

KING COUNTY LIBRARY SYSTEM



31000044526054

АНТОН

МИРАЖИ СОВЕТСКОГО
ОЧЕРКИ СОВРЕМЕННОГО КИНО

ДОЛИН



РЕДАКЦИЯ
ЕЛЕНА ШУБИНОЙ

АНТОН

ДОЛЛИН

МИРАЖИ СОВЕТСКОГО

ОЧЕРКИ СОВРЕМЕННОГО КИНО



РЕДАКЦИЯ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ЕЛЕНА АСТ
ШУБИНОЙ МОСКВА

УДК 791(470)
ББК 85.37(2)6
Д64

Художественное оформление Андрей Бондаренко

В оформлении переплета использованы кадры из фильмов
“Первые на Луне” (реж. А. Федорченко) и “Дау” (реж. И. Хржановский)

Издательство благодарит за любезно предоставленные фотографии
Константина Бронзита, Алексея Германа, Резо Гигинеишвили, Александра
Карасёва, Алексея Красовского, Андрея Смирнова, Алексея Федорченко,
Андрея и Илью Хржановских, кинокомпаний *ATOMS & VOID*, *BAZELEYS*,
Hype Production, “Амедиа Продакшн”, “Джи Пи”, “Марс Медиа Энтертейнмент”,
“Нон-Стоп Продакшн”, САГА, СТВ, Продюсерскую компанию “Медиа-трест”,
Продюсерский центр Андрея Кончаловского, “Синема Продакшн”,
Студию “ТРИТЭ” Никиты Михалкова и ТПО “Рок”

Долин, Антон Владимирович.

Д64 **Миражи советского: очерки современного кино / Антон Долин.** — Москва : Издательство АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2020. — 391, [9] с. — (Стоп-надр).

ISBN 978-5-17-123543-7

Антон Долин — кинокритик, главный редактор журнала “Искусство кино”, радиоведущий, кинообозреватель в телепередаче “Вечерний Ургант”, автор книг “Ларс фон Триер. Контрольные работы”, “Джим Джармуш. Стихи и музыка”, “Оттенки русского. Очерки отечественного кино”.

Современный кинематограф будто зачарован советским миром. В новой книге Антона Долина собраны размышления о фильмах, снятых в XXI веке, но так или иначе говорящих о минувшей эпохе. Автор не отвечает на вопросы, но задает свои: почему режиссеров до сих пор волнуют темы войны, оттепели, застоя, диссидентства, сталинских репрессий, космических завоеваний, спортивных победы времен СССР и тайных преступлений власти перед народом? Что это — “миражи советского”, обаяние имперской эстетики? Желание разобраться в истории или попытка разорвать связь с недавним прошлым?

УДК 791(470)
ББК 85.37(2)6

ISBN 978-5-17-123543-7

- © Долин А.В., 2020
- © Бондаренко А.Л., художественное оформление, 2020
- © *ATOMS & VOID*
- © *Sergei Loznitsa*
- © ООО “Издательство АСТ”, 2020

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	9
-----------	---

НОВОГОДНИЙ ПРОЛОГ 13

С новой фальшью. “Ирония судьбы. Продолжение” Тимура Бекмамбетова (2007)	17
--	----

ОТ РЕВОЛЮЦИИ К РЕПРЕССИЯМ

Обломок истории. “Годовщина революции” Дзиги Вертова (1918)	25
Один укол на всех. “Морфий” Алексея Балабанова (2008)	31
Свадебный адмирал. “Адмираль” Андрея Кравчука (2008)	34
Ушедшие на дно. “Жила-была одна баба” Андрея Смирнова (2011)	40
Нос есть сон. “Нос, или Заговор «не таких»” Андрея Хржановского (2020)	45
Сверхтекучесть. “Дау” в первом приближении	51
О любви и судьбе. “Дау. Наташа” Ильи Хржановского и Екатерины Эртель (2020)	68
Яблочный спас. “Последняя «Милая Болгария»” Алексея Федорченко (2020)	73
Птица далекого полета. “Царь-птица” Эдуарда Новикова (2018)	78
Старый Новый год. “Процесс” Сергея Лозницы (2018)	81
Сергей Лозница: “Фраза «Сталина на вас нет» неверна, потому как есть он, еще как есть”	96

ВОЙНА. ПОБЕДА

Школа. “Война Анны” Алексея Федорченко (2018)	107
Алексей Федорченко: “Надо документальное кино снимать как игровое, а игровое — как документальное, чтобы было интересно жить”	119

Защитный рефлекс. “Последний поезд” Алексея Германа-младшего (2003)	128
За родину, за Гроссмана. “Жизнь и судьба” Сергея Урсуляка (2012)	132
Что немцу хорошо. “Сталинград” Фёдора Бондарчука (2013)	142
Дальше в лес. “В тумане” Сергея Лозницы (2012)	145
Что мы видим, когда смотрим кино о Холокосте	149
Константин Хабенский: “Не с холодным носом”	157
Увидеть Сталина, и? “Танки” Кима Дружинина (2018)	166
Попавшие под танк. “Т-34” Алексея Сидорова (2018)	170
Советское шампанское. “Праздник” Алексея Красовского (2019)	175
От святого духа. “Дылда” Кантемира Балагова (2019)	181
Кантемир Балагов: “Мы не имеем права показывать своих героев слабыми, мы должны уважать их личность”	186
Любовь к отеческим гробам. “День победы” Сергея Лозницы (2018)	194

ЧЕРЕЗ ГУЛАГ В КОСМОС

Дети метеорита. “Первые на Луне” Алексея Федорченко (2005)	201
Трилогия сновидений. “Полустанок” (2000), “Кроткая” (2017), “Государственные похороны” (2019) Сергея Лозницы	205
Сергей Лозница: “Немногие режиссеры рискуют. Все боятся, что публика будет свистеть”	220
Смерть страха. “Смерть Сталина” Армандо Ианнуччи (2017)	225
Армандо Ианнуччи: “Это своеобразная комедия тревоги”	228
Весна. “Француз” Андрея Смирнова (2019)	233
Космическая одиссея–1961. “Бумажный солдат” Алексея Германа-младшего (2008)	238
Пять отличий. “Салют–7” Клина Шипенко (2017), “Время первых” Дмитрия Киселёва (2017)	243
Ксеноморф среди своих. “Спутник” Егора Абраменко (2020)	247
Улетевшие. “Мы не можем жить без космоса” Константина Бронзита (2014)	251
Константин Бронзит: “Я в ужасе от мысли, что придет новая идея”	254
Рыцарь и его мама. “Он не может жить без космоса” Константина Бронзита (2019)	261

СКВОЗЬ ЗАСТОЙ К ПЕРЕСТРОЙКЕ

Быть никем, быть собой. “Довлатов” Алексея Германа-младшего (2018)	268
Любовь холера. “Одесса” Валерия Тодоровского (2019)	272
Лети как шайба. “Легенда № 17” Николая Лебедева (2013)	277
Вопрос трех секунд. “Движение вверх” Антона Мегердичева (2017)	280
Этого не было. Это было. “Лето” Кирилла Серебренникова (2018)	286
В безвоздушном пространстве. “Юморист” Михаила Идова (2019)	291
Резо Гигинеишвили: “Мне страшно от того, какой мир хрупкий”	296
Аварийный выход. “В субботу” Александра Миндадзе (2011)	305
Почему “Чернобыль”? Заметки на полях телесериала НВО и SKY	307
Люк Халл, художник-постановщик телесериала “Чернобыль”: “У грани небытия”	317
Это не “Кино”. “Цой” Алексея Учителя (2020)	329
В стране черно-белых лебедей. “Событие” Сергея Лозницы (2015)	333
Творческое объединение “Надежда”. “Кино эпохи перемен” Алексея Федорченко (2019)	338

ЭПИЛОГ. УТОПИЯ 345

Копирайт на копейку. “Копейка” Ивана Дыховичного (2002)	347
Три интервью с Владимиром Сорокиным	
“Человечество соскучилось по Средневековью”. “Теллурия” (2013)	354
“В России настоящее стало будущим, а будущее слилось с прошлым”. “Манарага” (2017)	362
“Тухлятина в замороженном виде как бы и не пахнет”. “Белый квадрат” (2018)	371
Sorokin-Trip. Портрет писателя Владимира Сорокина	381

ОТ АВТОРА

Идея этой книги чрезвычайно проста, а конструкция (надеюсь) наглядна. Под одной обложкой собраны тексты о фильмах, снятых в XXI веке, но посвященных СССР. Они представлены в хронологическом порядке, причем не появления на свет самих картин, а событий и эпох, о которых идет речь. Перед вами альтернативная история Советского Союза, рассказанная современными кинематографистами и пропущенная сквозь дополнительный фильтр критического взгляда.

Трудно не заметить, что об этой эпохе делается всё больше и больше фильмов, как сугубо коммерческих и жанровых, так и сложных, экспериментальных, авторских, причем не только в границах бывшего Советского Союза. Обаяние советского мира с годами не развеивается, а лишь усиливается, вне зависимости от трактовки показанных авторами событий. Как прозорливо заметил герой Довлатова, не так уж огромна разница между советским и антисоветским.

С чем связан этот феномен? С тем ли, что мы возвращаемся в СССР? Или с тем, что удаляемся от него, и на расстоянии он принимает фантастические — утопические или антиутопические — черты, становясь с каждым годом всё привлекательнее для искусства? Сделать единый вывод невозможно. Две крайности — непрекращающееся сражение с советским Драконом, у которого постоянно вырастают новые огнедышащие головы, или сладкая влюбленность в воображаемый тоталитар-

ный рай — описывают полюса, между которыми достаточно оттенков серого. Факт лишь в том, что разорвать эту пуповину человечество не готово. Не все события прошлого изучены, не все осмыслены, и консенсуса по большинству вопросов (даже, казалось бы, по очевидным — о роли Сталина или историческом значении коллективизации) до сих пор не существует.

