

Татьяна Касаткина, Карен Степанян

Вопль

Получив предложение писать о «Тихих страницах», мы обрадовались возможности посмотреть фильм, о котором все слышали и мало кто видел. Однако за последнее время появилось такое количество экранизаций (с потугами на интерпретацию), что, хотя у нас были все основания ожидать в данном случае чего-то совсем другого, мы не могли не испытывать некоторого смущения. Смущение это исчезло при первых же кадрах, уступив место напряженному интересу, лихорадочному узнаванию, угадыванию, предугадыванию. Фильм казался предельно ясным высказыванием, рассчитанно простым — с обилием аллюзий для «знатоков», но абсолютно доступным и непосредственному чувству.

Смущение вернулось, когда рецензия уже казалась законченной. Ассоциации нарастали, как снежный ком, каждая сцена допускала несколько интерпретаций в различных смысловых рядах, а ощущение конечной простоты, почти болезненной искренности и возможности адекватного восприятия (вне дурной бесконечности смыслов) не покидало. И стало страшно потерять присущую этому фильму простоту. Нам удалось только ответить на этот экспрессионистский фильм импрессионистским текстом.

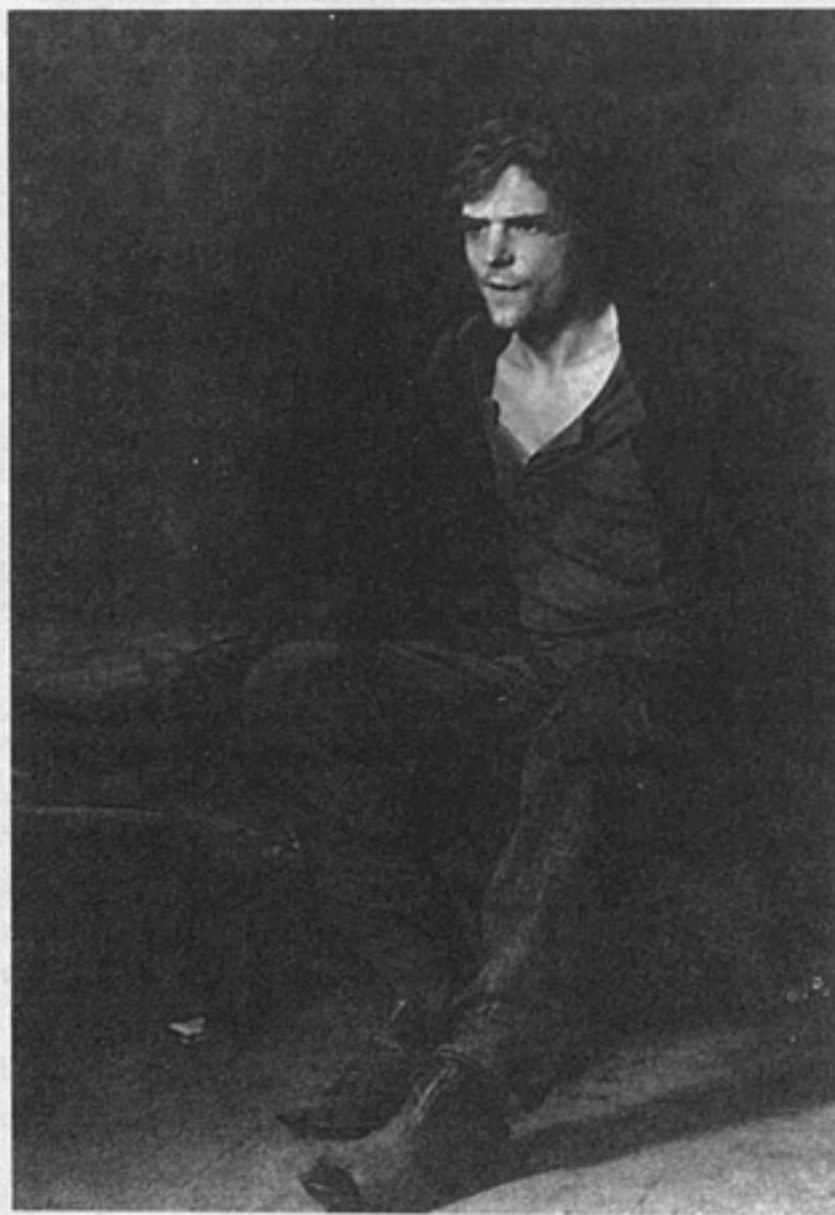
Четыре самых мощных основания фильма: русская классика (кстати, подзаголовок фильма: «По страницам русской прозы XIX века» указывает широко — на классику прошедшего столетия, а не только на «Преступление и наказание»), образ и творчество знаменитого австрийского композитора Густава Малера (его «Песни об умерших детях» звучат в конце фильма на титрах), «Сатирикон» Феллини, «вода» Тарковского («вода» как фундаментальная категория его мировидения).

