не из садизма, а чтобы учился мыслить и чувствовать заново. «Хрусталеv, машину!» был подступом к решению этой задачи, а «Трудно быть богом» добивается невозможного. Это уже действительно, как и сказано в либретто, другая планета.

Все на ней похожее, а все-таки вывернуто наизнанку. Своими тайными путями кустарь Герман пришел к тому же, чего добился современный сверхзрелищный кинематограф, но с диаметрально противоположным результатом. Вместо *dolby stereo* – параноидальные звуки Арканара, в которых теряешься, как в не имеющем выхода лабиринте; они окружают тебя со всех сторон, а выбрать из них имеющие смысл, отсеяв шум, не получается. Вместо *IMAX*, развлекающего потребителя безразмерным экраном, границ которого из зала будто и не видно, – заполненное до последнего уголочка полотнище, на каждом квадратном сантиметре которого происходит

что-то свое: хоть жми на «паузу» ежеминутно и разбирайся, как со старинной голландской картиной. Вместо пресловутого 3D – реальный эффект присутствия. Кажется, вот-вот – и коснешься лохмотьев вон того непривлекательного нищего, еще капельку – и сморщишь нос от арканарской вони.

Те полтора десятилетия, которые ушли у Германа на работу над картиной, кинематограф льстил зрителю – только бы не сбежал из кинозала к себе домой, к бесплатному интернету: ты повелитель, хозяин, царь. Герман одним мастерским ударом выбил из-под этого калифа-на-час бу-тафорский трон. Революция свершилась буднично, стремительно, едва ли заметно – как переворот в «Трудно быть богом». Грузный небритый мужчина в грязноватой одежде, как оказалось, местный король; по праву сильного вырывает глаз провинившемуся подданному, другого пинком отправляет на плаху, а третий, дрожа, надевает ему правую (особая честь!) туфлю, такую же затертую и тусклую, как остальное одеяние. Но в одну прекрасную ночь стража повернет пики против него и выпотрошит тирана, а его сыночку-дегенерату – нет у династии будущего, недолговечны короли, – снесет с плеч бестолковую башку. Вот и вся недолга.

Из князи в грязи, причем буквально: за что же зрителю такого режиссера любить? Публика привычно обижается на Германа, что не уважает и не любит «простого зрителя», узурпируя царские права Автора: я те покажу, где раки зимуют, а ты сиди и смотри! Так ли? Присмотревшись,

понимаешь нечто невероятное: этот тип диктатуры Герману так же противен, как сибаритская тирания Зрителя. Потому он и передоверяет роль всевидящего ока Румате – шпиону, трикстеру, снимающему на тайную камеру окружающую его реальность. А тому бы выжить самому; не до высоколобых рассуждений о судьбах рода человеческого.

Нет, в «Трудно быть богом» есть послание, предположительно с большой буквы: оно в заголовке. Ну и еще в фразе о Черных, приходящих за Серыми. Но это наследие пра-родителей этого мира – Аркадия и Бориса Стругацких; люди Полдня, герои ушедших на дно 60-х, верившие в светлое коммунистическое будущее. Когда Румата выходит из грязного, тесного коридора королевского дворца (знаете, что отличает его от таверны? специальный порожек на входе, для очистки дерьма с сапог, – больше ничего), на стене он замечает остаток полустертой фрески. На ней – мужчина и женщина. Это единственные секунды безусловной гармонии за весь фильм: раритет, атавизм, парадокс. Таковы же истины из книги полувековой давности, давно превратившиеся в трюизмы. Окончательно воплотившись в тусклой реальности и перестав быть предупреждением, они потеряли силу и смысл.

В фильме Германа тесно. Там нет пространства и времени для рефлексии: включить Баха, взглянуться в пейзаж, задуматься о вечном. Он – сплошное «здесь и сейчас», документальная мясорубка непрекращающегося бытового безумия.

Этот мир захламлен донельзя, в нем свобода – не метафизическое понятие, а физиологическая потребность, которую никак и никому не удовлетворить. «Трудно быть богом» – не фильм «великих идей». Его создатель не возносится к небесам, чтобы вынести вердикт оттуда; напротив, спускается в грязь, ниже, еще ниже, пока не начинает захлебываться (а мы с ним вместе). Это рвотное, начисто избавляющее пациента от родовой травмы и пожизненного диагноза русской глубокомысленности.

По-настоящему начавшись «Андреем Рублевым» (один из любимых фильмов Германа), отечественный авторский кинематограф завершается «Трудно быть богом». Иконописец-духовидец со временем окажется ногами кверху в одном зловонном нужнике с остальными книжечками, утопленными по высочайшему повелению. Впрочем, и у Тарковского государевы люди выкалывали умникам глаза, а другим в глотку лили расплавленный свинец: не так уж многое изменилось. Разве что с зеркалом теперь всё иначе. Тарковский смотрелся в свое – будь то одинокое альтер эго Солоницына-Рублева или целая вселенная автобиографического «Зеркала», – а Герман, щедро разбросавший автопортреты по всем предыдущим своим фильмам (самые яркие в «Лапшине» и «Хрусталева»), вдруг самоустранился, исчез, растворился. Арканар – мир без зеркал, где вода всегда черна и мутна, а медь, даже начищенная, с трудом хоть что-то отражает. Завет Ролана Барта режиссер понял буквально: он

ушел из своего фильма до его завершения. «Трудно быть богом» – смерть автора в действии. Это зеркало без героя – но со зрителями, каждый из которых с отвращением и ужасом узнает в макабрических экранных образах свое точное подобие.

В королевстве кривых зеркал неудобно, как в брошенной персоналом комнате смеха: что ни отражение, то чудовище, что ни чудовище, то ты сам. Доведя до (а)логического предела «гротескный реализм» из книги Бахтина о Средневековье, Герман пригласил публику на карнавал. Смех там не затихает, но это смех ритуальный, лишенный подлинной радости, а потому пугающий. И король на карнавале, как известно, избирается лишь временно – на сутки или около того, а выбирают на его роль какого-нибудь квазимодо. Закон ярмарочного веселья, предписывающий равенство всем участникам. Каждый из которых, согласившийся играть по правилам Германа, отныне – без царя в голове.

II. Я – раб: телега рыцаря

Выходит, сверхзадача и сверхтема – не что иное, как свобода. Явление, почти незнакомое Средневековью, такое же чужое и странное, как Румата с его благородным профилем, умными глазами, блестящими доспехами и непристойно-белоснежной рубахой – на зловонной земле Арканара.

Лейтмотивом через фильм проходят попытки героя разо-

браться с устройством – нет, не тоталитарного государства, а собственного дома. Рабы носят унижительные колодки и никак их не снимут. Даже с собственной женщиной никак в постель не ляжешь, пояс верности (та же колодка, только металлическая) мешает. К финалу до Руматы доходит: рабы не желают расставаться с колодками. Им так комфортнее.

Угнетенные, которым дороги даже не столько угнетатели, сколько угнетение как состояние покоя и уверенности в завтрашнем дне, – классическое российское явление. Другой рыцарь из мира, подозрительно смахивающего на современный, Ланцелот из «Дракона» Евгения Шварца, сталкивался с той же проблемой: не в драконе, оказывается, была беда, а в тех маленьких дракончиках, которые в каждой голове. В период простоя, когда «Мой друг Иван Лапшин» лег на полку, Герман собирался ставить в Москве на сцене именно эту пьесу – но вмешательство тогдашнего Дракона Андропова все-таки позволило выпустить фильм, и проект не состоялся. Или, можно сказать, состоялся через тридцать лет, в «Трудно быть богом». Неудивительно: с этим фильмом, задуманным еще в 1968-м, до дебютной «Проверки на дорогах», Герман прожил буквально всю профессиональную жизнь.

Возможно, поэтому россиянам, знающим о бесконечной и мучительной предыстории, так трудно увидеть в «Трудно быть богом» то, чем этот фильм, безусловно, является и что сразу заметили европейцы на мировой премьере в Риме: это политическая картина. Трактовки могут быть сколь угодно

но вольными, даже если ограничиваться только национальным контекстом. Например, старый король-самодур – Ельцин, приходящий на его место интриган дон Рэба – Путин, а сопровождающий его на пути к власти Черный Орден – КГБ/ФСБ. Или иначе: Румата и есть Путин, который надеялся переделать человечество подобру-поздорову, а потом отчаялся и пошел рубить всех, кто попал под руку. Съёмки, между прочим, шли во время второй чеченской войны. Снимали в Чехии – той самой, куда в 1968-м вошли советские танки, поставив крест (тогда казалось, что окончательный) на проекте советской экранизации «Трудно быть богом», над которым молодой Герман и братья Стругацкие работали в те годы. Тогда смычка сюжета книги и фильма с реальностью казалась не менее шокирующей: Черный Орден – брежневские интервенты.