Тексты о фильмах собраны воедино именно для того, чтобы читатель нашел ответы на какие-то вопросы самостоятельно, без настойчивой назидательности со стороны автора. Здесь описаны и проанализированы очень разные картины — выдающиеся и посредственные, снятые на века и однодневки. Есть “блокбастеры” (успешные и провалившиеся), есть малобюджетное новаторское кино. Есть прекрасные, с точки зрения автора этих строк, картины, но есть и слабые, даже чудовищные.

Никаких рамок, кроме тематических, не задано. Текстов об игровых фильмах широкого проката тут большинство, однако включены также разборы документальных и анимационных лент. Есть сериалы, есть короткий метр. Немало картин, сделанных за пределами СССР, — как было обойтись без “Смерти Сталина” или “Чернобыля”, ставших для нас практически “своими”? А считать ли “своим” Сергея Лозницу, одного из главных героев книги? Он, человек русского языка и культуры, родился в Белоруссии, учился в Киеве и Москве, работал в Петербурге, жил в Берлине, большинство его фильмов сняты в копродукции, а ненавистники постоянно клеймят его как “русофоба”... Наконец, здесь встречаются тексты о фильмах, действие которых происходит в наши дни, но неразрывно связано с СССР, — та же “Ирония судьбы. Продолжение” или “Кроткая”. А одна статья — о фильме 1918 года, который пережил второе рождение сто лет спустя, — “Годовщина революции”.

Еще один важный нюанс. Эта книга — своеобразный сиквел “Оттенков русского”, сборника статей и интервью об отечественном кино. Отбор текстов в ту книгу проводился по свободному принципу: лучшее о самом интересном. “Миражи советского” устроены иначе. Здесь сиюминутность впечатления важнее качества текста, а тематическая уместность существеннее изысканности изложения и глубины наблюдений. Перед вами честная хроника журналистской деятельности. Многие тексты следовало бы улучшить, полностью переписать или вообще не печатать, но мне показалось, что полноте картины кинопроцесса должна соответствовать полнота кинокритической рефлексии со всеми ее неиз-

бежными недостатками, но и достоинствами моментальной реакции. В некоторых случаях показалось разумным писать к давним текстам микропредисловия и комментарии, расширяющие контекст или поясняющие обстоятельства появления того или иного материала.

Жаль, что в “Оттенки русского” вошло несколько текстов, которые украсили бы “Миражи советского” — в частности, статьи о “Грузе 200”, “Утомленных солнцем-2”, “Высоцком”, “Милом Хансе, дорогом Петре”, “Испытании”. Но обзорная картина кинематографа априори не может быть полной. Это не энциклопедия, а субъективный взгляд. Поэтому, к примеру, вы не найдете здесь и текстов о тематически уместных “Стилягах” или “Братстве” — по разным причинам я не писал в свое время статей об этих картинах. А другие в свое время пропущенные фильмы показались мне необходимыми — так появились новые статьи-главы о “Первых на Луне” и “Последнем поезде”. Наконец, здесь идет речь даже о тех картинах, которые еще не вышли на экраны (“Дау”) или не доделаны (“Последняя «Милая Болгария»”, “Цой”).

При всей фрагментарности книги, составленной из текстов, которые были написаны за последние восемнадцать лет, я надеюсь, что она получилась достаточно цельной, а осознанно заложенная неровность (жанровая и литературная) материала поможет сделать чтение менее монотонным.

НОВОГОДНИЙ ПРОЛОГ

В первые дни 2020 года мы с женой отправились в кино. Отпраздновать новую цифру в календаре решили походом в главный премьерный кинотеатр Москвы, неслучайно (для этой книги) носящий революционное название “Октябрь”, на сеанс “Карнавальной ночи” Эльдара Рязанова, которую оба не смотрели с детства.

В гигантском полуторатысячном зале было едва ли десять зрителей. Мы сели на центральный ряд. Это были полтора часа чистого счастья. Открылось множество подробностей, о которых мы забыли — а то и не замечали прежде. Сколько кукишей в кармане! Какая развязность и свобода! Virtuозность владения эзоповым языком! А какого уровня режиссура — ну ничем не хуже “золотой эры” Голливуда. Актеры — невероятные, Ильинский так просто гений (смотря фильм когда-то, мы знать не знали, что он артист Мейерхольда, из любимых). А музыка...

В нашем детстве, в 1980-х, “Карнавальная ночь” интуитивно осознавалась как что-то устаревшее, советско-бравурное, неуместное. Бабушки с дедушками растроганно ахали, мы пожимали плечами. Что же изменилось, кроме появившейся способности оценить фильм профессионально? Откуда взялись чувства, которых не было? И что значит эта миражная ностальгия по 1950-м, которых наше поко-

ление не знало и знать не могло? Ответы, очевидно, лежат в области подсознания, они не связаны напрямую с художественными достоинствами или недостатками картины.

Умом (а не чувствами) мы понимаем, сколь великим было свершение молодого Эльдара Рязанова. В 1956 году он забил осиновый кол в гроб только что разоблаченного сталинизма, дал надежду на новую, иную жизнь. По сути, провозгласил посреди зимних морозов грядущую оттепель. Праздник молодых массовиков-затейников в “Карнавальной ночи” — не просто победа над одураченной бюрократией, но обещание иной реальности, которая и вправду манила в том году практически всех (и отчасти не обманула). Это понимание позволило Рязанову стать единственным в СССР режиссером, снявшим два эмблематичных для своих эпох — 1950-х и 1970-х соответственно — новогодних фильма. Так он вышел за границы этих эпох и остался навек в том самом магическом 31 декабря любого года. “Карнавальная ночь” и “Ирония судьбы” — даже более важные атрибуты праздника, чем новогоднее меню, которое с годами как раз меняется, пусть и медленно.

А ведь в “Иронии судьбы” обещание другой реальности звучит еще мощнее. Застой, никаких надежд на политические изменения. Как и на крутые повороты в судьбе заранее покорного Жени Лукашина. Ведь нет разницы между типовыми домами, кварталами, улицами в любом городе империи, где всё по стандарту. Но вот магический дух алкоголя открывает дверцу к надежде: Ленинград для жителя московских спальных районов — почти заграница, без пяти минут Европа, и недаром женщина мечты сыграна польской актрисой, нездешней красавицей из чудесного новогоднего сна. В принадлежащем ей зазеркалье — всё то же самое, и всё-таки иное.

Сам Новый год — парадоксальный праздник. Он заключает в себе четкое повторение ритуала и одновременно с этим надежду на обновленную жизнь, которая начнется с чистого листа совсем скоро, уже завтра утром. Новый год состоит из набора обязательных элементов и заветных, непроговоренных желаний сломать рутину, всё изменить. Это противоречие заложено во всех новогодних фильмах, ставших в СССР приметам праздника. А особенно в картинах Рязанова.

В СССР Новый год подменил Рождество, важнейший и, что существенно, всемирный религиозный праздник. Сначала вытеснил его, потом, с наступлением более вегетарианских времен, они стали сосуществовать: Рождество — только для верующих, Новый год — для всех. Смысл этого сакрально-профанного дня невозможно объяснить иностранцу (труднее только донести до него оксюморонное значение Старого Нового года).

Захват новогодних каникул — единственного привычного и по-настоящему доходного “длинного уикенда” за год — производителями и прокатчиками отечественного кино в последние полтора десятилетия тоже приобрел характер ритуала. Дело не только в том, что целые десять дней люди отдыхают от работ и забот, время от времени ходя в кино, но и в привычке смотреть что-то отечественное и утешительное в телевизоре или кинотеатрах. Сначала из этой традиции родились ежегодные “Новые песни о главном” и разнообразные модификации пришедших из СССР “Голубых огоньков”, потом — новейшие российские блокбастеры. Почти все главные рекорды и победы отечественного кино последних лет связаны с новогодним прокатом.

В этой книге образ Нового года будет возникать не раз и не два; нет лучшей метафоры для нашей укорененности в прошлом, для надежды на изменения, парадоксальным образом связанной с набором древних ритуалов. Ведь после исчезновения СССР изменилось всё — но мы по-прежнему магически заговариваем эти изменения и, мечтая о чистом, безгрешном завтрашнем дне, поворачиваем время вспять. А кинематограф помогает нам в этом.

Первая рецензия — на первый комедийный блокбастер, сделанный Тимуром Бекмамбетовым и продюсерами Первого канала, переосмысленный и возвращенный на экраны миф “Иронии судьбы”. Текст злой и грустный, написанный по горячим следам и еще до того, как картина стала рекордсменом, задав в кино тренд — курс на ностальгию и бесконечные ремейки советской классики.

Эльдар Рязанов еще был жив, а Тимур Бекмамбетов, казалось, вот-вот окончательно переселится в Штаты.

С новой фальшью

“Ирония судьбы. Продолжение”

Тимура Бекмамбетова (2007)

После просмотра новой “Иронии судьбы” в голове (душе, желудке — нужно подчеркнуть) не остается ни счастья, ни гнева — только пустота, вакуум. Одни объяснят его ностальгией по былому, другие — низкими художественными качествами фильма. Критики, разумеется, кипят и пеняются: кощунство, дескать, да еще низкокачественное. Подобная реакция, скажем честно, является импульсивным ответом на массированную рекламу, а также мелочной мезьей за пренебрежение к журналистам: их на премьеру не звали, интервью не давали, пресс-показа не устраивали. Дескать, само сработает. И ведь работает — по плану, даже с превышением (тоже, впрочем, запланированным).

А что такого, в конце концов? Решили продюсеры Эрнст с Максимовым денег заработать, а заодно попросили Тимура Бекмамбетова — человека и вправду талантливого — подарить стране еще одну картину, прежде чем он окончательно эмигрирует в Голливуд, где уже снимается его новый фильм с Анджелиной Джоли¹. Ничего порочного. Сиквел или же ремейк давнего фильма — тоже дело обыденное. Годом ранее сам Э.А. Рязанов

1 Картина “Особо опасен”.