Подобная множественность культурных оснований обычна для постмодернистских текстов, она создает в них уже привычную множественность смыслов, играя как бы системой

взаимоотражений, создаваемых несколькими зеркалами. Однако здесь эффект от сочетания нескольких зеркал другой — они собирают смыслы, рассеянные по разным системам, в один новый, лишь этому фильму присущий, как бы фокусируют их, создавая новый источник света. Эффект этот необычен для постмодерна. Постмодернизм, создавая мир из кусков и отрывков (цитат и аллюзий), не складывает их в единство, основа которого — авторская личность. Автор ныне просто уже не может себе позволить (или не хочет подвергать себя такому риску) стать в центре (центром) своего произведения — даже в том случае, когда он становится его героем. У Сокурова же именно из личностной, авторской целостности рождается целостность творимого мира.

Итак, что же в фокусе?

Первое впечатление, что это — интеллигентский Макар Девушкин, обиженный на сей раз не Гоголем, а самим Достоевским и его после-



«Тихие страницы». Раскольников — П. Чередник

Касаткина Татьяна Александровна — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы им. Горького (Москва).

Степанян Карен Ашотович — кандидат филологических наук, член редколлегии журнала «Знамя», член правления общества Достоевского (Москва).

дователями рубежа веков. Ведь действительно, «Преступление и наказание» для интеллигента то же самое, что «Шинель» для бедного чиновника. Вывернули всю подноготную, описали все горести и радости, устремления и заблуждения, все «самообманы» без снисхождения; путь и цель объявили ложными. «Обжалованию не подлежит». «Все же не так; да так и не бывает вовсе!» — как Деушкин по прочтении «Шинели», всем своим существом утверждает герой Сокурова. И фильм становится попыткой рассказать, «как все было на самом деле».

В начале фильма нам долго показывают глухую стену, затем начинается движение камеры вниз, вдоль этой стены. Возникает ощущение замкнувшегося пространства (спуска по «колодезю» вниз — куда? Колодец, кажется, ведет в преисподнюю). А потом — долго-долго — вода в полутьме, клубящийся пар и белые чайки, парящие над водою. Почему-то настойчиво вспоминается: «Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою».

Что создается, что творится в этом колодце, в этом тумане? Что за город встает перед нами — будто возникший из пара болот, из дыхания тьмы?

Он улетит потом, в середине фильма, как бы сотворившись из обломков и обрывков, над которыми воздвигнутся кресты. Сцена, по впечатлению удивительно близкая одному из самых загадочных мест «Преступления и наказания»: «Он стоял и смотрел вдаль долго и пристально; это место было ему особенно знакомо. Когда он ходил в университет..., то случалось ему, может быть раз сто, останавливаться именно на этом же самом месте, пристально вглядываться в эту действительно великолепную панораму и каждый раз почти удивляться одному неясному и почти неразрешимому своему впечатлению. Необъяснимым холодом веяло на него всегда от этой великолепной панорамы; духом немым и глухим полна была для него эта пышная картина...». Впрочем, у Достоевского Раскольников «улетал куда-то вверх, и все исчезало в глазах его»... Здесь как бы взлетает, (всплывает?) город — из обломков, из грязи и помойки, к которой уже притерпелся глаз, и по вспыхнувшим крестам (сцена темная, но замеченный вдруг крест оставляет впечатление вспышки) мы понимаем, что это город, а не свалка, не мусорная яма. Петербург?

Появляется «Раскольников» (героев, кажется, нигде не называют по имени), его преследует мещанин — но не затем, чтобы объявить ему, что он «убийца», а затем, чтобы попросить у него денег. Денег у героя нет, и он долго и тщетно оправдывается, умоляя поверить, что он сам голоден. Потом героя долго и издевательски

«Я...чувствую уходящее в человеке...»