А можно отрешиться от конкретных аналогий, обойдясь всего одним сравнением: Арканар = Россия. Взять хоть тему с преследованием книголюбцев и умников. Вроде сценарий писался задолго до увольнения Андрея Ерофеева из Третьяковской галереи за крамольную выставку или дела *Pussy Riot*, в каждом из которых представители верхушки РПЦ принимали непосредственное участие, – а в фильме как на ладони. Петр Павленский – человек с лицом будто бы из массовой германовского фильма – приколотил свою мошонку гвоздем к брусчатке Красной площади ровно за сутки до мировой премьеры «Трудно быть богом»: вот вам и генитальная

тематика, на которую так сетуют пуристы из числа зрителей картины. Но умниками и юродивыми-мучениками «оппозиция» не ограничена. Любители лобовых метафор порадуются явлению в кульминационной сцене местного Пугачева – главаря болотных (именно так!) бандформирований Араты Горбатого. Легендарный мятежник окажется не только отталкивающим одноглазым монстром в струпьях и язвах, чья слава зиждется на том, что никто его не видел, но и моральным уродом, уговаривающим Румату помочь ему забраться на трон и расправиться с нынешней правящей элитой – разумеется, чтобы образовать новую, уже «во имя справедливости». Именно этот борец за свободу и выпустит арбалетную стрелу в затылок возлюбленной героя, прольет первую кровь.

Вольных и невольных параллелей – не оберешься. В этом «Трудно быть богом» невольно смыкается с другой монументальной фреской о Новом Средневековье, вышедшей одновременно с фильмом, – «Теллурией» Владимира Сорокина. С одной стороны, остросоциальная сатира, с другой – философский пасквиль, эта книга уже вовсе лишена как героя, так и сюжета, все-таки не окончательно растворившихся в германовском Арканаре. Оба – и режиссер, и писатель – неожиданно выходят за географические границы национального культурного пространства. Делая Россию частью Европы (но не нынешней, а извечно-средневековой, Европой псоглавцев, крестоносцев, монашеских орденов), уходят от ло-

кального к глобальному. И оба через этот фильтр прозревают что-то важное в российском образе жизни и мысли.

Атмосфера Арканара не дает шанса на ошибку: если это и Босх с Брейгелем, то отечественного разлива. Сразу вспомнишь и о том, что классиков северной живописи советские искусствоведы изучали по черно-белым иллюстрациям в книгах, – откуда и черно-белость германовского универсума. Да, средневекового, но безошибочно узнаваемого. Повсеместная бездомность и по-средневековому бесстыжая проницаемость частных пространств, где у человека нет права на одиночество: вселенская коммуналка, которую Герман начал живописать еще в раннем «Седьмом спутнике», а потом воспел в «Двадцати днях без войны», «Лапшине» и «Хрусталеве». Доносы всех на всех – даже добрейший барон Пампа, арканарский Портос и закадычный друг Руматы, сдает палачам доктора-гения Будаха («Имя у него какое-то собачье», – тут чудится и классовое недоверие, и национальное). Угодливость перед властью, описанный еще Достоевским административный восторг на каждом углу. И Рэба Александра Чутко, не хитроумный заговорщик наподобие Ричарда III – таким он предстал в интерпретации бывшего германовского актера Александра Филиппенко в неудачной немецкой экранизации той же книжки Стругацких 1989 года, – а добродушный деревенский староста, с хитрецей. Такие и во время оккупации в старосты шли. В разговоре с Руматой он упомянет про «документики», как заправский

советский клерк, – и накинутая рыцарем на плечи стеганая куртка со спины вдруг покажется лагерным ватником.

В последней сцене предполагаемый паладин перестанет притворяться. Румата в очочках, в свитере современной вязки, в компании своих верных рабов, так и не снявших колодок, отправляется куда-то вдаль. Не на коне, на телеге. Вспомним: в сказке Шварца было зафиксировано одно из позднейших явлений Ланцелота, а впервые тот стал персонажем художественной литературы веке эдак в XII, в романе Кретьена де Труа «Ланселот, или Рыцарь телеги». Там по сюжету безымянный герой – как и Румата, пользующийся чужим именем самозванец, – ради высшей цели соглашался сесть на телегу, что было для рыцаря наихудшим унижением: «Телегу эту млад и стар // считали горшею из кар». К перечню причин такого отношения (по сведениям Кретьена, в телеге возили «убийц, пройдох, иуд и кровопийц, банкротов тяжб, полночных татей, что о чужом пекутся злате...») Герман добавляет еще одну. В его версии телега – похоронные дроги, на которых везут двух подопечных Руматы, убивших друг друга в пьяной драке книжников – двух Леонардо своего времени.

Скрипучая старая телега – наследница по прямой той машины, которую пытался вытащить из грязи Локотков в последнем кадре «Проверки на дорогах», поезда из начала «Двадцати дней без войны» и финала «Хрусталева, машину!», а еще трамвая с портретом Сталина и духовым оркест-

ром из «Моего друга Ивана Лапшина». Это, проще говоря, Россия и есть. Страна, история которой – как у Арканара – не дает надежд на Возрождение. Рельсы идут по кругу, маршрут замкнут, от одного извода Средневековья к другому. Как и в предыдущих своих фильмах, Герман совершает чудо пробуждения памяти, на этот раз не конкретно-исторической и не индивидуальной, а надмирной, всеобщей, – и обнаруживает в ее недрах одно и то же безнадежное дежавю.

Это делает фильм Германа провидческим и более современным, чем все, что он снимал раньше. Новое Средневековье возникает вовсе не потому, что сегодня опять жгут костры, преследуют умников, боятся власти и прислушиваются к юридивым. Новое Средневековье – то, как мы видим время после «конца истории», которая, кажется, на самом деле и не начиналась. «Их будущее было давно прошедшим. И они двигались вперед с обращенным назад взором», – написал французский медиевист Жак ле Гофф о людях Средних веков. Как будто о нас.

III. Я – бог: флейта принца

Времени нет, глубокое прошлое сцепилось с туманным будущим. Через считанные дни после римской премьеры «Трудно быть богом» российская литературная премия «Большая книга» была присуждена роману Евгения Водолазкина «Лавр», житию средневекового целителя и святого.

Ее язык поразительно схож с картиной Германа: вызывающие анахронизмы на каждой странице, архаика сплетается с современной нецензурщиной, в древнем лесу по весне обнаруживаются пластиковые бутылки, а в соседних бревенчатых ангарах хранятся автомобили и самогонные аппараты. Это не идеи, которые носятся в воздухе, а диктовка самой реальности.

Однако кое в чем Средние века Арканара принципиально отличаются от тех, о которых рассказывают в шестом классе любой средней школы. В них почти нет красоты, поэзии, мечты; проблемы с архитектурой, наукой, живописью – ни миниатюр, ни витражей, ни трубадуров (за стихи, напомним, топят в нужниках, и единственный оставшийся в живых поэт – придворный – сам сжег свои книги, от греха подальше). А все потому, что нет «вертикали власти», организовывавшей средневековую психологию и ментальность, позволявшей мириться с грязью и страхом. Нет Бога. Даже монахи существуют лишь для того, чтобы истреблять грешников и карать непокорных, но во имя какой именно системы ценностей, остается непонятным. Черный Орден в «Трудно быть богом» – военизированный отряд палачей в рясах, и только. Молиться им явно некому. Герман последователен: устраняет иерархии и здесь.

Взаимоотношения советского режиссера-еретика с религией – тема, заслуживающая отдельного исследования. Герман исповедовал всю жизнь индивидуальный культ отца,

сделав его стержнем своей этики и эстетики. Из этого чувства – любви, смешанной с преклонением, – родились два самобытнейших его фильма, каждый из которых формально был экранизацией книг Юрия Германа. Оно стало своеобразным заменителем религии и вместе с тем альтернативой официозного почитания Отца-руководителя, будь то Сталин или иной генсек. Последним аккордом этого манихейского дуализма стал «Хрусталеv», которого Герман снимал как завещание. Отец там уходит в небытие, растворяясь в нем и оставляя сына навеки одиноким, – а Отец Народов Сталин (он же Бог) десакрализуется самым выразительным образом – при смерти не выпускает дух, а выпускает газы.

Благочестивый вроде бы Муга, беззубый старейший раб Руматы, постоянно ссылается в разговорах с хозяином на табачника с Табачной улицы, очень мудрого человека. Человек ли он? Сакральность этой внесценической фигуры подчеркнута тем, что первоначальным названием фильма была фраза «Что сказал табачник с Табачной улицы». Табак (еще один очевидный анахронизм для средневекового мира) может отсылать к воскресению священных благовоний или даже Святому Духу; вспоминается и другая наркотическая субстанция, из «Теллурии» Сорокина, – наркотические гвозди из священного металла теллура, вбивание которых в головы подменило собственно религиозный ритуал. В финале Муга сообщает, что табачника больше нет: «Вышел из дому и никогда не вернулся». Жестче и откровенней об этом говорит

Румате во время их единственного разговора Арата: «Я давно понял, что бог сдох. Вез, вез этот воз, как лошадь, а потом пустил соплю из ноздри и сдох».