сделал “Карнавальную ночь–2”, и, хотя она заметно уступала первоисточнику, публика смотрела не без удовольствия. Своим одобрением, выраженным эпизодической ролью недовольного пассажира в самолете, Рязанов осенил и Бекмамбетова. И актеры того фильма — Мягков, Брыльска, Яковлев, Талызина, Ширвиндт и Белявский — добровольно сыграли в этом: им-то, любимым, как не доверять! К тому же нелепо предполагать, что все зрители поголовно возмущены нахальством продюсеров, посягнувших на классику: наверное, многим интересно, что с героями случилось за последние тридцать два года. А то, что Бекмамбетов не вполне владеет жанром комедии, тоже нетрудно простить и объяснить. Да и сравнительный художественный неуспех при сравнительной (и даже при несравненной) коммерческой удаче — никакой не феномен. Бывает. Чего стулья-то ломать?

Причина одна-единственная. Вольно или невольно авторы фильма решили занять “свято место”, превратив свой продукт в национальный символ веры.

Создать первый в постсоветском кино незыблемый народный киномиф. Сделать то, что удалось Рязанову с первой “Иронией”, Гайдаю — с “Бриллиантовой рукой”, Данелии — с “Мишино”. Навсегда не получится? Так хотя бы на два года — в течение этого срока фильм ни разу не покажут по телевидению. Все, кто желает, смогут увидеть его только на широком экране. “Все, кто желает”? Не совсем так. Константин Хабенский под гитарный наигрыш ставит вопрос, которым задавался в свое время Мягков-Лукашин: иметь или не иметь. Но вот вопроса “смотреть или не смотреть” не стоит. Есть у российского народонаселения традиция: на Новый год или, на худой конец, в длинный новогодний уикенд ходить в кино. А ходить будет практически больше не на что: уже сейчас “Ирония судьбы–2” оккупировала более 900 экранов из тех 1400, которые наличествуют в стране. Задача вполне определенная — достигнуть за три-четыре недели проката того культового статуса, к которому фильм Рязанова шел десятилетиями, при этом используя два безошибочных ресурса — эмоциональный и денежно-властный.

Кому-то кажется, что первая, классическая, “Ирония судьбы” — шедевр, другие считают ее переоцененной. Одно бесспорно: эта советская вариация на тему “Дамы с собачкой” о случае, ставшем судьбой, превратилась в такую же неотъемлемую принадлежность Нового года (тоже чисто советского ритуала, заменившего в СССР Рождество), как салат оливье, елка и бой курантов. Такими фильмы не рождаются, а становятся. Но Константин Эрнст задумал чудо генетики, подключив лучших инженеров душ: он хочет, чтобы вторая “Ирония” сразу стала легендой.

Это невыполнимое желание и добавило к ощущениям скуки и надуманности, которыми фильм пропитан, третье, самое неприятное — фальши.

Есть что-то убогое и трогательное в рецепте оливье, этого мнимо французского продукта. “Ирония судьбы-2” не убога и не трогательна. Она излучает сытый блеск, поражает разнообразием разноцветных гирлянд. Ее размах впечатляет, подобно хваленому бюсту (как утверждают таблоиды, искусственному) “блестящей” Анны Семенович, тоже сыгравшей в фильме. Не фильм, а дорогущая пластмассовая елка — навороченная, а хвоей не пахнет. Или фальшивая елочная игрушка из старинного анекдота: всё вроде как надо... однако не радуется.

Прежде всего, фальшива претензия на новое качество кинопродукта, достойного столь масштабного продвижения и призванного привести в залы нового зрителя. Если тот и придет, то будет разочарован, увидев на широком экране ровно ту же развеселую и глянцевою разлиולי-малину, которую привык ежегодно смотреть в ночь с 31-го на 1-е по телевизору, причем совершенно бесплатно. Будь вторая “Ирония” телефильмом — обошлось бы без претензий. Более того: на общем новогоднем фоне такое кино смотрелось бы роскошно и собрало бы рекордный рейтинг.

Фальшив пафос, позаимствованный у первой “Иронии”. Рязанов с Брагинским делали кино вполне критичное по отношению к власти и насаждаемой ею идеологии единообразия, они рисковали длиннотами и песнями на стихи непопулярных поэтов, потому успех фильма выглядел торжеством романтиков над прагматиками. Эрнст с Максимовым — типичные прагматики,

и трудно их в этом упрекнуть. Потому немного странно видеть, как герои этого чисто коммерческого проекта обличают владычество капитала и кичатся своими безумствами. Кстати, тщательно продуманными. Туманная лирическая атмосфера рязановской “Иронии” рождалась под воздействием алкогольных паров, а все ключевые персонажи бекмамбетовской “Иронии”, включая главного, непьющие. Так что путаница с Третьими улицами Строителей тоже ненастоящая. По сути, перед нами новогоднее кино о том, что Деда Мороза (его сыграл вечно пьяный, но, увы, не вечно молодой Михаил Ефремов) не существует. Саморазоблачительная подробность.

Ясно, зачем продюсерам так уж понадобились старые артисты из той “Иронии” : это единственный патентованно-подлинный ингредиент в усовершенствованном салате. Но рядом с пожилыми Яковлевым и Мягковым лощеные Безруков с Хабенским явно проигрывают по всем параметрам, а главное, “дети” совершенно не похожи на “отцов”. Справедливости ради признаем, что и драматургический материал у них на порядок слабее пьесы Брагинского—Рязанова. Единственная же параллель, которую можно провести между Надей Барбары Брыльской и Надей Елизаветы Боярской, в том, что обеих надо было переозвучивать. Рязанов это вовремя понял, Бекмамбетов с Эрнстом, увы, не догадались, и голос предположительно нежной выпускницы юрфака звучит с экрана как-то по-фельдфебельски. Коктейль из артистов разных поколений взболтали, но смешать его не получилось — слишком различны поколения. Это вам не *Jingle Bells* и “В лесу родилась елочка” в одном рингтоне скрестить.

Можно предположить, что компьютерные спецэффекты лишь довершат ощущение фальши... и ошибиться. Станным образом лишь в них чувствуется подлинное вдохновение — особенно в том эффектном трехмерном стоп-кадре, когда пробка от шампанского взмывает ввысь, куда-то в космос, и весь мир замирает в секунду первого поцелуя главных героев. Увы, длится это лишь несколько мгновений — ровно между поздравлением президента и гимном СССР, то бишь РФ. Вот в какой точке оно прячется, счастье.

Стоит ли удивляться, что вместо текстов Цветаевой, Пастернака и Ахмадулиной тут звучат стихи Джахан Поллыевой, спичрайтера Путина, а вместо задушевной гитары — помпезный оркестр Большого театра? В некоторых случаях кино — не частная инициатива, а дело государственной важности. Не допустят никаких судьбоносно-иронических случайностей: всё просчитано, продумано, готово — ну прямо как на выборах.

А что? Кино — те же выборы, зритель голосует рублем и создает короля бокс-офиса. Разве можно пускать такой процесс на самотек? Самый кассовый российский фильм стал таковым еще до выхода на экраны. Всё по плану. С наступающим!

**ОТ РЕВОЛЮЦИИ
К РЕПРЕССИЯМ**

Обломок истории “Годовщина революции” Дзиги Вертова (1918; восстановление Николая Изволова, 2018)

Рецензировать “Годовщину революции” не просто трудно — это невозможно. Во-первых, фильм вышел в 1918 году, и сегодняшняя критическая оценка (отягощенная как минимум целым столетием последующего кинематографа) к нему неприменима. Во-вторых, 22-летний Дзига Вертов — еще не гений авангарда, которого весь мир знает по “Киноглазу” и “Человеку с киноаппаратом”: ретроспективные поиски его будущих открытий и зрелого метода в дебютном монтажном фильме обречены на тупик. В-третьих, и в те времена применение “Годовщины революции” было сутобо практическим: проинформировать революционные — а заодно сомневающиеся — массы о политических сдвигах в государстве. С этой задачей фильм справился, после чего исчез без вести и считался пропавшим навсегда.

Сто лет спустя случилось невероятное. С подачи киноведа Светланы Ишевской, нашедшей в архивах перечень инертитров (по сути, сценарий) “Годовщины революции”, историк кино Николай Изволов восстановил картину. Он использовал более-менее общеизвестные архивные съемки, сложив из них заново, по следам Вертова, полноценный двухчасовой фильм. “Годовщина революции” вышла в повторный мировой прокат сразу вслед

за столетним юбилеем Октябрьской революции. Что это, как не чудо, подобное клонированию мамонта или динозавра?

Критику от этого не легче. Он может пересказать потрясающую историю обретения картины, а дальше? Судить по ней о Дзиге Вертове довольно сложно — очевидно, он был добросовестным и убежденным сторонником революции, фильм у него получился последовательным и внятным, но следов творческих экспериментов в нем практически нет (встречается, правда, сцена с картой военных действий, где нарисованные линии меняют очертания — по сути, анимация, спецэффект). Ничего нового в самих кадрах тоже не найдено. События более-менее известны историкам, непосвященный зритель всё равно не имеет шанса понять все нюансы.

Парадокс в том, что, невзирая на все препятствия, внешне традиционное, местами даже скучное зрелище будоражит, привлекает к себе внимание, наводит на неожиданные мысли и эмоции. Эстетический эффект возникает будто помимо воли нейтрального и лишённого амбиций автора-собиранья.