Есть особая внутренняя тяга к женскому началу в этой картине. Тайной является ее слабость, податливость — они только женской душе присущи. В искусстве меня не интересуют уже сформировавшиеся женские характеры. Мне интереснее сохранить уникальную необратимость, неповторимость. Лиза Королева — она уже сейчас не такая. Я понял, что если в фильме будет не она, а другая, то не удастся сохранить эту ее необыкновенную чудесность. Я очень остро чувствую уходящее в человеке, изменения, которые происходят в нем. Чувствую, как человек стареет, меняется. Часто это пошло происходит — и горько от этого. Конечно, Соня у Достоевского жестче, мудрее. И в этом смысле Татьяна Бедова в фильме Кулиджанова, несомненно, та самая Соня. Но я уверен, что если кто-то посмотрит нашу картину — будет принята и наша Соня. Потому что все равно есть общее представление, сдвинутое в сторону молодого существа. Наша Соня — это не цельное явление. Это явление Природы. Не потерять ее на экране, помочь, поддержать для меня важнее всех режиссерских амбиций. У меня были какие-то режиссерские идеи, может быть, даже интересные. Но у меня не хватает гордыни, я не могу позволить себе быть режиссером, когда вижу то, что есть в Лизе от ее природного существа. Это нельзя разрушать. Настоящее, почти не встречающееся верховное женское начало. Жаль, что оно присуще только молодым, потому что оно нужнее, когда становишься старше. Матери



«Тихие страницы».
Соня — Е.Королева

бьют (мастеровые, дворники?), бросают в лужу, поднимают и снова бьют.

Когда герой, после стояния под мостом, во мраке и в потоках воды, выходит на свет и идет к людям со скрещенными на груди руками (поза причастника), первый же встречный толкает его, разбивая благоговейно сложенные руки. Затем его снова начинают бить — просто потому, что он всем мешает, путается под ногами, огромный детина грубо хватает его за грудки и переставляет на другое место, как вещь, потом его снова роняют... И тут в дальней перспективе широкой, уходящей вниз улицы впервые возникает Оно — медное (каменное?) чудище на постаменте, с поднятой когтистой лапой и сардонически ухмыляющейся головой сатира. (Так что ж это за город? Вавилон?)