Зачем он сообщает об этом Румате? Ответ прост: ведь Румата для Арканара – единственная манифестация божественного присутствия, и то косвенная. Он пришел к арканарцам с неба. О его неуязвимости и странном поведении слухи ходят по всей стране: лучший меч государства – и ни одного убийства на многочисленных дуэлях, только отрубленные уши. Ходят слухи, что он сын бога Горана, рожденный им из собственного зева (о Горане мы из фильма не узнаем ровным счетом ничего; его культ если и существует, то невидимо). В том числе поэтому так велико искушение увидеть в нем не всесильного вершителя судеб, а богочеловека, искупителя. И, раз уж Горана не видеть, сироту.

Герой книги Стругацких имел «настоящее» имя – Антон, он мыслил и вел себя, как земной человек. Румата в фильме – просто Румата; недаром (сильнейшее, самое важное концептуальное отличие от романа) он отказывается возвращаться на Землю с Арканара. Но не очевидно и намерение других землян отправиться домой. Ждет ли их там что-то хорошее? Или там такой же неуютный апокалипсис, как в каком-нибудь «Аватаре»? Верят ли они вообще в существование этого Дома? Недаром все они пьющие, гулящие, отчаявшиеся, давно заменившие речь сквернословием и бормотанием, начисто забывшие о своей миссии и потерявшие

связь с Центром – если эта связь вообще хоть когда-то существовала. Может, они и не ученые на самом деле, а беженцы, которым некуда, кроме Арканара, податься. Люди давно поняли, что, раз нет правды на Земле, тем более нет ее и выше. Кто ж еще, как не сироты, носящие пожизненный «колпак печали» – так в Арканаре называется головной убор, положенный жертве инквизиции.

В начальной сцене, просыпаясь от тяжелого сна («Во сне он часто плакал. Это он убивал», – сообщает закадровый голос, привычно-недолговечный германовский автор-всезнай-ка), Румата хватается, как за спасательный круг, за странную дудку – явно не арканарского происхождения музыкальный инструмент, наподобие саксофона. И начинает играть что-то неместное, обходя собственный дом. Рождается невольная ассоциация с еще одной сиротой, рефлектирующим одиночкой в мире грязи, крови и дворцовых интриг, – принцем Гамлетом. Только тут он уже не рискует предлагать Розенкранцу с Гильденстерном – а во дворце они повсюду, юркие и шустрые гильденстерны и розенкранцы, – флейту, а исполняет причудливую мелодию сам. Хотя рабам, на всякий случай, дает уроки: вдруг научатся извлекать на свет что-нибудь, кроме привычной какофонии. Ясное дело, пустая надежда.

Румата – без сомнения, гамлетовская (то есть, в полном соответствии со стереотипом, главная за всю карьеру) роль Леонида Ярмольника, отныне и навсегда – выдающегося ак-

тера. Да, пожалуй, и единственная в фильме. Все остальные проживают на экране свое, кропотливо созданное режиссером, «я», и разглядеть за ним артиста – даже знакомого – почти нереально. А Румата то притворяется кем-то, то в самом деле забывает, кто он такой, и ищет не столько Будаха, сколько себя. Выходит, постоянно играет и никак не нащупает за игрой жизнь. Не успокоится. Отсюда та гремучая смесь тоски и гнева, фиглярства и умствований, которую мы видим в его изменчивом персонаже. Он разом и принц, и шут, и могильщик, и, для суеверного Рэбы, доставшего из-под земли скелет настоящего дона Руматы Эсторского, тень отца Гамлета. Совсем уже не удивляешься, когда герой вдруг раскалывается в разговоре с поэтом Гуром – это по сюжету он поэт, а подсознание говорит «режиссер», ведь успевший перед смертью сыграть роль у Германа Петр Меркурьев был внуком Всеволода Мейерхольда и не раз его играл, – внезапно читая вслух земные нездешние строки. «Гул затих, я вышел на подмости...» Чьи стихи? «Мои», – отвечает кривляка Гамлет.

Аналогичный эпизод был и в книге Стругацких; только там Антон-Румата читал непосредственно Шекспира, «Быть или не быть». В этой детали наглядно, как нигде больше, обнажена сущностная разница между фильмом и литературным первоисточником. Дилемма Гамлета для Антона предельно прозрачна: продолжать следить за происходящим во-круг ужасом, как предписывают земные директивы, или вме-

шаться и вытащить меч из ножен – как, в общем, поступал и принц датский, восстанавливая справедливость, но топя Эльсинор в крови. Антон, как и шекспировский Гамлет, – мыслящий и страдающий человек Возрождения, попавший в западно-мышеловку посреди средневековых интриг. Румата из фильма цитирует уже пастернаковского «Гамлета». Его лирический герой знает, что играет роль, финал тоже известен ему заранее – и он понимает, что призыв «если только можно, Авва Отче, чашу эту мимо пронеси» услышан не будет. Гамлет Шекспира страдает от разлада с временем. Гамлет Пастернака, Руматы и Германа – от рокового совпадения судьбы с неизменными паттернами эпохи, лентой Мёбиуса, вернувшей его в Средние века. Он больше не наблюдатель. Он – участник трагедии, и его участь предрешена.

Здесь же ответ на вопрос о том, зачем Румата, так истово ненавидящий Арканар и готовый ежеминутно отказаться от нейтралитета, утопив его в крови, все-таки в конечном счете остается там жить. Это мир подобных ему: детей-сирот, бесхозных отбросов общества, шныряющих туда-сюда безостановочно, проникающих в пыточные камеры и на поля боя, ничего не страшящихся, поскольку самое важное они уже потеряли. Мальчики, всегда неприкаянные, с немим вопросом, а часто и вызовом поглядывающие в камеру, – постоянные герои фильмов Германа. И вот один из них, грязно сквернословящий, записавшийся в сексоты-добровольцы, насильно усыновленный землянином-гуманистом, бегаем по

полю боя, как по игровой площадке, вороша палочкой труппы и радостно гоняя мух. «Бог, плюнь на меня, я болеть не буду», – бесстрашно тараторит прямо убийце в лицо. Выходит, где смерть, там и бессмертие. Как тут не плюнешь? С ненавистью, да, но и с любовью тоже.

IV. Я – червь: меч зверя

На протяжении всего фильма Румата рыщет по арканарским закоулкам в поисках некоего доктора Будаха – по слухам, выдающегося ученого и интеллектуала. В конце концов находит в самом сердце тьмы, зато невредимого. Тут-то становится ясно, зачем: Румата искал собеседника. И сразу, не откладывая в долгий ящик, начинает задавать тому вопросы: «Ну а если бы вы могли посоветовать богу...» Будах дает ответ за ответом, самозванный бог недоволен. Тогда тот сдается: «Я бы сказал: создатель, если ты есть, сдуй нас, как пыль, как гной, или оставь нас в нашем гниении. Уничтожь нас всех». Румата в ответ картинно разводит руками под дождем и потерянно отвечает: «Сердце мое полно жалости. Я не могу этого сделать». Согласно апокрифу, именно эту фразу Ярмольник произнес на пробах, сразу убедив Германа взять его на роль. Так произнес, что потом, уже на съемках, никак не мог повторить.

Звучит красиво, как и все прямые цитаты из Стругацких. Герман вносит коррективу: во время этого разговора Будах,

страдающий от камней в мочевом пузыре, тщетно пытается помочиться и умные слова выдавливает из себя с не меньшим трудом. Стройность мысли слегка подпорчена происходящим в кадре. Нельзя забывать, что к этому времени Румата, убивающий во сне, уже подумывал изменить своему милосердию и, стоя у пыточного орудия, машинально обмакивал руки, а затем и лицо в черную смолу. Уже встретил бесславную смерть единственный его арканарский друг – добряк дон Пампа. Пройдет едва ли полчаса, и его возлюбленная Ари, уже было собравшаяся на допрос в Веселую Башню, погибнет от арбалетной стрелы, пущенной ей в затылок. Тогда жалости в сердце больше не останется.

Под крик верного Муги «Бог решил убивать!» он потеряет человеческий облик – одновременно. Только что не желал выходить из дома, пока не закончит обед и не наденет взамен вымокших штанов новые, сухие, – и бросил плоску с супом, обошелся без штанов, а на голову напялил страшный рогатый шлем, что твой Минотавр. В руки взял по мечу. Стал зверем или все-таки богом, язычники представляли их именно такими: беспощадными, с головами яростных животных. А потом – Муга не ошибся – отправился убивать.

Теперь не уходят из жизни,
Теперь из жизни уводят.
И если кто-нибудь даже
Захочет, чтоб было иначе,
Бессильный и неумелый,

Опустит он слабые руки,
Не зная, где сердце спрута
И есть ли у спрута сердце.