Первое, о чем вспоминаешь, — негласное табу на революционную тему в современном российском кино. Взрыв вокруг “Матильды” (единственного отечественного, хотя бы отчасти “тематического”, фильма, вышедшего к 100-летию революции) лишь подтвердил: болезненной, до сих пор не отрефлексированной области безопаснее не касаться вовсе. Любой фильм о 1917 годе и Гражданской войне, будь он снят при Сталине или в оттепель, в 1970-х или в перестройку, неизбежно тенденциозен, заряжен политической мыслью. Сегодня она вкупе с самим словом “революция” кажется неудобной, запретной. “Годовщина революции” блестяще опровергает эту привычную фобию. Забавно, что Дзига Вертов монтировал свою картину, не скрывая пропагандистских задач — они угадываются в каждом эпизоде. Однако хроникальные эпизоды его фильма слишком красноречивы сами по себе, чтобы навязывать зрителю любую интерпретацию. Дыхание истории, субъектом которой — и по факту представленного на экране, и по авторскому замыслу — являются не конкретные личности, а народ, здесь отменяет любые симпатии и антипа-

тии. Колчак и Луначарский, Керенский и Ленин занимают примерно одинаковое время на экране и представлены без очевидных эмоций.

Верьте или не верьте, но факт: политики XXI века считают события столетней давности еще слишком свежими, чтобы выносить однозначные оценки, а Вертов уже в 1918 году ухитряется сделать шаг в сторону и сохранить объективность — если не в комментарии, то в подборе и представлении визуального материала (почти век спустя его примеру последует в своей бесстрастной хронике революции “Майдан” совсем другой документалист, тоже любитель монтажно-хроникального кино — Сергей Лозница).

Второе — вполне толстовские рефлексии о месте личности в истории. Больше половины “Годовщины революции” занимают массовые сцены. Иногда лица можно разглядеть, чаще — только море голов. Многотысячные манифестации, столкновения, военные действия; торжественные похороны очередных жертв революции с той или иной стороны. Люди чаще идут перед камерой (тоже, как правило, подвижной), чем стоят, и невольно щемящими выходят попытки некоторых из них — вот два молодых матроса, вот деревенская тетушка с подростком — задержаться на лишний миг, запомниться.

Когда же Вертов решает дать крупный план того или иного выдающегося деятеля, все они застывают перед киноаппаратом, будто еще не понимают его функции — снимать движение. Остановиться, попасть в историю... На каких правах, в каком качестве? Акценты слишком смещены по сравнению с привычными нам. Допустим, Троцкий явно задумывался как главный герой. Всю вторую половину фильма он не сходит с экрана, выступает на митингах, возглавляет бои за Казань, повелевает стихиями — то на личном бронепоезде, то на пароходе (по наиболее правдоподобной версии, это и стало причиной запрета и уничтожения картины). А Ленин впервые появляется, причем единожды, сильно после середины, будто о нем впервые вспомнили, и выглядит почти комично на фоне Царь-пушки. Как так?

Из всех остальных руководителей пролетарского государства — почему-то только Коллонтай с Луначарским. Зато богато представлено просуществовавшее совсем недолго коалиционное правительство: мы можем подробно рассмотреть усы, бородку и очки безвестных для большинства Зарудного или Авксентьева (между прочим, важный был человек!). А Кишкин, Кокошкин, Карташов — помните таких? Да и лицо “бабушки” Брешко-Брешковской мало кому сегодня что-либо скажет. Но бывает наоборот: залихватские усы командира бригады Чапаева в 1918-м еще не привлекают внимания, его героическая гибель и великий фильм вместе с последовавшими за ним анекдотами — впереди, а Вертову приходится добавить для значительности: “...за поимку которого чехо-словаки назначили 50 000 рублей”. Выходит, “Годовщина революции” не мифологизирует, как — мы привыкли — должно делать кино, она пока что фиксирует.

Третье: “Годовщина революции” предрекает великие разрушения устоявшейся, казалось, цивилизации. Не реже, чем люди, в объективе пространства, улицы, дома, города. Даже визионерский кадр с окнами казанского дома, “остроумно” заклеенными крест-накрест, чтоб не полопались от взрывов и выстрелов. Каждый кадр со знакомыми постройками — будь то Зимний дворец, Большой театр или Кремль — хочется поставить на паузу, сравнить с нынешним, найти десять отличий. Вот уничтоженный Чудов монастырь, а вот какие-то “дома у Никитских ворот”, уже в руинах, с чудом уцелевшей вывеской “кондитерской Хатунцева”. Корабль идет по Волге, мимо нас проплывает старая Россия с деревьями и куполами. А люди, истомленные дорогой, спят — будто этот пейзаж им приснился. На берегу латают случайные хижины оставшиеся без дома беженцы.

Таких моментов ненамеренной (хотя кто знает?) поэзии в “Годовщине революции” хватает. Чего стоят склеенные кадры обугленного трупа и затонувшего на реке парохода — только труба торчит над водой. Но обычно Вертов обходится без спекулятивных методов. Крупным планом — жертва войны, убитый матрос. На одном мертвце мог бы взойти целый “Броненосец Потёмкин”. А у Вертова уже через минуту у других моряков —

“бодрое настроение”, пляшут вприсядку. Контрасты смотрятся впечатляюще.

Наконец, хотел того автор или нет, это фильм о природе кинематографа. Полвека спустя Алексей Герман будет уговаривать своих актеров нарушить правило — посмотреть в камеру, зрителю в глаза. Людей “Годовщины революции” упрасивать не надо. Напротив, они не в состоянии не замечать камеры. Иногда, кажется, свидетели событий выстраиваются вокруг камеры и не дают ей снять что-то крайне важное — скажем, штурм Зимнего. Находясь вне поля зрения, она остается центром картины в противовес обычно молчащим, будто бы декоративным, пушкам и пулеметам. Вертов сделал фильм о кипящей, счастливой, ожидающей царства небесного вот-вот, на Земле, жизни — и ее борьбе с небытием, смертью или забвением. Главным инструментом жизни становится камера. Она — пропуск в пока невидимый Эдем; будто “Годовщина революции” — документальная сестра написанной в том же году “Мистерии-буфф” Маяковского.

Финал “Годовщины революции” напоминает еще об одном ключевом революционном тексте — утопическом платоновском “Чевенгуре”. В фильме некие Кондратий Коганов, Ефим Парфёнов и Василий Ксензов в идиллической коммуне на фоне пасущихся гусей строят светлое будущее: пахут в поле, доят коров, кормят взрослых и детей. Дело происходит в бывшей барской усадьбе, от которой осталась ныне пустующая башня-тюрьма — романтическая, будто со старого немецкого пейзажа. Кажется, тюрьмы больше никогда никому не понадобятся. То ли хеппи-энд, то ли открытый финал.

Сравнительно короткий и довольно недружелюбный отзыв на один из последних фильмов Балабанова. Тогда и представить себе было нельзя, что через считанные годы его не будет в живых, он внезапно окажется канонизированным классиком, трагически рано покинувшим нас. В любом случае фильмы Балабанова провоцировали на резкую и острую реакцию, и даже события столетней давности в его картинах казались сегодняшними. Это редкое, даже уникальное для отечественного кино качество особенно очевидно в “Морфии” — возможно, самой страстной из российских экранизаций прозы Булгакова.

Один укол на всех “Морфий” Алексея Балабанова (2008)

Фильмы Алексея Балабанова — чистый морфий; окончательно ясно это становится после просмотра нового опуса. Одни потребляют Балабанова обильно, то впадая в эйфорическое состояние, то бросаясь блевать к унитазу. Другие боязливо отказываются от сильнодействующего средства. Третьи считаются умеренными и избирательными морфинистами, теша себя надеждой, что “еще не подсели”. Четвертые ведут уверенную антинаркотическую пропаганду — поскольку абсолютно всем ясно: Балабанов — это кайф, но вредный для здоровья.

Двенадцатая инъекция Балабанова в мировой кинематограф — не рядовой укольчик, а одна из сильнейших доз: передохнуть после “Груза 200” своим фанам-наркоманам и противникам-трезвенникам режиссер не дал. Известно, что сам он делит свои фильмы на “коммерческие” и “авторские”. “Морфий” — третья, после “Брата” и “Войны”, его работа, подпадающая под оба определения сразу. Что любопытно, все три были связаны с Сергеем Бодровым-младшим: в первых двух он играл, в “Морфии” его сценарий.

С одной стороны, последовательно рассказанная история молодого доктора в до- и околореволюционной русской глубинке,

как любая врачебная эпопея, полная трагизма (люди-то болеют и умирают) и катарсических моментов (других врач, неожиданно для себя, спасает от верной смерти). Есть яркий герой — Леонид Бичевин, в которого Балабанов после “Груза 200” уверовал не меньше, чем когда-то в Бодрова. Есть отчетливая любовная линия, отменно разыгранная Бичевинным и Ингеборгой Дапкунайте — тут, кажется, лучшая ее роль. Любимцы народные Андрей Панин и Сергей Гармаш. Песни Вертинского. В конце концов, в основе сюжета — “Записки юного врача” Михаила Булгакова, самого популярного из русских классиков XX века. С другой стороны, булгаковский сюжет об абсурдном саморазрушении порядочного молодого человека здесь воплощен настолько натуралистично и скрупулезно, что становится физически не по себе. В памяти сразу всплывают “Груз 200” и “Про уродов и людей”. Дело, разумеется, не в страшеньких эпизодах трахеотомии и ампутации, а в операции более масштабной — добровольном превращении хомо сапиенса в комок страдающей биомассы при помощи вспомогательного средства: морфия.

То, в чем Булгаков (сам врач, как-никак) видел клинический случай, для Балабанова — образ обобщенный. Потому и революция в “Морфии” не проходит незаметно, по краю (“Служи о чем-то грандиозном. Будто бы свергли Николая II”, — читаем в книге), а охватывает огромное студенистое тело империи как фатальная болезнь. Февральская напасть — необъяснимая суицидальная одержимость сродни той, что губит, без явных причин, забавного талантливого юнца, доктора Полякова. У Балабанова, как и у Булгакова, врач стреляется, только в фильме самоубийство — не суд над собой, а историческая неизбежность: оно приравнено к слиянию с толпой революционного быдла, ржущего над тупой комедией в провинциальном синемамографе. Морфинизм как медленная деградация показан через серию кратких главок, отделенных друг от друга ретровиньетками с титрами. Перед каждым титром — “зтм.”, киношное затемнение. Всё темнее с каждой минутой, всё короче главы, и так до самого конца: убыстряющийся темпоритм в картине — практически идеальный, от экрана не оторваться.