•

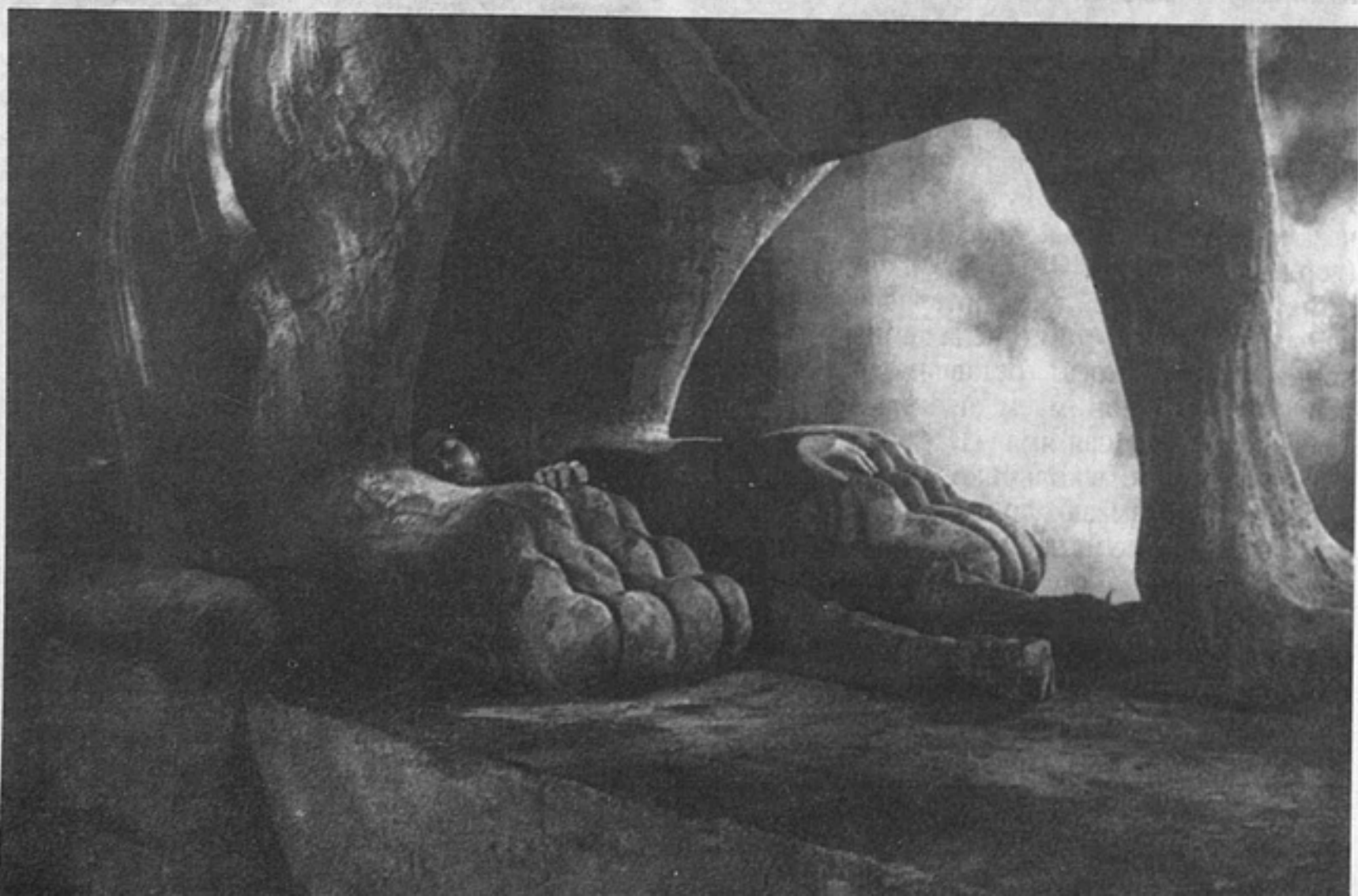
В фильме всего три действующих лица: «Раскольников», «Соня», «Порфирий Петрович» — и не знаешь, кто кому приснился. То есть «Порфирий»-то приснился наверняка, навеянный бедному герою не то эскизами к норштейновской «Шинели», не то федотовскими жанровыми сценками (это «не то», наверное, можно продолжить...). Свой брат-интеллигент, но надменный, из тех, что свысока осудили героя (как «героя» и как «интеллигента» — помните сборник «Вехи»?) на рубеже веков. Это от них в речи «Порфирия» покровительственные фразы вроде: «Спасать вас надо от ваших умозрительных убитых старушек». На него ложится отсвет многих надменных персонажей Достоевского, «спасающих» людей, презирая их: от Великого Инквизитора до князя Валковского. От последнего, кажется, досталась Порфирию и грязная лестница, всходя по которой, «князь ругался,

как извозчик» (Порфирий, однако, ругается, как интеллигент).

Но и сам герой, возможно, снится героине — недаром на вопрос: «Как вы меня нашли?» — ответ повторяется несколько раз: «Я думала о вас и вдруг услышала ваш голос». Или героиня снится герою? Во всяком случае, начало их сумбурного диалога отнесено в конец: «Вы меня не помните?..» — как бы указание на обратный порядок разворачивания событий, как это бывает во сне. Но, по Флоренскому, сон разворачивается назад от внешнего толчка. Может быть, на этом «не помните» и проснулись?

Мощный пласт картины соотнесен с античным Римом феллиниевского «Сатирикона». Петербург (но везде каналы, колодцы... Венеция?) предстает «серым адом» дома наслаждений из «Сатирикона». Правда, похоже, единственное наслаждение, доступное обитателям этого мрачного места, — прыгать в воду, чтобы покончить жизнь самоубийством. Хотя опять-таки неясно, не сон ли это — уж слишком спокойна вода внизу, а город, отраженный в воде, — он такой, наконец похожий, такой настоящий, что на миг приходит в голову — а может, он там? Может, там — пробуждение от этого ужаса?