Стихи из романа были, вероятно, о спруте тоталитарного государства. В фильме они звучат как пророчество другого рода: спрут – сам Румата, вдруг переставший ощущать свое сердце. Книга Стругацких – о том, чем настоящий (вариант: нормальный) человек отличается от средневекового. Первый готов терпеть второго, прощать ему, мириться с ним, даже видеть в нем равного, но только до определенного предела: дальше – только выжечь напалмом. И это фиаско стратегии Прогрессоров. Фильм Германа, при сходстве внешней канвы, абсолютно о другом. Он о том, как миражны и призрачны различия между землянами и арканарцами. И здесь – фиаско рода человеческого. Насилие – в нашем ДНК, а убийство всегда убийство, какими бы благими намерениями оно ни оправдывалось. «Всех расстрелять, город сжечь», – говорила ангельская блондинка в другом хорошем фильме.

Здесь становится предельно ясной стратегия Германа, запутывавшего и запугивавшего зрителя с первых кадров картины грязью и кровью, фекалиями и мочой, а также прочими зловонными и злокачественными субстанциями, которыми насквозь пропитан Арканар. Это метафора той нечистоты, в которой от века и до сих пор находится наша цивилизация, давно принявшаяся и привыкшая к этому состоя-

нию. «Вельможа должен быть чист и благоухать», – повторяют придворные кавалеры, нюхая розы и безуспешно пытаясь отбить вонь. Лишь пришелец Румата безнадежно носит ведрами воду, греет ее в бочках и требует от каждого своего домочадца регулярно мыть руки, рассказывая им о неведомых микробах. А потом по-царски заявляет: «Пошли все вон, я буду мыть зад!» Зад – и мыть? Этот мир не желает чистоты – напротив, умножает грязь: подобное к подобному. Потому и еретиков топят именно в нужниках, а повешенных поливают водой с рыбьей чешуей, чтобы чайки не забыли прилететь и выклевывать трупам глаза.

Деконструкция бытия, которое притворяется осмысленным, у Германа обретает методичность, уместную в анатомическом театре. Все, кто успевает оказаться в объективе камеры, беспрестанно мочатся и испражняются, разоблачаются и блюют, а потом жрут и пьют снова. У самой природы недержание: дождь льет не переставая. Пыточная Веселой Башни, вокруг которой творятся кошмары поистине апокалиптического размаха (чего стоит одна машина для «забивания шлях»), логически завершает вселенную разъятия, расчленности, разверзнутости. Никто, кроме Руматы, не смотрит на нее с таким ужасом. Граждане сами покорно идут на поклон карателям и едва ли не с удовольствием принимают причитающиеся по новому закону наказания.

Любой, читавший книгу, знает, чем она заканчивается: Румата, не выдержав, устраивает страшное побоище, убивая

всех, кто попадает под руку. Божье наказание, не так ли? Очищающий акт возмездия. Но только не у Германа. Предпоследним заголовком фильма, от которого режиссер успел перед смертью отказаться, было суховато звучащее словосочетание «Хроника арканарской резни». Слово «резня» вряд ли может иметь какие-то позитивные коннотации; для того, чтобы и зрелище их не имело, Герман решил вовсе не показывать бойню на экране. Румата готовится к ней мучительно долго – минут пятнадцать экранного времени проходит между тем, как он берется за меч, и тем, как все-таки выходит за дверь дома, чтобы пустить его в действие. Потом, уже после затемнения, мы видим не само сражение, но его последствия. Пейзаж после битвы.

Трусит по лужам собака, не заметившая проткнувшей ее стрелы. В остальном – тишь, молчание. Трупы повсюду. В самом деле была резня: Румата не просто пронзал, а потрошил, изощрялся, рубил наотмашь и наверняка. Причем не только врагов, а всех подряд. Величественная и кошмарная до тошноты картина, притом очень средневековая: смерть равняет всех. Это же *danse macabre*, как в финале любимой Германом бергмановской «Седьмой печати». Но – без закатной красоты и стоического величия. Если жизнь так уродлива и бессердечна, то чего ждать от смерти?

Тут не до очищения. Наоборот, повсеместна грязь, размытая гадким осенним дождиком, – как в начальном кадре фильма. Ничего, по сути, не изменилось. Один лишь Румата:

весь фильм прятался за причудливыми доспехами, как его любимый домашний зверь – черепаха, а теперь сидит в луже, в одной рубашке и по-прежнему без штанов. «Богом быть (дважды отплеывается) трудно». Куда уж ему теперь на Землю, кому он там нужен.

В черно-белом кино смола, кровь, дерьмо и грязь – одного вязкого цвета, это цвет обволакивающей тьмы. И люди такие же, одной темной масти, способной засосать любое яркое пятно: в тексте все время звучит, что Румата, как и его подруга, рыжие, но разве разглядишь рыжину в удушливой арканарской мгле? Любой дальтонизм лучше, чем это страшное пространство неразличения. Оно же безразличие. Потому фильм и пытается так яростно добиться от зрителя небезразличия – всеми средствами, не исключая запрещенных.

Все оппозиции, которые казались такими важными, смыло проливным дождем. Образованный/дикий, современный/средневековый, милосердный/жестокий, даже бог/человек: какая между ними разница? Осталась, в сущности, одна, последняя. Жизнь и смерть – все-таки не одно и то же. Оставив надежду, вошедший в последний раз в Арканар и теперь уже пожизненно одинокий Румата – больше не шпион, давно не рыцарь, совсем не Гамлет и тем более не бог – растворяется без следа. А напоследок расчехляет свой саксофон и пытается подарить этому стылему воздуху (рабы привычно затыкают уши) хоть чуточку гармонии. Телега трогается с места. Мимо идут папа с девочкой. «Тебе нравится эта

музыка?» – спрашивает девочка. «Не знаю», – отвечает рассеянный отец. «А у меня от нее живот болит».

Собственно, об этом весь фильм. Если где-то звучит музыка, найдутся те, у кого от нее заболит живот. Но и обратное тоже справедливо: на каждый болящий живот найдется своя музыка.

Услышат и поймут

Интервью с Алексеем Германом-младшим

На каком этапе сейчас работа над фильмом «Трудно быть богом»?

Вычищены и готовы исходники изображения, готова компьютерная графика. Меньше чем через две недели будет готов целиком звук к фильму, сейчас началась цветокоррекция – то есть завершается работа над изображением. Значительный объем сделан. Все идет по плану, за исключением того, что негатив фильма слишком долго лежал и потребовалось значительное дополнительное время на удаление компьютерным способом всех побитостей и царапин, которые возникают от продолжительного времени хранения. Еще были какие-то небольшие коррекции компьютерной графики, которой в картине много, – хотя это не педалируется.

Какова твоя роль на этом этапе работы над фильмом?

Я координирую какие-то вещи – в том числе технические. Но конкретизировать свою роль в этом деле я не хочу: все-

таки достаточно большой коллектив работает над фильмом, и это коллективное творчество. У нас обычно боятся этого определения, но я бы его не боялся. Действия команды единомышленников могут быть эффективными, а я тут – один из многих.

Но Алексей Юрьевич был известен как человек, чья воля доминировала надо всем происходившим, иногда даже вопреки логике в ее обыденном понимании. Сейчас его нет, нет и этой доминирующей воли. Это не мешает завершению фильма?

Нет, не мешает. Я сам режиссер, я понимаю, как необходимо единоначалие, без которого начинается размывание, но у нас не тот случай.

Была ли необходимость принимать какие-то важные решения, которые автор просто не успел принять?

Очень многое из того, что делается сейчас, было решено им, заранее. Картина движется именно в том направлении, в котором он хотел. По его записям, указаниям, желаниям и воле. Это – самое важное. Да, кое-что делалось с нарушением технологий, сейчас это иногда исправляется... Но когда меня спрашивают про мое вмешательство в производство отца, я отвечаю: оно минимально. Ничего в картине не порезано, ни один кадрик не сокращен, монтаж остался прежним.

А как же название? На неоконченной версии без звука есть титр «Хроника арканарской резни», а теперь фильм бу-

дет называться «Трудно быть богом».

Задолго до смерти он принял это решение. Это решение автора.

Насколько картина изменится после того, как будет доделана и зазвучит?

Многие уже видели и оценили ее в незаконченном варианте. Ее показывали в Москве на юбилее «Новой газеты» – это обещание редакции дал мой отец – вообще без звука и лишь отчасти со звуком, записанным на площадке. К этому времени было уже закончено озвучание. Просто он не успел подложить звук под изображение. Конечно, разница между фильмом без звука и фильмом со звуком, музыкой, вычищенным изображением будет заметной.

«Трудно быть богом» многие уже поторопились обвинить – традиционно для Германа – в невнятности и герметичности. Сам Алексей Юрьевич уверял меня, что появится звук – и фильм станет предельно прозрачным и понятным...

Предельно прозрачен и понятен «Человек-паук». А живописцы Ротко или Филонов тоже понятны, но это понятность в других категориях. На мой взгляд, Филонов прозрачен и внятен, но для дебила он сложен и даже неприятен. Многие озвученные претензии, конечно, были связаны с тем, что люди смотрели фильм, в котором почти ничего не было слышно. Услышат – и поймут.