В “Брате” и “Войне” герои были активными, агрессивными, настроенными на решительную победу — даже когда воевали со всем миром в одиночку. В “Морфии”, как и в “Грузе 200”, и герой, и идея — страдательные: ближайший предшественник Балабанова этих двух фильмов — писатель Достоевский. Без некоторых идей из “Дневника писателя” (гениальному Фёдору Михайловичу хватило ума не вставлять их в романы) тоже не обошлось. Злым двойником Полякова — еще одним морфинистом, но не трагическим, а карикатурным — оказывается носастый и очкастый фельдшер Горенбург. Да и в финале, увидев из окна, как революционные солдатики пинают господ, обезумевший доктор кричит в форточку что-то неразборчивое о жидовских тварях.

В принципе, картина саморазоблачительная: беспричинно доведя себя до ручки, на краю могилы русский талант начинает истерически орать, что во всем виноваты евреи — нация, которую герои Балабанова со времен “Брата” “как-то не очень”. В этот момент вся грозная сила “Морфия” вдруг куда-то испаряется, оставляя одно лишь похмельное чувство сильнейшей ломки. И сколько бы друзья и коллеги Балабанова ни уверяли общественность, что он не антисемит (сам режиссер мрачно отмалчивается), с каждым фильмом эти слова всё больше похожи на испуганное заклинание Полякова: “Что вы, я не морфинист!” Что ж, каждому — своя болезнь. Кино, собственно, об этом.

Свадебный адмирал “Адмираль” Андрея Кравчука (2008)

Не очень понятно, как писать о фильме “Адмираль”. Всё, что вы скажете, может быть обращено против вас: кино-то всё равно, как выражаются прокатчики, “свое соберет”. На самом деле соберет и чужое. Выходя в количестве 1250 копий по всей стране, “Адмираль” отнимет экраны у всех, кроме совсем уж отчаянных маргиналов. Хоть слово скажешь против — реальность тебя опровергнет. Кстати, хвалить тоже бессмысленно: в общем вале тщательно просчитанной рекламы индивидуальные голоса так или иначе утонут. Народ пойдет, ему понравится. Под шапкой “Первый канал представляет” сегодня кассовым хитом станет даже фильм о любви зубочистки к спичечному коробку.

Освоенная производителями самых кассовых фильмов тактика “смотрите на всех киноэкранах страны” лишает хлеба не только критиков — вредное племя профессиональных дармоедов, которым бы только поглумиться (а Колчака расстреляли, а его любовь в лагеря отправили, а Хабенский сколько страдал, а режиссер Андрей Кравчук на это кино шесть лет жизни убил! Как не стыдно!). Расслабляется зритель, которому заранее известно: если везде — значит, хорошо, а где и когда — нам сообщат, не пропустим. Расслабляются буквально все участники съемочной

группы — за твердокаменной спиной Первого канала им так уютно, а барыши кажутся настолько надежными, что особенных причин рвать себя на куски нет. Ну да, не очень-то рыночно, зато душеспасительно. Для русского человека что важнее — рынок или душа? То-то.

Душа требует немногого. Всего-то ответа на несколько вопросов. Первый из них: зачем было делать такой дорогостоящий и сложный фильм именно о Колчаке? Возможно, в биографии адмирала нашли благодатный материал для увлекательного сценария? Предположение неверное: самые интересные детали в картине отражения не нашли. Колчак — покоритель Севера, прототип героев “Земли Санникова”... на это в фильме нет ни намека. Колчак — герой Русско-японской войны... и не догадаться об этом (в кадре адмирал бьет только немцев и большевиков). Колчак — трагический тиран, по приказу которого в Екатеринбурге были расстреляны двадцать пять тысяч человек... видимо, малозначимый факт — создатели фильма не сочли нужным ни опровергнуть его, ни подтвердить. Даже яркий эпизод с георгиевской золотой шашкой, выброшенной Колчаком за борт в знак протеста против приказа сдать оружие, рассказан не до конца: шашку-то потом водолазы со дна извлекли и отдали владельцу! Об этом зрители не узнают. Узнают они лишь о том, что в жизни Колчака были две, но пламенные страсти: служить Руси Святой и любить Елизавету Боярскую (она же мужняя жена Анна Тимирёва). Биография любовницы адмирала тоже из увлекательных: сама сдалась властям, провела в лагерях и ссылках тридцать семь лет. Об этом — не больше одного скупого титра в финале; ГУЛАГ в географию гламурного блокбастера вписывается с трудом.

Так, наверное, авторы решили реабилитировать белое движение в глазах широкой публики? Однако и эта цель немного странная. Нынешний зритель, особенно молодой, не так много знает о том, чем белые отличались от красных, а зритель постарше твердо помнит еще со школы, что Колчак — негодяй высшей пробы. Так или иначе, если кто-то хотел расставить точки над “i”, ничего не вышло. В картине так много путаных деталей и второ-

степенных исторических лиц, такое количество лакун в сценарии, что понять смысл происходящего сможет лишь человек, прочитавший несколько монографий о Гражданской войне. А он и без “Адмирала” всё знает.

Впрочем, кое-что усвоят даже недоросли. Во-первых, русский человек должен верить в Бога, как можно чаще креститься и молиться, а в заплечном мешке носить иконку-другую на крайний случай. Во-вторых, русскому человеку следует опасаться людей нерусских — обязательно предадут в самый неудобный момент (вот сдача Колчака большевикам французом Жанненом и чехами показана во всех деталях). В-третьих, белые офицеры, их жены, дети и даже некоторые гражданские соратники были честью и совестью своей эпохи — никогда не лгали, не подличали, даже под ураганным огнем или в постели обращались друг к другу исключительно по имени-отчеству. Напротив, большевистская шваль состояла из отбросов человечества — постоянно хамили, богохульствовали, убивали, грабили, а в перерывах между злодеяниями смачно сморкались в кулак. Хотя и тут неясно: почему для того, чтобы сообщить столь элементарные вещи, надо было тревожить многострадальную тень Колчака?

Может, для того чтобы иметь возможность показать памятную со времен “Чапаева” каппелевскую “психологическую атаку” с противоположным знаком? Под началом Сергея Безрукова (он же генерал Каппель) и под “Прощание славянки” белогвардейцы, у которых кончились патроны, героически шагают на врага, а подлые красные косят их пулеметными очередями... только за пулеметом почему-то не Анка, а безвестный мужик в папахе. Саморазоблачительный эпизод: ведь тактика Первого канала — не только колоссальные рекламные бюджеты, но и психологическая атака на все кинотеатры и всех зрителей страны.

Следующий вопрос: зачем был нужен Константин Хабенский? Отметим как недостойную деталь условные рефлексии индустрии: формула “Хабенский + Боярская + Безруков = успех и много денег” неактуальна, ибо съемки “Адмирала” стартовали задолго до “Иронии судьбы-2”. Так значит, и правда хотели по-

дарить Хабенскому роль на все времена? Может быть. Отчего ж тогда этот ходульный страдалец даже в любви толком на экране признаться не может? А прося руку и сердце возлюбленной, адмирал каменным голосом добавляет: “Я задал вам конкретный вопрос”. Да еще и свели, на свою беду, Хабенского с Виктором Вержбицким, сыгравшим Керенского, — ну чисто Городецкий с Завулоном, раздираемый противоречиями “светлый иной” на randеву с “темным лордом”. Ассоциация с “Дозорами” действует железно, и верить в то, что перед тобой персонажи из учебника истории, уже никак не получается. Не работает даже очевидное портретное сходство актера с Колчаком. Лишь в сравнении с инфантильной хорошенькой физиономией Боярской лицо Хабенского может показаться исполненным возвышенного страдания — как лик Иова с иконы, подаренной Колчаку императором Николаем II (в роли одного — Николай Бурляев, загримированный так, что в нем никак не опознать ни царя, ни известного артиста). А вот рядом с Каппелем-Безруковым никакой Боярской нет. Его, бедолагу, в иконописного мученика превращают более жестоким способом — отпиливая в кадре гангренозные ноги.

Или вот еще вопрос: стоило ли ангажировать автора симпатичной скромной мелодрамы “Итальянец” Андрея Кравчука для того, чтобы запустить в действие всю эту громадину? Всё равно ни кравчуковского, ни чьего-либо еще индивидуального стиля в “Адмирале” не ощущается.

Многочисленные вопросы упираются в один, основной. Кто стоит за этим мегапроектом? Кто построил, а потом потопил в кадре столько боевых кораблей? Да ладно в кадре, на бюджет одной только премьеры в “Пушкинском” можно было бы снять две-три картины попроще! Циники, которым надо бить собственные рекорды и искусственно растягивать бокс-офис отечественного проката, — или неисправимые романтики, по каким-то таинственным причинам влюбленные в адмирала Колчака? По всему похоже, что на “Адмирале” одни встретились с другими: первые отвечали за размах батальных сцен, вторые — за почвеннически-религиозный пафос. Что же их объединило, если не

госзаказ (но государству сейчас фильм о главном герое “белого движения” вроде не очень нужен)? Прислушайтесь к словам, чаще всего произносимым с экрана: “Вера, Надежда, Любовь; но Любовь из них больше”. Они и объединили.