Вода становится как бы лоном, в котором начинается новая жизнь (древний мотив, акцентированный в той же, что и в фильме, системе координат у Тарковского, у Платонова: новое бытие или небытие, получаемые в воде в зависимости от веры и неверия). Лоном, недоступным герою, воспринимаемым им как смерть и мрак (он пытается удерживать прыгающих и сам не решается, хотя, кажется, даже перелезает через перила). От воды, от толпы (в которой его крутит, как в водовороте, которая для него —



такая же чужая стихия, как и вода) спасается он под брюхом чудища.

Герой Сокурова совершенно невинен и совершенно незащищен. Он как бы перевертыш героя Феллини — тоже одинокого, но готового к любому контакту с миром, тоже ищущего любовь, но плотскую, чувственную. У Сокурова герой входит в мир, будто оставаясь в ином плане бытия — опять сильное сходство со сновидением: ты полностью уязвим, а те, кто окружают тебя, полностью неуязвимы, живут по другим, своим законам — и ты никогда не поймешь, за что, почему и когда они начнут мучить и истязать тебя. Но ведь это сонное качество очень типично для сверхчувствительного интеллигентского сознания: своя раскрытость перед всеобщей закованностью в броню, своя недоделанность перед их оформленностью, их самоуверенностью, свое неблагополучие перед всеобщим «все в порядке». И если не все в порядке, то ты совершенно неспособен этому помочь, потому что у тебя нет того, что просят, и это приходится унижительно доказывать, потому что они-то думают, что есть, что у тебя-то все есть, но ты не хочешь поделиться, не хочешь помочь.

Герой Сокурова — перевертыш и героя Достоевского, потому что Раскольникову тоже было проще, гораздо проще. Он все же мог и медяки подать, и словом перекинуться, и хоть ходил бледным ангелом, да все чувствовал вину за собой. Сокуровский герой не имеет с людьми вокруг него (с «народом») общих слов. Они не могут друг с другом заговорить, их слова тоже находятся в разных планах бытия — и даже если слышны, то бессодержательны, бессмысленны или ложны. А слова собрата-интеллигента «Порфирия» не обладают никаким прямым значением, они говорят лишь для того, чтобы задеть, оскорбить, унижить...

Лишь героиня... Но героиня — только эхо героя... Обретенная наконец любовь, жалость другого... Но вот еще вопрос — другого ли? Воскликает, восклицает, а в самых скользких местах — не уличит, в самых вопиющих — согласится. Видимо, не случайно ее образ решен в стиле немого кино (облик, жесты, темп движения). Она — единственная, для кого у героя все есть — для души и для тела (сцена кормления). Ох, сомнительно, чтобы такая нашлась «снаружи».

Вот герой и идет ко льву «с поднятой лапой». Как Макар Деушкин, открестившись от Гоголя, принимает пушкинские «Повести Белкина», так и сокуровский герой — открестившись от Достоевского, принимает «Медного всадника». Бушующая чужая стихия вновь прибывает его ко «льву». Только тогда это были невские волны, а теперь — люди; тогда он сидел верхом,

гораздо тяжелее, чем ребенку, и мучается она гораздо сильнее. Не сомневаюсь в этом. Если бы Мать могла быть таким природным явлением, если бы она могла оставаться на таком уровне чистоты, как в этом возрасте Соня...

«Малер закодирован голосом Лины Мкртчян...»

Рабочее название фильма «Малер» шло от «Песен об умерших детях». Но настоящее имя ребенка может появиться, когда он родится на свет. Когда проявятся его пристрастия, его характер. Для меня главное — уникальная драматичность «Песни об умерших детях». Ничего более драматичного в искусстве не знаю. Трагедия часто соприкасается с выхолощенностью, с дистанцией — Малер эту дистанцию преодолел. Если с другими композиторами девятнадцатого века я словно иду вдаль по дороге, то Малера несусь на плечах. Он урод, он калека с божьим даром. Юродивый. В его музыке есть очень много малопонятного мне, древнего, интуитивного иудейского искусства, но в ней есть и прорыв в Романтическое пространство. Надо быть очень искренним человеком, чтобы создать произведение, связанное с личной страшной трагедией, и сделать его потом достоянием публики. В фильме Малер закодирован голосом Лины Мкртчян, который необыкновенен в том же смысле, что и Лиза Королева. Так это, наверное, и складывалось: сюжет обычности убийства, очень непросто существующая сегодня Лина Мкртчян, мир моих собственных переживаний...