Премьера должна состояться на одном из крупных международных фестивалей в Европе осенью...

Так и произойдет.

...Сможет ли это переломить ситуацию с непониманием творчества Германа мировой прессой и зрителем? Все-таки «Трудно быть богом» погружает публику не в советское прошлое, а во вселенную, напоминающую о Босхе и Брейгеле, – эстетическая система координат, которую понимает почти каждый.

Я не вижу никакого особого непонимания творчества Германа. У продюсеров фильма огромное количество предложений от крупнейших мировых дистрибьюторов – в том числе тех, фильмы которых ежегодно побеждают в Каннах. Делается все возможное, чтобы обеспечить фильму хорошую судьбу. Естественно, это сложное произведение искусства – но вот во Франции ведь хорошо знают и ценят того же «Хрусталева»...

В Венеции скоро покажут отреставрированную версию «Моего друга Ивана Лапшина», многие наверняка увидят его впервые. Фильмам Германа такая запоздалая встреча с публикой обычно не вредит. Откроют ли их снова сейчас?

Думаю, да.

А не помешает ли это совпадению фильма – в частности, «Трудно быть богом» – с современностью?

Я уверен, что картина будет современной. Кроме того, действительно большое произведение искусства всегда находится в своих особых отношениях со временем.

Что происходит с твоим собственным фильмом «Под

электрическими облаками», работу над которым ты остановил, чтобы закончить «Трудно быть богом»?

У нас было отснято 30–40 % материала. Потом сильно заболел отец, было много месяцев сплошных тяжелейших реанимаций, и совмещать эти обстоятельства со съемками моей картины по ряду очевидных и не совсем очевидных причин было невозможно. После его смерти мы, естественно, свой фильм приостановили: надо заканчивать «Трудно быть богом», другой возможности не будет. Очень помог продюсер нашей картины Артем Васильев, который пошел на этот серьезный шаг и одобрил остановку. Помогло и Министерство культуры.

А как для тебя прошел этот переход от исторических фильмов к современности, о которой ты снимаешь новую картину?

Очень тяжело. У нас фактически отсутствуют специалисты, которые могут сделать хорошую современную декорацию или костюм. Очень плохо с художниками. Если ты пытаешься снять не свежепокрашенный розовый дом, а создаешь какую-то эстетику, то это очень тяжело. Потерян ряд профессий, и теперь не добиться такого результата, как, скажем, в советском кино. Картина рукотворная, сложная, и нам с Еленой Окопной, которая отвечает за изобразительное решение, пришлось приглашать иностранных специалистов, которые на каком-то этапе оказались более квалифицированными.

С актерами тоже было сложно? Могут они играть современность?

Мы искали актеров месяцев шесть или восемь, по разным странам. Посмотрели не только Россию и Украину, но и Прибалтику, Польшу, Германию. Можно найти всех, но нужно проявить упорство и изворотливость. У нас очень мало молодых актеров, которые были бы талантливыми, тонкими и энергичными. В итоге мы нашли героев. И среди них очень много дебютантов.

Что творится на «Ленфильме»? Там правда будут снимать только большое искусство?

Об этом говорил только Александр Сокуров. Но надо понимать, что «Ленфильм» привлекает кредитные деньги – а их надо возвращать. Студия должна стать рентабельной. Требовать деньги и вместе с тем требовать, чтобы «Ленфильм» снимал только авторское кино, – это отложенная смерть студии. В советское время здесь снимали Авербах или Кира Муратова – но снимались и «Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона». Задача студии – собирать таланты не только в Питере, но и по всей стране, а потом способствовать тому, чтобы они могли снимать и развиваться. И создавать разное, но хорошее кино. И авторское, и массовое. На самом деле со временем на студии будет не только сниматься кино, но будет создано свое особое культурное и образовательное пространство. Пока в кино не придет новое поколение, у нас никакого прорыва в индустрии не будет.

Так будут студию называть «Ленфильмом имени Алексея Германа»?

Я не знаю. Мы этого сами не просили, и нам главное – доделать картину. Какие-то начальники говорят, что нет, а другие, что да. Там у них свои интриги. Мне это неинтересно, и я в это влезать не хочу. Был бы я иным, то уже выгрызал бы какой-нибудь мемориальный особняк, но у меня в жизни другие задачи. Папа был человеком достаточно неудобным и большим, и не случайно сейчас его имя часто замалчивают. Начальникам же на интеллигенцию наплевать, если нет выборов. Когда он умер, стало возможным мелко подгадать. К 75-летию в огромной Москве практически ничего не происходит, молчит Союз кинематографистов, были довольно странные истории и с Московским кинофестивалем, но у нас в стране так принято. Такие категории, как мораль или нравственность, у нас ведь отменили за ненужностью. Если бы с той же страстью, с которой у нас некоторые персонажи сейчас трендят о морали или лижут начальникам, они бы занялись чистотой своего же духа, то хоть толк бы был. Не надо сто раз повторять, что ты за чистоту, надо хотя бы мыться каждый день.

Ты веришь в прокатный успех «Трудно быть богом» и твоего следующего фильма?

Такие картины должны выходить не только в России, и это – залог того, что у них будет большая интересная жизнь.

Александр Сокуров

Фауст, пациент

«Фауст»

Тезисы к трактату в десяти главах

Он действительно был доктором. Врачевал, спасал людей от чумы, а когда надоело, заделался доктором астрологии и чернокнижия. Потом Фауст задумался, не болен ли он сам. Начиная с трагедии Кристофера Марло, первой значительной литературной обработки фаустовской легенды, этот сюжет – не что иное, как история болезни общества и человека, который в нем живет. А фильм Александра Сокурова – первый диагноз этому немецкому пациенту, поставленный в XXI веке.

I. «Золотой лев»

Вскоре он увидел Венецию. Немало удивился, что она почти отовсюду окружена морем. Смотрел он, как сюда привозят на кораблях товары и припасы, какие только потребны для человека, и подивился, что в таком городе, где почти что ничего не

произрастает, тем не менее все имеется в избытке.
«Народная книга о докторе Фаусте»

«Золотой лев», присужденный в Венеции Сокуровскому «Фаусту», крайне важен для России: нечасто нам достаются столь серьезные поощрения от международных фестивалей. Тем более для самого режиссера: первый значимый приз он получил в год шестидесятилетия за фильм, который считает итоговым. Для Мостры¹ награждение «Фауста» тоже существенно: подтверждена ее верность российскому кино (когда-то директор смотра Марко Мюллер открыл фильмы Сокурова Европе, впоследствии их продюсировал). Концепция кристально ясна: бескомпромиссное авторское высказывание предпочтительнее любых, даже самых виртуозных, форм доступного арт-мейнстрима, принципиально обойденных призами. Кстати, «золото» Сокурову присудил представитель именно такого, доступного и броского, кинематографа – венецианский воспитанник Даррен Аронофски.

А вот важна ли победа «Фауста» для истории кино и мировой культуры и почему?

Сокуров литературоцентричен. Его фильмы основаны на текстах Платонова и Достоевского, Шоу и Флобера, его бесменный сценарист Юрий Арабов – серьезный писатель. В последнее десятилетие «книжность» выключала режиссера

¹ Венецианский международный кинофестиваль, от итал. *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*.

из актуального контекста: кинематограф пытался пробиться к реальности, а россияне, к всеобщему недоумению, продолжали копаться в замшелых манускриптах. Но Венеция-2011 ознаменовала капитуляцию реалистов – экранизациями оказались почти все заметные фильмы программы, и мета-экранизация Сокурова среди всех, безусловно, была самой значимой и масштабной. Триумф «Фауста» – триумф литературы.

И это не всё. В последние годы назрела необходимость в глобальных произведениях, претендующих на высказывание о состоянии мира, в *tagnum opus*'ах великих мастеров. На фестивалях, раньше награждавших локальные, концептуально маленькие картины («Сестры Магдалины» и «Натюр-морт» в Венеции, «4 месяца, 3 недели и 2 дня» и «Класс» в Каннах), стали давать призы большому кино – «Белой ленте» Михаэля Ханеке, «Туринской лошади» Бела Тарра, «Древу жизни» Терренса Малика. В этот ряд «Фауст» вписывается более чем логично.

Внезапно нагрянувшая актуальность Сокурова отозвалась параллелью на венецианской художественной биеннале того же года. Германия, получившая приз за лучший павильон, превратила просторное помещение в средневековый собор – с алтарем, распятием, исповедальней, ракой с мощами, – только вместо Всевышнего в этом храме воспевался художник, Кристоф Шлингензиф. Места витражей занимали проекции видео с его участием, вся инсталляция в целом оказа-

лась медитацией на тему его болезни (ушедший в 2010 году из жизни Шлингензиф посвятил несколько значительных работ своей раковой опухоли). Слияние в одном пространстве святого и профанного, вечного и сиюминутного, всеобщего и частного, художественного и ритуального – тот рецепт, по которому изготовлен и «Фауст».