С верой в Бога и надеждой на коммерческий успех всё понятно. А о какой любви идет речь? Создатели “Адмирала” повторяют это слово так часто, будто хотят убедить — даже не зрителя, а самих себя, — что снимают мелодраму. Уговаривают по-разному. Например, читают за кадром письма Тимирёвой Колчаку (текст трогательный, но хрипловато-безразличный голос Боярской подводит). Длушат неприлично-сентиментальной музыкой. Вставляют в фильм аж три прямые реминисценции из “Титаника” — с играющим перед смертью оркестром, с утоплением положительного героя, с постаревшей девушкой, танцующей на балу с утраченным возлюбленным... Ничего не выходит. По Фрейдю, Колчаку с Тимирёвой не удастся ни поцеловаться в кадре, ни даже выпить на брудершафт — тем более не нашлось места для эротики. Этот брак если где и свершится, то только на небесах.

Нет, в “Адмирале” речь идет совсем о другой свадьбе — мистическом ритуале, наподобие Химической Свадьбы Христиана Розенкрейца. Лабораторном опыте, в результате которого появится — если не в жизни, то хотя бы на экране — совершенный Голем: Верховный Правитель России (именно такой титул принял когда-то Колчак) с лицом секс-символа Хабенского, с Богом в душе и триколором над головой, с холодными руками и горячим сердцем, русский *par excellence*.

Многое объясняет финальное явление Фёдора Сергеевича Бондарчука в роли Сергея Фёдоровича Бондарчука, снимающего в 1964-м на “Мосфильме” “Войну и мир” — там-то и работала историческим консультантом Тимирёва. “Адмираль” счастливо завершает миссию “Иронии судьбы-2”. В той комедии счастливый гламур современной России сочетался браком с теплым уютом брежневских 1970-х; здесь к этой дуалистической схеме присоединился третий элемент — величие дореволюционной империи и ее мифических обитателей. В последних кадрах “Адмирала” из вод морских встает непотопляемая громадина Руси Трине-

ной — главного объекта любви. За нынешнюю РФ отвечает состав популярных киноактеров. За Россию, Которую Мы Потеряли, — самолично адмирал Колчак. За связующую нить Советской Державы и славные традиции советского кино — Сергей Бондарчук, обретший экранный облик своего сына и наследника, центрального персонажа сегодняшней киноиндустрии.

Якорь брошен, пушки наведены, прицелы проверены. Мишень — зритель — ждет выстрела, затаившись, как кролик перед удавом. Пли! Пощады не ждите. Ибо (цитируя фильм) “сильна, как смерть, любовь”.

Ушедшие на дно “Жила-была одна баба” Андрея Смирнова (2011)

Закрыв XIX Выборгский фестиваль “Окно в Европу” и поразив даже наименее лояльных зрителей (два с половиной часа из крестьянской жизни всё-таки выдержит не каждый) уровнем постановочного мастерства, новый фильм Андрея Смирнова “Жила-была одна баба” отправился в Монреаль, чтобы представлять нашу страну в конкурсной программе. Победа на этом фестивале была бы весьма приятной — прежде всего для создателей картины, в меньшей степени — для директоров кинотеатров или рядовых зрителей, которым и каннский штамп на постере — пустое место. Зато и проигрыш не обиден. Да и вообще, важна тут не столько послепремьерная судьба картины — учитывая то, как вяло публика сейчас ходит на российские фильмы, на сенсации надеяться не приходится, — сколько картина как таковая. Всё-таки Смирнов — автор “Белорусского вокзала” и “Осени”, он знает не понаслышке, что такое “полка”, каково быть отделенным от своей аудитории. Знает он и о том, что срока давности настоящие произведения не имеют. Пройдет время — рассмотрят, оценят, поймут. Ведь прошло сто лет с тех событий, которые описаны в фильме, и только сейчас о них

наконец-то сделано кино. А посмотрится, увы, актуально и своевременно.

Речь о Тамбовском восстании, трагическая 90-летняя годовщина которого неслучайно совпала с премьерой фильма, о так называемой антоновщине. Крупнейший бунт крестьян против советской власти, подавление которого ознаменовало и финал Гражданской войны, и начальный этап уничтожения крестьянства как класса, ни разу не становился материалом для значимого художественного текста — литературного ли, кинематографического ли. Недаром Смирнов, кроме исторических источников, ссылается на классику: Лескова, бунинскую “Деревню”, чеховских “Мужиков”.

Это и понятно: само восстание — лишь кульминационный эпизод картины, сделанной в редком и трудном жанре фундаментального киноромана (чисто жанровые, не содержательные аналоги — “Угрюм-река”, “Сибиряда”, “Тихий Дон”). Речь, как явствует из заголовка, — о частной судьбе женщины, прослеженной от 1909 до 1921 года. Теперь вопрос: зачем сейчас — и об этом? Ответ откроется любому внимательному зрителю: крокодиловы слезы по потерянной России — результат лени и неинформированности, а еще — непонимания того, как беспомощен и жалок человек перед лицом Истории. Это она бессмысленна и беспощадна, а не пресловутый русский бунт — осмысленный, но безнадежный. Так было сто лет назад, и с тех пор ничего не изменилось. В этом весь ужас. Впрочем, фильм Смирнова дышит совсем другими чувствами: горечью об утраченном, нежностью к невидимому и любопытством. Последнее, пожалуй, важнее всего — это ключ к “археологии чувств”, которой режиссер предается, пытаясь несуетно, тщательно и отстраненно воссоздать исчезнувший мир.

В центре фильма — довольно очевидный и во всех смыслах прозрачный, но от этого не менее действенный образ: град Китеж. “Жила-была одна баба” начинается подводными съемками — и завершается мифическим потоком, впечатляющие кадры которого резко контрастируют с ультрареалистической манерой повествования остальных частей картины. Метафора

не нуждается в расшифровке: Россия ушла на дно, и нет больше ни тех людей, ни тех домов, ни тех икон, ни тех речей, что были прежде. Не то чтобы затонувшие жители Тамбовской губернии были поголовно святыми, да и большевики в фильме не выведены как нечестивое воинство хана Батыея. Скорее, речь о предощущении Апокалипсиса, явленного в частной судьбе отнюдь не героической, ничем не выдающейся крестьянки, потерявшей одного за другим четырех мужей. Интересно, кстати, что судьбу описанного в летописях XVIII века мифического города, по легенде, волшебным образом затонувшего в XII столетии, подробно начали осмысливать только современники смирновской бабы — Римский-Корсаков написал оперу о Китеже в 1907-м, Нестеров закончил картину “Град Китеж” в 1922-м.

Впрочем, ни посконно-почвеннической, ни умилительно-былинной интонации в картине Смирнова нет и в помине. Поначалу зритель чувствует себя так же неуютно, как героиня фильма, деревенская молодка Варвара (Дарья Екамасова), которую выдают замуж в дом зажиточного крестьянина — за его младшего сына Ивана (Владислав Абашин), угрюмого и замкнутого парубка. В церкви и за столом невеста еще держится, а когда приходит время отправляться на сеновал, в ужасе кричит и вырывается из рук новой родни — страшно же и к мамке хочется! Не менее страшно и дико любому из нас в этом мире причудливых ритуалов, где суеверие и ведовство гармонично уживаются с религией, заморенная лошадь может стоить жизни человеку, а свекор применяет давным-давно упраздненное “право первой брачной ночи” по отношению к невесткам.

Однако проходит немного времени, и Варвара осознаёт, что ужаснее всего — не соборное копошение, а отделенность от семьи (и, получается, от народа). Выселение супругов на одинокий хутор приводит к катастрофам — изнасилованию, пожару, нищете. И если героиня еще ощущает себя частью некоей большой и неделимой массы, когда отправляется с крохой-дочерью на богомолье — там дурехе, кстати, и рассказывают о Китеже, — то

с началом Первой мировой, а потом и революции, ей, а вместе с ней и всем остальным, становится окончательно ясно, что единство распалось, а народ перестал существовать. Россия в фильме Смирнова — архаическая вселенная, в которой невозможны ни индивидуализм, ни индивидуальность, а насильственное, экспериментальное отделение частиц от общей массы моментально приводит к их бесследному сторанию в непригодной для жизни атмосфере. Именно это происходит и с другими мужчинами Варвары — малахольным новобранцем (Максим Аверин) и угрюмым “кулаком” (Алексей Серебряков), на считанные мгновения озаряющими безрадостную жизнь “одной бабы” вспышками острых эмоций.

Но и остальные, мудро избегающие частной судьбы, идущие в общем строю, обречены — как статные ополченцы армии Антонова, шагающие на верную смерть под залихватскую песню безымянного атамана (в этой роли засветился не только колоритный, но и уместный по-актерски Юрий Шевчук). Поворотный момент уже позади, и плотина вот-вот рухнет, затопив всё и вся потоками безразличной воды — то бишь истории. Неясно, что может помочь выплыть и выжить в этой глобальной катастрофе тому, кто слаб и одинок. Например, филигранно сыгранной артисткой Екамасовой “одной бабе” — которая, увы, всего лишь женщина, а вовсе не мифическая “Родина-мать” или “Русь моя, жена моя”.

Утешительных рецептов фильм Андрея Смирнова не предлагает, и в этом его сила, в этом принципиальное отличие, скажем, от михалковских “Предстояния” и “Цитадели”, где следование христианским заповедям и патриотизм спасали героев от самых невероятных опасностей. Ведь перед нами кино об извечном российском парадоксе — с одной стороны, страна постепенно исчезает, истончается, стирается с карты мира, как в какой-то злой сказке, а с другой стороны, ничего в ней не меняется, и процесс этой медленной смерти, как в Дантовом аду, кажется бесконечным.

Бескомпромиссное высказывание, поданное в форме традиционного и неторопливого рассказа о деревне столетней

давности, позволяет забыть о многих формальных претензиях к картине: чрезмерном хронометраже, иногда провисающей интриге, невнятности ряда этнографических деталей для современной публики. Прокатную судьбу эти детали могут испортить, но со временем они перестанут быть важными. А фильм — останется.