«Эта дверь закрыта. Без возврата...»

Я, конечно, не имею представления о смерти — я не умирал. Я из жизни. И ничего из восточных религий в этом смысле на меня не действует. И православие я знаю, наверное, плохо, а чувствую абсолютно субъективно. В том, что я делаю, гораздо больше от художественной интуиции, чем от сформировавшейся философии — как следствие все же недостаточного образования моего. У режиссеров всегда есть возможность затуманить простоту замысла. «Нагнетать» художественность ничего не стоит. И это меня в последнее время очень беспокоит, уязвляет даже. Моя задача — наоборот, вообще перестать об этом думать. Пока мне это не удается. Но я знаю, что с «Тихими страницами» завершается какая-то часть моей жизни. Всё. Эта дверь закрыта. Без возврата...

Записал Дмитрий Савельев

неволью подражая «виновнику» своих бед, — все же властелином зверя, теперь лежит между лап, сосунок, сам оплодотворивший и сам заново родившийся у этого иронического чудовища (от воды родиться не захотел!). Укрываясь под чудовищем от потоков льющейся сверху и подступающей снизу воды, он в порыве благодарности (?) прикидывается к его лапе — и, саркастически улыбаясь под свисающей челкой, смотрит голова сатира на то, как голова героя заслоняется когтистой сфинксовой лапой.

Бедный художник (а фильм, кажется, сначала назывался «Малер») бродит по серому аду. У него нет ничего, что он мог бы дать людям, и он ничего не может от них получить. Ибо у него нет ничего, что им нужно. Прощение-осмеяние Достоевского становится бессмысленным издевательством над невинным и незащищенным. Потому он и Бога не отвергает, как это делает Раскольников, а лишь делает Его жестоким и высокомерным, таким, которому нет дела до «слишком маленьких и слишком незначительных» (как нежно внушает он героине). Густав Малер, вспоминая о своих произведениях в конце жизни, писал: «И в каждом новом моем сочинении (по крайней мере до известного периода) снова раздается тот же крик: «...не Отец Вселенной ты, а... Царь!»

«Серый ад» — это фон фильма. Серый, мертвый, с привкусом пыли и пепла (или грязи и плесени). Он всегда рождался в сознании, отрешенном от бессмертия, с самых древних времен. Еще в Шумере люди думали о «сером аде», представляя жизнь после смерти как дальнейшее умирание. Души мертвых ели прах и пепел, пока сами не становились прахом — пищей для доживающих. Их боги были такими же, как бог героя фильма, как малеровский бог (рука не поднимается писать этих самозванцев с большой буквы) — они не замечали незначительных людей, да и назначение человека было лишь в том, чтобы служить богам, избавляя их от голода, холода и необходимости работать. Надменные боги — не боги, а цари! Кажется, весь мир вокруг героя надменен — а он лишь пытается ответить ему тем же, говоря героине: «Да и не поймут они, да и недостойны понять», — с пронзительно мягкой усмешкой.

В конце фильма за титрами, в подчеркнута ударной позиции звучит малеровская музыка. (Вообще титры в фильме более, чем обычно, относятся к содержанию фильма, а не к его техническому оформлению, подчеркивая его «текстовую» природу.) «Песни об умерших детях» даже одним своим названием включают целый ряд ассоциаций. (Малер придавал большое значение текстам своих вещей, в том чис-

ле и названиям. Он, например, высылает другу в письме названия частей своей симфонии, чтобы проверить, какое впечатление они производят сами по себе.) Ведь Сокуров (так же как и Феллини в «Сатириконе») обращается к нашей классике, к нашей древности, нашей «античности», только у нас она была гораздо недавнее, чем у итальянцев. А это уже сама по себе тема «умерших детей», «покинутых детей», ибо все чаще и чаще возникает теперь в интеллигентском сознании впечатление ненужности, заброшенности, отринутости русской культуры, к которой интеллигент припадает, как к матери, с которой нянчится, как с «дитем», и которая не нужна, до которой дела нет всем вокруг (в том числе и тому, кто определяется как «народ»).