Могут ли подобные рифмы быть случайными? Через неделю после окончания Мостры в столице Германии завершился Берлинский музыкальный фестиваль, запланированным апофеозом которого стало исполнение в Большом зале Филармонии Восьмой симфонии Малера – той самой, вторая часть которой основана на финале «Фауста» Гёте, где герой возносится в Рай. В многоголосице мистических стихов самому Фаусту не отведено ни одной реплики – бывший доктор распыляется на мелкие частицы, развеивается в небесных сферах. Одновременно, в рамках того же фестиваля, в Малом зале исполняли «Прометея» Луиджи Ноно – не только важнейшего композитора конца XX века, но и венецианца, в главном произведении которого огненосец из трагедии Эсхила разделен на десятки инструментов и голосов, превращен из персонажа в стихию. В точности как герой Сокурова, окруженный бесконечными отражениями и двойниками, каждый из которых – немножечко Фауст.

II. Время

Фауст:

*По рукам!
Едва я миг отдельный возвеличу,
Вскричав: «Мгновение, повремени!» —
Все кончено, и я твоя добыча,
И мне спасенья нет из западни.
Гёте, «Фауст»*

Был и третий «Золотой лев», также присужденный на художественной биеннале. Его получили «Часы» Кристиана Маркляя. 24 часа, разложенные на киноцитаты с часами в кадре, синхронизированные с реальным временем, — точная метафора, показывающая опосредованность и субъективность восприятия времени современным человеком, а заодно напоминая, что сегодня кинематограф — самый эффективный инструмент для исследования феномена времени. Как тут не вспомнить о Сокурове, бесконечно замедленные кадры картин которого, от «Одинокого голоса человека» до «Камня», от «Тихих страниц» до «Матери и сына», есть не что иное, как Фаустова остановка мгновения?

«Фауст» начинается как погружение в глубину культурного времени — снятый с птичьего (или ангельского) полета сказочный город, панорамы которого напоминают не только о картине Альбрехта Альтдорфера «Битва Александра», но и о прошлом оператора Бруно Дельбоннеля, снимавшего «Амели» и шестую часть «Гарри Поттера». Как выясняется позднее, место действия отсылает к отцу европейской литературной сказки Гофману, соединяя в одном пространстве

архаизмы и приметы просвещенного XIX столетия – важнейшего культурного периода для Сокурова, когда прогресс достиг своего пика, еще не приведя человечество к мировым войнам и технологическим катастрофам. Две самые значимые экранизации, предпринятые режиссером ранее, отсылали зрителя к главным книгам позапрошлого века, «Преступлению и наказанию» и «Мадам Бовари». Фауст Сокурова – ровесник Гёте, он носит цилиндр и сюртук. А пейзажи, на фоне которых он существует, ближе к Каспару Давиду Фридриху – главному романтику немецкой живописи, чем к Альтдорферу.

Впрочем, время зыбко, сквозь него можно провалиться и в предшествующие эпохи. Предвещая явление Маргариты, на сцену выходит ее травестийный двойник – самопровозглашенная жена дьявола, безымянная городская сумасшедшая в исполнении Ханны Шигуллы: ее причудливые шляпы и несуразные кринолины – напоминание о Ренессансе (по словам чёрта из «Доктора Фаустуса» Томаса Манна – «хорошее время, чертовски немецкое время», когда Реформация утопила в крови полконтинента). Следом идет сама Гретхен: Изольда Дихаук – вылитая Мадонна с полотен Лукаса Кранаха. Или Ева? Или сама Венера? Когда она входит в собор, мимоходом гладит притулившегося в углу кролика, живую цитату из Дюрера. А от него – прямая дорога к средневековым инферналиям Босха, жадно заглядывающим в окошко комнаты, где Фауст лишает невинности Маргариту. И уже

трудно удивиться, увидев, как после этого спутник доктора напяливает на него железные доспехи, а потом принуждает сесть на коня. Темные времена настали.

Это не мистериальная символика, а очень конкретный образ. Покинув научные лаборатории, человек продает душу дьяволу и добровольно возвращается в Средневековье, когда людей и книги сжигали на кострах. В XX и XXI веках в этом процессе флагманами выступали немцы и русские – не случайно «Фауст» сделан русскими кинематографистами, но с немецкими актерами и на немецком языке.

Фауст купил себе вечную жизнь, чтобы успеть пережить эту метаморфозу и поучаствовать в ней.

III. Бессмертие

Грозно Фауста в бой ты зовешь, но вотще!

Его нет... Его выдумал девичий стыд.

Лишь насмешника в красном и дырявом плаще

Ты найдешь... И ты будешь убит.

Гумилев, «Маргарита»

С первой картины Сокуров – летописец смерти. Поворотный круг всемирной сцены, жернова, перемалывающие любую судьбу, трудно и медленно крутят анонимы в хроникальных кадрах «Одинокого голоса человека». В мистерию превращается смерть Эммы Бовари в «Спаси и сохрани»: вместо потолка в ее спальне – звездное небо, и хоронят ее в трех

гробах, превращая церемонию прощания в чудовищную гиперболу. Провожает в последний путь отца и встречает из загробного мира призрака Чехова герой «Круга второго» и «Камня». Вечный студент из «Тихих страниц» готов забыть и о процентщице, и о невинно убиенной Лизавете, наблюдая за ритуальным самоубийством жителей призрачного Петербурга. «Мать и сын» и вовсе не что иное, как колоссальный реквием...

Из фильма в фильм Сокуров оплакивает распятие человека на крестовине Истории, обрекающее индивидуума на бесследное исчезновение, на забвение, на потерю лица и имени (такая участь ждет даже Чехова, которого без пенсне не узнает зритель его дома-музея). Но с «Молохом», первым фильмом тетралогии о природе власти – цикла, по утверждению режиссера, задуманного давным-давно, сразу после запрета «Одинокого голоса...», – мы ступаем на иную территорию: не смерти, но бессмертия. Ни Гитлеру, ни Ленину, ни Хирохито не даровано благословенного забвения и небытия. Даже посмертно они остаются «вечно живыми», развеян ли их прах по ветру, сохранена ли мумия в мавзолее. Бессмертие для них – проклятие, вечная адова мука, докучливо-монотонная и невыносимая.

Смерть нередко была для персонажей Сокурова панацеей от всех мук и бед, а еще и средством познания. Словами из платоновского «Чевенгура» режиссер, сам озвучивший закадровый голос, провожал рыбака из «Одинокого голоса...»

на дно реки Потудань: в гости к рыбам, чтобы узнать у них тайну небытия. Гитлер же, Ленин или Хирохито этого знания лишены. Они на склоне лет подобны детям или впавшим в детство старикам, переставшим понимать, что творится вокруг, и, тем более не способным поверить, что они сами эти механизмы запустили. Для дьявола смерти нет. Вот подменяющий Нечистого ростовщик хватает без спросу с полки в доме Фауста пузырек с ядом, припасенным хозяином про запас, и залпом его выпивает. Последствия? Вздутие живота, приступ диареи – и не более.

Препарирующий трупы Фауст не столько одержим жаждой познания, как у Гёте, сколько погружен в мысли о бренности всего сущего. Страх превращения в тело, в кусок мяса на столе другого патологоанатома, парализует его: «Я еще не умер!» – кричит он в ярости своему ассистенту Вагнеру, когда тот по ошибке протирает руки учителю не водой, а формалином. С ужасом наблюдая за гробовщиком, чинно шествующим по мостовой в компании со священником, Фауст постоянно натывается на похоронные процессии – и оказывается зажат в узком туннеле между людьми, несущими гроб, и торговцами, везущими в телеге куда-то (очевидно, на убой) свиней. В такой же толчее, под тесными сводами кабака, он убивает Валентина: незаметно для всех, случайно, даже не ножом, а вилкой, – пока товарищи испускающего дух солдата ломятся за дармовым вином, исторгнутым фокусником из стены питейного заведения. Прольется вино –

все бросятся за ним наперегонки, прольется кровь – никто не обратит внимания.

Валентин, встретив Фауста уже после смерти, поблагодарит того за смерть. Перейдя этот рубеж, он понял, что стал счастливее. Бессмертие же Фауста – не награда за отданную душу, а наказание за убийство невинного. Совершив его, доктор перестает бояться смерти: соблазняет Маргариту на похоронах брата и овладевает ей в спальне, где на соседней кровати лежит тело отравленной по его же приказу ее матери. Языческий ритуал: убей другого, продли жизнь себе.