Нос есть сон “Нос, или Заговор «не таких»” Андрея Хржановского (2020)

Полнометражный мультфильм по опере Шостаковича “Нос”, какой бы ее увидел Мейерхольд: это ж каким авантюризмом надо обладать, чтобы задумать такое? А чтобы осуществить? С юношеским азартом Андрей Хржановский, только что отметивший 80-летие живой классик, бросился в омут экспериментального замысла, который становился всё сложнее и сложнее. На помощь пришли сценарист Юрий Арабов, с которым вместе они делали фильм о Бродском, и сплоченная группа талантливых аниматоров. А еще музыка Шостаковича, проза Гоголя, воспоминания Булгакова, живопись Филонова (у которого, к слову, когда-то учился отец режиссера — замечательный художник Юрий Хржановский). И, наконец, группа друзей, севших с автором в один самолет. Ночью одни из них будут дремать, другие — смотреть любимое кино, уставившись в таинственно светящиеся экраны, а Хржановский начнет свой невероятный рассказ.

Весь прошлый год только и было разговоров, что о “Дау”, грандиозном проекте Ильи Хржановского. Многие и забыли, что его отец начал свои не менее новаторские поиски в кинематографе на полвека раньше. В 1966-м вышел “Жил-был Козявин”, диплом 27-летнего Хржановского. Поставленная по сценарию Геннадия

Шпаликова кафкианская притча о бюрократе, обошедшем земной шар в поисках некоего Сидорова, была определена завкафедрой Сергеем Герасимовым как “наш, советский сюрреализм”. Понравился мультфильм и Дмитрию Шостаковичу. Хржановский, преклонявшийся перед композитором, воспользовался случаем и попросил у того разрешения превратить в кино его — тогда не исполнявшуюся — раннюю оперу “Нос”. Шостакович дал письменное согласие. Так начался длинный путь, завершившийся только сейчас мировой премьерой в далеком Роттердаме.

Будто Козявин, Хржановский с самого начала вышел за границы допустимого и дозволенного, но, в отличие от своего героя, не торопился возвращаться. Можно сказать, что каждая из его уникальных — разных и по технике, и по замыслу, но непременно несущих узнаваемую авторскую ДНК — картин так или иначе вела к “Носу”. И запрещенная “Стеклянная гармоника” (1968), где впервые прозвучала тема противостояния искусства и тоталитарного режима, а режиссер работал с классической живописью. И эпохальный цикл фильмов по рисункам Пушкина, вылившийся в полнометражное “Любимое мое время” (1987), где Хржановский вдыхал новую жизнь в хрестоматийную русскую классику. И синтетический гимн нонконформизму — “Школа изящных искусств” (1990), основанный на творчестве Юло Соостера. И диалогия “Полтора кота” (2002) и “Полторы комнаты” (2009) по рисункам, прозе и стихам Иосифа Бродского — самого яркого из числа “не таких”, которых теперь Хржановский собрал в одном фильме. Их тут десятки, но в центре всё-таки трое: собравшиеся на веселой и страшной ярмарке Гоголь, Шостакович, Мейерхольд.

Почему Мейерхольд? С ним Хржановский знаком буквально через одно рукопожатие — его отец близко дружил с Эрастом Гариным и Хесей Локшиной, любимыми учениками и соратниками Мейерхольда. Вот уж кто был “не таким”, за что и покаран режимом, в 1920-х годах записавшим гениального театрального экспериментатора в свои любимчики, а потом раздавившим его. Без работы с Мейерхольдом Шостакович, возможно, не придумал бы “Нос” — свою первую новаторскую оперу.

Почему Шостакович? И он Хржановскому — меломану, не мыслящему себя вне парадигмы классической музыки, — как родной, причем дело не только в том давнем почти-знакомстве по переписке в 1960-х. Двоюродный брат режиссера виолончелист Валентин Берлинский — основатель квартета имени Бородина, которому принадлежат лучшие интерпретации Шостаковича. Так что фильм — вдвойне, втройне личный. Недаром режиссер сам озвучил почти все закадровые голоса и текст “от автора”.

Почему Гоголь? Тут ответ совсем прост: никто из писателей так точно и безжалостно не описал русский абсурд, никто так не предвидел XX век. А вот почему “Нос”... Одна из самых сложных для понимания и трактовки гоголевских вещей не поддается буквальному прочтению. Сам писатель, казалось, искренне недоумевал: “Признаюсь, это уж совсем непостижимо, это точно... нет, нет, совсем не понимаю. Во-первых, пользы отечеству решительно никакой; во-вторых... но и во-вторых тоже нет пользы”.

Хржановскому материал “Носа” (и повести, и оперы) прежде всего позволяет органично совместить разные эпохи. Цирюльника, который пытается избавиться от отрезанного носа, здесь преследуют городовые и советские пионеры, а гоголевские дамы “приятные во всех отношениях” в зрительном зале оперного театра, заскучав, сверяются со своими смартфонами. И смешанная техника анимации, и сам музыкальный материал позволяют такой вызывающе эклектичный подход: действие оперы разворачивается в XIX столетии, написал ее Шостакович в 1920-х, а записал Геннадий Рождественский в 1970-х.

Определенные черты приобрели два главных героя “петербургской повести”. Бонвиван майор Ковалев впервые появляется на экране — как посетитель той же ярмарки, где встретились Гоголь, Шостакович и Мейерхольд, — в облике, пародирующем Пушкина, в цилиндре и с бакенбардами (впрочем, это не настоящий Пушкин, а шарж из мультфильмов того же Хржановского). Лишившись носа, его лицо превращается в жуткую маску, напоминающую “Крик” Мунка — универсальный образ ужаса и отчуждения XX столетия. Что до Носа, то он — в треуголке,

в лимузине, в обличии ожившего памятника — предстает как гротескный тоталитарный символ, выросший до исполинских масштабов Цахес, нацепивший генеральский мундир и занявший трон. Особенно хороша сцена в церкви, где сакральное и светское смешиваются в один дьявольский клубок — как в музыке, так и в изображении.

Наконец, Хржановский закономерно читает само слово “нос” как анаграмму слова “сон”. Его фильм делится на три сна, восхитительно несимметричных по занимаемому времени и пространству, вырастающих в подобие конструктивистского здания. Если первый сон — это опера Шостаковича, то во втором на сцену неожиданно выходит Булгаков (ну, как неожиданно — сюрреализм 1920–1930-х, как и разговор о судьбе художника в сталинском СССР, без него непредставим). Его сон, записанный Еленой Сергеевной, прерывает ход действия “Носа”. В нем прошение, написанное потерявшим надежду литератором на имя главы государства, приводит к парадоксальной дружбе между Сталиным и Булгаковым. Когда автор “Собачьего сердца” уезжает по делам в родной Киев, затосковавший в одиночестве диктатор собирает подхалимов — Жданова, Молотова, Кагановича и других — и отправляется в оперу, на тот самый “Нос”. А вернувшись в Кремль, затевает расправу над “сумбуrom вместо музыки”.

Если первый “сон” решен в манере книжной иллюстрации — иногда скетчевой, иногда детальной, — то второй тяготеет к примитивистскому детскому рисунку. Третий же сочетает все возможные стилистики, от авангардной живописи до пропагандистского плаката, поскольку является экранизацией самого политического и горького сочинения Шостаковича — “Антиформалистического райка”. На сцене вершится суд над авангардом в частности и искусством как таковым. Докладчики Единицын, Двойкин и Тройкин объясняют, какой должна быть реалистичная музыка, что такое “настоящая лезгинка”, а потом вместе с бюстами пионеров, рабочими сцены, марширующими колхозниками и другими сочувствующими гражданами распевают хором рефрен “Бдительность, бдительность — всегда во всём”. Даже на тех, кто знаком с этим сочинением, кода произведет сильное и гнетущее

впечатление. Трудно вообразить, как его воспримут те, кто услышит впервые.

Художественная плотность и концептуальная цельность “Носа, или Заговора «не таких»” настолько высоки, что после конца сеанса хочется немедленно пересмотреть фильм, только перед этим отдышаться. Это даже не кино “каких сегодня не делают”, а уникальная, единственная картина, в которой кинематограф и анимация по выразительности и глубине ни в чем не уступают “старшим” — музыке и литературе. А вместе — бросают вызов неумолимой истории, всемогущему забвению и самим законам тяготения. Утопический самолет Хржановского, в котором собрались его друзья и единомышленники, где у каждого на экранчике — свое кино и своя свобода, — парит в воздухе будто птица или невозможный аппарат с вечным двигателем. И не собирается приземляться.

“**Д**ау”, вызвавший череду споров и даже скандалов проект Ильи Хржановского, вырос за десятилетие работы над ним до неслыханных гигантских размеров: это касается и хронометража, и бюджета, и амбиций автора. Накал страстей обостряла недоступность материала, показанного сперва “избранным” в лондонском офисе производившей фильм компании, затем — на специальном перформансе в Париже и только потом уже — публике на фестивале в Берлине (о прокате в общепринятом смысле слова до сих пор речи нет). Здесь помещены два разножанровых и разнонаправленных по задачам текста. Первый — своеобразный путеводитель по вселенной “Дау”. Второй — попытка рецензии на отдельный, вырванный самими создателями из общего контекста фильм “Дау. Наташа” и показанный на Берлинале в 2020-м.

Сверхтекучесть

“Дау” в первом приближении

Вход

Дверные ручки в Институте — в форме серпов. Открываешь дверь и берешься за острую часть серпа; она декоративная, но кто знает, что здесь мнимое, а что настоящее? Не порезаться бы.

Открывая двери, ты рискуешь пораниться. С этого начинается вход в “Дау”.

Мыши

Первый кадр первого фильма, который надо смотреть по порядку (но гарантии порядка зрителю никто не даст), — операция на открытом мозге подопытной мыши. Соблазн простейшей интерпретации дан буквально на тарелочке с голубой каемочкой — к слову, такой артефакт был бы вполне органичным во вселенной “Дау”. Герои фильма, его участники (скажешь “актеры” — поспорят) — жертвы, на которых ставят опыты. Жестокие, бесчеловечные, хладнокровные.