Начало «Песен об умерших детях», написанных на тексты немецкого романтика Фридриха Рюккерта (поздний романтизм Рюккерта, ранний экспрессионизм Малера отражаются в стилистике фильма), содержит строки: «Встает яркое солнце... Будто не было ночью несчастья... Несчастье посетило лишь меня...». Это одиночество переживания утраты — утраты, которую кроме тебя никто не заметил, — пронизывает фильм. Случилось что-то, навек расколотившее тебе душу, а в мире до этого никому нет дела. Одиночество художника здесь оборачивается жутким переживанием никем не пережитой катастрофы. Это чувство, кажется, проходило через всю жизнь Малера.

Своеобразное преломление оно получило в осмыслении Малером предания о проповеди святого Антония Падуанского рыбам. Святой желает донести до них доверенную ему Благоую весть, но они не слышат и не понимают сказанного. Прогревшая им в проповеди великого святого великая весть окуталась водой, как ватой, приглушившей ее громкие раскаты. Холодная рыба кровь не откликнулась на горячую речь святого. (Помните героя, идущего к людям со скрещенными на груди руками?) Композитор, дирижер, режиссер — они ведь обречены идти к людям. Они не могут творить одни...

Мы уже говорили, что фильм Сокурова имеет свойства сна. Но можно сказать, что он похож на подводное царство — обеззвученностью, замедленностью движений, другой логикой течения событий и времени. Окружение героя — рыбы вокруг святого Антония Падуанского, не видящие и не слышащие, не принимающие принесенной вести, — это и есть мировая катастрофа, которую герой переживает один. Но герой — не оставленный ребенок. Он — оставленный отец, оставленный творец. Творец, от которого отворачиваются те, кого он хочет «досоздать», «досотворить», те, кто не нуждается в

том, что он хочет им дать, не хотят туда, куда он хочет их повести. Вот, видимо, та точка, где объединяются многие смысловые пласты фильма, соединяются в один образ его «герои»: Раскольников, Малер, художник... И может быть, сам автор. Малер в одном из писем к другу (Ф.Леру) пишет об отчаянии, часто овладевающим им после репетиций, где оркестранты не понимают его порывов, его устремленности, «понимающе» переглядываются, и если исполняют его требования, то лишь из сочувствия к «ненормальному».

Общая их черта — черта интеллигентов — стремление научить, одарить, отдать, проповедать. Но любая их проповедь — проповедь в воде, не только глушащей звуки, но и заливающей глотку проповеднику, так что никто не услышит не только его проповеди, но и последнего вопля. И все же...

«Тихие страницы» — «Шепчущие страницы» («Whispering pages» — английское название фильма)... Почему? Их не хотят слышать? Забывают? Но они не молчат, говорят, их услышит каждый, кто пожелает.

Александр Сокуров

Тени звука

В этом материале Сокуров почти ничего не говорит о съемках фильма «Тихие страницы». Беседа построена как своего рода психологический портрет автора картины и представляет сегодняшнее мироощущение художника, отразившееся и в замысле «Тихих страниц», и в его воплощении.

Литературный вариант беседы основан на видеозаписи, сделанной для телевизионной программы «Кинескоп» (TV-6, Москва, режиссер Петр Шепотинник, корреспонденты Ася Колодижнер и Любовь Аркус).

— Можно ли назвать ваш фильм «Тихие страницы» завершением своеобразной классической трилогии, куда, кроме этого фильма, вошли «Камень» и «Круг второй»?

— В каком-то смысле это действительно так. Впрочем, точнее будет сказать, что этой картиной заканчивается какой-то отрезок жизни. Самое главное, что в этот период жизни — и творчества тоже — изжиты определенные человеческие отношения. Это был период глубоких разочарований. Если кто-то говорит, что все упомянутые вами картины сосредоточены на теме смерти, то это, конечно, не так. Я живу другим, ради другого. Просто я, наверное, слишком погружен в тот язык и в ту культуру, которая меня окружает. Трагическое наполнение этой культуры меня преследует повсюду. В этом я жил и на этом я воспитывался. Ничто здесь, в России, на меня не оказывает такого сильного влияния, как этот трагизм.

Конечно, это был для меня очень важный период, потому что я смог почувствовать все достоинства аскетизма, испытать удовольствие от исправления самого себя, от постоянной изнуряющей самокритики. Словом, это был период, когда я научился от всего отказывать-



А. Сокуров