Меж тем, по версии Сокурова, Фауст не становится моложе; гётевская сцена в кухне ведьмы пародируется в кухне самого доктора, где Вагнер делает ему крапивные ванны для ног. Театральный артист Йоханнес Цайлер – воплощение силы и беспокойной энергии, мужчина в самом расцвете лет, только-только входящий в кризис среднего возраста. Однако остановка мгновения и для него – вопрос животрепещущий. Знакомое с первых картин Сокурова и доведенное до центрального художественного приема в «Матери и сыне» патологическое растягивание пропорций экранного изображения в «Фаусте» становится знаком застывшего времени, «момента истины». Впервые мы переживаем его в лавке ростовщика (первая встреча героя то ли с самим дьяволом, то ли с его уполномоченным агентом), затем оно настигает нас в сцене знакомства с Маргаритой – не случайно воспроизводящей один из шедевров Кранаха, «Источник вечной мо-

лодости». Когда Маргарита приходит к Фаусту домой, лица влюбленных замирают в выразительных *tableaux vivants*, и если мужчина становится в этот миг похож на демона или зверя, то женщина имитирует благость и святость лика с раннеренессансного полотна. Впрочем, ненадолго – до эпизода плотского слияния, после которого еще живая, но уже неподвижная, застывшая в колдовском сне Гретхен становится для Фауста очередным телом на анатомическом столе.

С этого момента ему нет покоя. Не ложится на кровати рядом с женщиной, не сидится в седле: он карабкается на горы, идет вперед, дальше и дальше, по бездорожью. Как гейзер, взрывающийся и вновь утихающий, он обречен выплескивать энергию в пустоту, раз за разом. Куда? Ответ известен. Фабула «Фауста» Сокурова воспроизводит первую часть поэмы Гёте, поскольку ее вторая часть уже нашла воплощение в предыдущих частях тетралогии. Действие раскручивалось в обратном порядке, создавая ощущение движения по кругу – теперь замкнутого при помощи «Фауста», универсального приквела к циклу о людях власти.

Полный сюрреалистически-искаженных планов «Молох» – не что иное, как картина посмертной жизни Фауста-Гитлера. В «Тельце» Фауст-Ленин – практически ровесник, да и сыгран тем же актером, – в предсмертном бреде, ослепший, мнящий себя окруженным городом-садом и возвещающий миру наступление утопии, в то время как лемуры роют ему могилу. Молчаливый свидетель Сталин – чем не

Мефистофель? В «Солнце» чуть более молодой Фауст-Хирохито никак не может понять, удалось ли ему победить в призрачной войне с противником. В такой же битве герой Гёте при помощи дьявольских хитростей одерживал верх над врагом, обеспечивая триумф другому Императору, а в награду получал клочок земли у моря. Недаром Хирохито – повелитель островной державы, недаром с таким интересом исследует подводную фауну: были такие же слабости и у Фауста, спускавшегося в пучины вод.

Наконец, энергичный, еще молодой Фауст Цайлера, у которого всё впереди. Годы, столетия вечной жизни – и никакой надежды на смерть.

IV. Мертвые души

Фауст:

Когда бы труп смеяться мог, поверь,

Он вдруг расхохотался бы пред нами:

Кромсаем тело мы, хотим теперь,

Когда он мертв, про жизнь узнать ножами!

Ленау, «Фауст»

Сделка между Фаустом и Мефистофелем не могла бы состояться, если бы не вера в существование души. Плотских мук доктор не боялся – Люцифер обещал, что в загробной жизни подарит ему металлическое тело и спасет от всех адских пыток.

У Сокурова доктор сам несет душу в ломбард Ростовщи-

ку, а тот долго отказывается. Список желающих заложить душу слишком велик, он давно превратился в лист ожидания, и мало кто в нем не состоит: правда, ученик-обожатель, Вагнер, обещает уступить свое (150-е по очереди) место Фаусту. Позже, когда Фауст потребует хотя бы одну ночь наедине с Маргаритой, в обмен на это Ростовщик наконец-то дает ему контракт на подпись. Кровью. Впрочем, какая разница? У доктора кончились чернила, он и раньше предлагал. Grosh цена этому документу: в финале Фауст порвет его на части и бросит партнеру в лицо. Он окончательно уверился в том, о чем подозревал с самого начала, кромсая один труп за другим и копаясь во внутренностях (эта сцена позаимствована из «Фауста» Николаса Ленау): никакой души не существует – а значит, нет и обязательств перед Сатаной.

В мире, лишенном – увы – подлинных чудес, не может быть иных доказательств бытия Бога и дьявола, кроме веры в пресловутую душу. С Всевышним, положим, Фауст определяется довольно быстро: он слышит его внутри себя, но не видит манифестаций его деятельности во внешнем мире – и довольно скоро приходит к компромиссу, заглушая внутренний голос. Когда он с неизменным спутником выбирается за стены душного города на природу, оба бесстрашно и равнодушно смотрят в пустые небеса. А если они пусты, то почему бы не сделать их свидетелями соблазнения невинной девицы (в идиллическом лесу, напоминающем оперную декорацию – что-то из «Вольного стрелка» Вебера, еще одной

вариации фаустовской темы), да и финальной эмансипации героя на безбрежных просторах условной Исландии?

В начале пути Фауст еще не уверен в себе, ему нужен совет. За ним он идет к отцу, настоящему доктору – практикующему врачу. Где отец, там и Отец (рядом с лечебницей ошивается улыбчивый монах в рясе). Прагматик-бородач, приземленный и самоуверенный, безостановочно врачующий нищих и больных, не дает мятущемуся сыну ни денег взаймы, ни ответов на вечные вопросы: типичный Вседержитель. Сам он верит только в материю, о чем прямо заявляет. Как же иначе: ведь он сам ее сотворил! Фауст, напротив, бежит всего материального и с отвращением отбрасывает очередное тело, в котором при вскрытии так и не обнаружилась душа. Но постепенно радости плоти меняют систему приоритетов – и вот он зарывается в кучу хлама на чердаке Ростовщика, чтобы отыскать там волшебный сундучок или мешочек с золотом для подкупа мамыши Гретхен. Теперь его интересует не слово, а дело, ведущее к телу. «В начале было дело», – походя трактует Ростовщик Евангелие от Иоанна.

Если нет Бога, то откуда же возьмется дьявол, чтобы продать ему душу? Об этом Фауст пытается спросить у ученого доки Вагнера, на что тот уверенно парирует: «Бога нет, а дьявол есть». Присутствие представителя сил зла в фильме куда весомее, чем предполагаемого служителя добра. Ростовщик, к которому Фауст заходит, ведомый и любопытством, и крайней нуждой, сперва кажется доподлинным Мефистофе-

лем. Он даже говорит удвоенным голосом (любимый прием авторов голливудских ужастиков)², синхронно со своим ассистентом, и тут же объявляет, что на стареньких весах взвешивает души. Придя с Фаустом к подземной купели с прачками, он разоблачается догола и обнаруживает отсутствие пениса, превратившегося в крохотный хвостик сзади.

Анатомия демона... или обычная патология. Зовут его не Мефистофелем, а Маурициусом, по фамилии Мюллер. Обычное человеческое имя, пусть и значит «темный» (имя Фауста, Генрих³, – «высокий» или даже «властелин»). Что с того? Любое имя что-нибудь да значит. Серьезных подтверждений адской природе Ростовщика мы не получим. Да, в ядах он дока. Фокусы показывает. В софистике мастак. Устроен непривычно. Но говорит и ведет себя как человек, далекий от совершенства. Рассудительности в нем поболее, чем в Фаусте, но адского обаяния нет в помине. Антон Адашинский, бывший соратник Славы Полунина, а значит, мим и клоун, ныне – руководитель театра «Дерево», сыграл выдающуюся роль. Но отнюдь не потому, что кривлялся изо всех сил, сверкал страшными черными линзами, строил гримасы. Он показал наглядное превращение демона в человека –

² Очевидно, слышимое воплощение формулы «Имя мне – легион», не раз находившее применение в классической музыке, где волшебные элементы озвучивались не солистом, а хором – от «Руслана и Людмилы» Глинки до того же «Прометея» Ноно.

³ Именно это указывает на преемственность персонажа по отношению к тексту Гёте: в других вариациях легенды Фауста зовут Йоганном.

жалкого, слабого, больного, небезупречного.

На ум тут же приходит знаменитая двадцать пятая глава «Доктора Фаустуса», стенограмма встречи Адриана Леверкюна с Духом Противоречия. Сознание больного композитора придает дьяволу новые и новые внешние черты – до отращения физиологичные, лишенные намека на фантастику, а комментатор и биограф Леверкюна Цейтблом не знает, что страшнее: искренняя вера в явление гостя из Преисподней или осознание того, что собеседник новейшего Фаустуса – его альтер эго. У Сокурова Ростовщик – двойник Фауста, его кривое зеркало, живое *temento mori*. Его здравый смысл, его уснувшая вера («Кто сейчас верит в Бога?») – спрашивает Фауст Маргариту, выходя из церкви. «Я», – неслышно отвечает Ростовщик, следующий за ними). Его совесть. Возможно даже, его душа, с которой герой триумфально прощается в финале, забрасывая ее камнями и разрывая подписанный кровью договор. Вот оно, излечение от всех недугов: ампутация души, удаление совести.

Бог в сокуровском мире больше не авторитет, черт перестал пугать. В одной из сцен Отец встречает Ростовщика и начинает мутузить его палкой, а тот комически уклоняется от ударов. Ни дать ни взять марионетки – ведь до Гёте Фауст был персонажем народных пьес, звездой кукольного театра! Сокуровский герой не хочет быть ничьей куклой – и без сожаления расстается с обоими представителями вышних сил: он не желает повторять образ и подобие отца, ему противно

общество Ростовщика.

Тем более не узнает этот гордец свой образ в случайных встречах, экипаж которых подвезет Фауста с проселочной дороги до города. В карете спит русский, правит ей кучер со смутно знакомым именем Селифан. По дороге в Париж в немецкую глубинку занесло самого Чичикова⁴. Известный охотник за мертвыми душами попал сюда не случайно – но общего языка с Фаустом, пока не готовым обходиться без души, не нашел. «Это кто, сумасшедший?» – в ужасе спросил доктор, указывая пальцем на встрепанного бородача. «Нет, просто русский», – успокоил его Ростовщик.

V. Маргарита

Мефистофель:

(Уходит и возвращается с дьяволом во образе женищины. Фейерверк.)

Ну, нравится ль тебе твоя жена?

Фауст:

Чума ее возьми! Ведь это девка!

Марло, «Трагическая история доктора Фауста»

Спускаясь с небес к уютному городку, камера проникает в лабораторию Фауста и останавливается на посеревшем половом члене. Орган принадлежит трупу, который препарирует доктор: голова мертвого тела замотана тряпкой, та-

⁴ Эта роль метко поручена Леониду Мозговому, ранее игравшему у Сокурова роли Чехова, Гитлера и Ленина.

ким образом, индивидуальности и лица оно лишено. В отличие от первичных половых признаков. Отдав труп могильщикам, Фауст отправляется к отцу – а тот как раз препарирует какую-то милую даму на гинекологическом кресле и просит сына ему поассистировать. Помогая отцу, Фауст с трудом сдерживает брезгливость и при первой возможности убегает, безразличный к житейским чудесам. Из недр пациентки отец достает куриное яйцо и счастливым голосом провозглашает: «Венера!»

Для Сокурова, как и многих его героев, вопросы пола – болезненные, непосредственно связанные с тленом и смертью: этому посвящен от начала до конца его «Спаси и сохрани», где между плотскими грехами героини и ее суицидальными наклонностями нет ни малейших противоречий – а, напротив, прямая причинно-следственная связь. В эротике неизменно есть что-то медицинское; это первородный порок человека, главная его слабость, решающий шаг к падению. Разоблачая Ростовщика, режиссер прямо уподобляет член хвосту (известная со средних веков трактовка), главному физиологическому атрибуту дьявола. Пока досужий люд пялится на уродства Нечистого, Фауст сбрасывает благочинную личину ученого, приподнимая тростью подол платья Маргариты и заглядывая ей под нижнюю юбку.

Эротическое воздействие литературы вообще и гётевского «Фауста» в частности подметил Тургенев в своем «Фаусте» – притче о женщине, которая никогда не читала книг

и пала жертвой поэмы о продавшем душу докторе и погубленной им Маргарите. Весь фильм Сокурова вырос из мифа, который на глазах высвобождается из литературной формы, обретая визуальную мощь неодолимого соблазна. Его живое воплощение – Гретхен: исполняющей ее роль Дихаук, собственно, не нужно играть – достаточно ангельской фактуры и той жутковатой гримасы, в которой искажается ее лицо, превращая лик Мадонны в мордочку самки. Знаменателен обморок Маргариты на похоронах брата, будто ее ударило током или молнией от прикосновения к руке Фауста; это буквальное падение, сближающее желанную и вожделеющую плоть с землей, с разверстой могилой.

Фрейдистских символов в картине Сокурова хоть отбавляй: и туннель, по которому Ростовщик ведет Фауста к Гретхен, и магический омут, в который они оба валятся, как во сне, позволяя воде сомкнуться над головами... Но важнее прочего – ракурс, угол зрения. Естествоиспытатель Фауст постоянно смотрит на мир снизу вверх, он декларативно приземлен. Однако, овладев Маргаритой, он начинает восхождение – выше и выше⁵.

«Овладев»: слово говорит за себя. Проведенная с Маргаритой ночь – первая осознанная манифестация отнюдь не любви и даже не плотского влечения, а власти.

⁵ Еще одна отсылка к пьесе Ленау: первая встреча героя с Мефистофелем там происходит на горной вершине, откуда чуть не падает горделивый доктор.

VI. Власть

Фауст:

Всё утопить.

Мефистофель:

Сейчас.

(Исчезает.)

Пушкин, Сцена из «Фауста»

Европейский Фауст от века был одержим жадой познания, русский Фауст – жадой власти. У Пушкина он приказывает потопить корабль, у Достоевского Черт является Ивану Карамазову после того, как тот дает жизнь своему Великому Инквизитору. До революции Луначарский – еще молодой поэт – переводит на русский «Фауста» Ленау, а потом сам пишет пьесу «Фауст и город», в которой просвещенный правитель Фауст переживает социальный переворот. Уже через три года после ее публикации нарком просвещения вербует старую интеллигенцию на службу новой власти и выступает обвинителем на процессе эсеров.

Свои фаустовские конфликты переживали Пастернак – лучший переводчик поэмы Гёте на русский язык в XX веке – и Булгаков, чей главный роман был развернутым парафразами фаустовской легенды. Именно в «Мастере и Маргарите», а точнее, в романе Мастера о Понтии Пилате впервые соединились власть и трусость, комбинация которых была в глазах автора величайшим злом. Именно об этом снимал

фильмы своей тетралогии Сокуров, хотя именно в «Фаусте» показана не столько власть как таковая, сколько ее генезис. Социальная угнетенность и зависть к другим. Неудовлетворенность судьбой. Неверие в посмертное вознаграждение за добрые поступки и воздаяние за злые. Незаурядный ум и высокомерие. Желание управлять вселенной – и унижительная необходимость побираться по знакомым. Все то, что косвенно объявлял причиной двух мировых войн Манн в «Докторе Фаустусе».

12 сентября 1910 года Манн был одним из восторженных гостей на премьере Восьмой симфонии Малера; однако замысел его собственной версии фаустовского мифа родился уже после Первой мировой, когда он послушал незавершенную оперу Феруччо Бузони «Доктор Фауст». В ней нет и следа экстатического прекраснотворения Малера, громогласно приветствовавшего новый век. Звучат хоры не святых и ангелов, но демонов. Изломанные мотивы экспрессионистских мелодий глумливо сулят Фаусту не спасение, а вечную погибель. Придуманый Манном Адриан Лекеркюн, а вместе с ним человечество вернулись от Гёте к средневековой Народной книге, в которой доктор был вынужден исполнить условия договора и после двадцати четырех лет счастья отправиться в вечную тьму.

Эстафету Манна перехватил Альфред Шнитке, считавший «Доктора Фаустуса» величайшим из романов. В своей величественной и жуткой кантате, а затем опере он, по

сути, осуществил замысел Левверкюна. Незадолго до Шнитке свои «Сцены из Фауста» написал другой советский композитор, Александр Локшин. Его причудливая, пронзительная, неизъяснимая музыка, в которой звучал лишь один голос – женский, косвенно отразила трагическую судьбу автора, несправедливо обвиненного современниками в служении КГБ и оправданного посмертно, в результате рассекречивания документов спецслужб. «Фауст» Локшина – плач о прощении, неосуществимая мечта о непричастности к все-ленскому злу, бросившему тень и на невинную Маргариту – невольную убийцу матери и ребенка.

В русской традиции индивидуальный торг человека с дьяволом – абсурд. Души продаются и покупаются оптом, их стоимость падает почти до нуля. Спасение лишь в том, чтобы отказаться от души добровольно и вершить чужие судьбы, забравшись как можно выше. Так и поступает Фауст Сокурова. Точнее, все его Фаусты.

VII. Музыка

*Между нами говоря, над гармонией я зеваю,
зато контрапункт сразу меня оживляет.
Томас Манн, «Доктор Фаустус»*

Сокурова справедливо называют самым музыкальным из современных российских режиссеров⁶; однако в «Фаусте» не

⁶ Одновременно с премьерой «Фауста» на прилавках появилась книга Сергея

звучат ни сладкие звуки оперы Гуно, ни торжественные мотивы оратории Берлиоза, ни грозные хоры из шумановской интерпретации Гёте, ни столь любимый режиссером Малер. Музыкальное пространство картины оккупировал оригинальный саундтрек Андрея Сигле – по совместительству продюсера картины. Проще всего увидеть тут деловое соглашение: Сигле добывает деньги на недешевый фильм, Сокуров увековечивает его музыку. Звуковая дорожка отчетливо и даже декларативно вторична. Она имитирует то позднее барокко, то бурю и натиск постромантизма в духе Вагнера или Брукнера, то нервную мелодику Брамса, то типовой голливудский оркестровый саундтрек.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.