И ты подопытная мышь. Сиди тихо. Сиди и смотри.

Что может человек, которого поставили в такое положение? Замереть и терпеть, пока не кончится?

У этого фильма — вообще-то неторопливого, научного, почти лишенного шокирующих элементов — есть неформальное название “Смелые люди”. Когда одного из ученых вызывают особы из первого отдела, профессор Лосев (рыхлый, испуганный, одно слово — интеллигент) почему-то не ломается. У него пропадает голос, но в ответ на угрозы он говорит четкое “Нет”. Стоп-слово существует. Если не в реальности, то в Институте. Следовательно, он — не реальность.

После этого, выдержав перебранку с женой — ругань, конфликты, истерический секс, просто истерика, которую никак не остановить, — они возьмутся за руки. Они вдвоем уйдут из Института. Можно отказаться. Можно уйти. Можно остаться собой, даже играя роль.

Можно не быть мышью, которой в последнем кадре — кто предупрежден, тот вооружен, — отрежут голову (готовьтесь к забюю свињи).

Можно выйти за пределы. Каждый делает это по-своему. Илья Хржановский, его покорные и бунтующие герои, зритель.

Но учтите, что шоу, пока вы не заметили, началось. Еще до просмотра. Вы сразу перепрыгнули в сиквел, “Смелые люди” по внутренней хронологии — “Дау 2”. Ведь “Дау 1” до сих пор еще не смонтирован, его не существует.

Слон

Всё познается в сравнении. Мышь мала рядом с человеком, человек — со слонем. Восточную притчу о слепцах, которые пытались на ощупь понять, что такое слон, в связи с “Дау” вспоминали не раз и не два: едва ли не главным свойством проекта (п)оказалась его неопиcуемость.

Баснословная огромность впечатляет, подавляет, раздражает. Непременно перечисляются 700 часов, засунутые авторами в виртуально-игровой “DAU digital”, бесконечные фильмы и се-

риалы, сотни исполнителей и чуть ли не тысячи статистов, немыслимый бюджет (источники говорят о 70 миллионах долларов), выброшенный на мегаломанский замысел Ильи Хржановского олигархом Сергеем Адоньевым. Плюс, конечно, специально построенный для съемок, а потом там же уничтоженный Институт, в котором участники жили и снимались три года, соблюдая абсурдные правила “парка советского периода”, — за этот удобный штамп тут же ухватилась пресса. А потом оккупированный “сектой” (без этого слова тоже не обошлось) Париж, где в двух переоборудованных театрах и крупнейшем музее, Центре Помпиду, и расположился наконец-то явленный миру проект.

Если есть слон, то есть и слоновье дерьмо — произведенное им, но всё же от него отдельное: те скандальные слухи и мифы, которые возникали вокруг “Дау” по тысяче причин, — от замкнутости и высокомерия создателей проекта до понятного протеста, вызванного немыслимым размахом их творения. То, что обсуждается вместо фильма теми, кто фильм не смотрел.

Самое удивительное ощущение от “Дау”, меж тем, в его камерности, интимности большинства фильмов, исследующих отношения двух или трех людей и, соответственно, углубленных вовсе не в очарование тоталитаризма (советского или хржановского, неважно), а в вечное-человечное. Любовь, зависимость, ревность, одиночество, одержимость, страх, зависть, самоотверженность. Свобода или мечта о маловероятной свободе.

Свобода

Хржановский рассказывал о том, как его поразили мемуары Коры Ландау, вдовы гениального физика Льва Ландау. На страницах этой книги и используется его домашнее прозвище, Дау, которое стало единственным именем экранного персонажа Теодора Курентзиса. Режиссера шокировал контраст между условиями существования советского ученого, работающего над стратегическими и часто секретными государственными проектами,

в своеобразном “лагере с привилегиями” (как известно, Ландау прошел через арест и чудом уцелел), и свободой мысли, слова и поведения, в том числе сексуального, которую проповедовал на протяжении всей жизни нобелевский лауреат.

Сценарий будущего байопика был заказан самому свободному российскому писателю — тоже выходцу из СССР и его неустанному исследователю-деконструктору Владимиру Сорокину, в соавторстве с которым Хржановский делал свой нашумевший дебют “4”. А после какого-то времени съемок, когда первоначальный бюджет уже был превышен, выброшен за ненадобностью. Съемки как таковые переросли в непрекращающийся эксперимент; так и не появившийся биографический блокбастер о Ландау стал мультидисциплинарным проектом, из которого родились нынешние фильмы.

Вопреки ожиданиям и логике, Хржановский посмел освободиться от необходимого диктата киноформата: сначала — актеров (у него снималась только одна профессионалка, участница передач Верки Сердючки Радмила Щёголева, сыгравшая жену Дау Нору — вместо Кору), потом сценария, декораций в их привычном понимании (в декорациях не живут), бюджетных и временных ограничений.

Трюизм: свобода и ограничения неразрывно связаны, без одного не бывает другого. Тем более в кино, Ларс фон Триер с его “Догмой 95” и “Идиотами” не даст соврать (западные критики сравнивали “Дау” с этим триеровским периодом). Участники “Дау” подчинялись правилам сложной игры: одежда, лексика и поведение — из предполагаемых 1930-х, 1940-х, 1950-х, 1960-х; по “сюжету” годы существования Института ограничены 1938–1968 годами, выход за пределы придуманной роли недопустим. И вместе с тем были свободны от дублей, хлопушки, необходимости входить в роль и выходить из нее, поскольку ложились и вставали с этой ролью. И делали не то, что написано или приказано, а то, что хотели. Спали тоже с кем хотели, когда хотели. Пили, били. Страдали, кажется, по-настоящему. Любили, кажется, тоже.

Пусть только в рамках игры — но какой! — Хржановский освободился от границы между “подлинным” и “сыгранным”,

документальным и игровым, актерским и неактерским существованием.

Одновременно предстал демиургом-художником, Автором с претензией на заглавное “А” и отступником от негласного кодекса авторского кино, повелевающего контролировать всё и не допускать отступлений от плана. “Дау” — сплошное отступление.

А заодно освободил зрителя и критика от окончательного суждения, представив ему бесконечный *work-in-progress*, лишив его даже начальных и финальных титров. У тебя нет шансов увидеть “Дау” целиком, и в любой твоей оценке априори будет содержаться риск ошибки. Но также и свобода интерпретации — как в пазле, где принципиально отсутствует несколько предположительно ключевых элементов, а потому собрать его не способен даже гений.

Тут и свобода писать о “Дау” что угодно и как угодно, поскольку написать обо всём (или, допустим, о самом важном) невозможно. Распространяется она парадоксальным образом и на тех, кто “Дау” не видел.

Секс. Мат. Любовь

Невиданность и неувиденность “Дау” в России объясняется техническими причинами: там беспрестанно звучит запрещенный у нас мат и регулярно возникает несимулированный секс, который со стопроцентной вероятностью был бы квалифицирован как порнография.

Запретный плод, когда он запрещен, становится зоной свободы (естественно, европейский зритель этого почувствовать не может). Уже в этом, а не только в специфической тематике и игре со своеобразными национальными кодами, причина концептуальной непереводаемости “Дау”.

Забавное наблюдение над самим собой: услышав матерную тираду с экрана, вздрагиваешь. А в повседневной жизни, конечно, не стал бы. Впрочем, мат только называет те явления, действия и части тела, которые потом Хржановский без лишних

слов (но и без купюр) показывает. Мат, можно сказать, прелюдия: в гомосексуальной докудраме о двух дворниках “Саша Валера” (он же “Дау 8”) именно так. Вывод, точнее, выход из шокирующе откровенного акта — эпилог, молитва о победе добра над злом во всём мире, которую возносит к небесам сидящий на унитазе Валера после счастливого соития с Сашей. Профанное прямой дорогой ведет к божественному. И это дорога свободы.

Секс тесно связан в сознании российского зрителя с насилием. Или не только российского? Движение #MeToo помогло; западная пресса замечает, что в нынешнем мире “Дау” — невозможное явление. Не поспоришь. В фильмах Хржановского много секса — неужто добровольного?

Понятно, откуда берется проекция. В любом кино о любви, даже самом мягком, мало добровольной эротики. Чужие друг другу люди целуются, обжимаются, трутся, обнажаются. Работа такая. Об экстремальных случаях вроде “Последнего танго в Париже” говорить не приходится. Россия — страна зажима. В СССР секса не было, откуда б ему взяться в РФ. По меньшей мере в кино.

О чудо: в “Дау” секс только полюбовный. Ведь всё по-настоящему. Разновидности? Любые. Настоящая энциклопедия. Супружеский: Лосев с женой в “Смелых людях”, Ефремов с женой в “Дау 9” (он же “Никита Таня”). Внебрачный: Дау с Марией в “Трех днях” (“Дау 7”). Любовники: математик Дмитрий Каледин с буфетчицей (в миру актриса фильмов для взрослых) Ольгой Шкабарней в “Регенерации” (“Дау 14”) и Максим “Тесак” Марцинкевич с библиотекарьшей Викой в “Дегенерации” (“Дау 13”) и “Новом человеке” (“Дау 10”). Гомосексуальный — “Саша Валера” и лесбийский — “Катя Таня” (“Дау 5”). Инцестуальный в “Эдипе” (“Дау 11”). Даже садомазо в “Наташе” (“Дау 12”): гэбэшник Ажиппо пытается буфетчицу Наташу, насилюя бутылкой из-под коньяка, но она побеждает его, после этого признаваясь палачу в любви и его соблазняя.

Песнь торжествующей любви. Без цензуры.

Последний кадр последнего “Дау” — обнявшиеся влюбленные. *Only lovers left alive.*

Музыка

На одной из площадок “Дау” в Париже дал сюрприз-концерт исполнитель заглавной роли, греческий дирижер Теодор Курентзис со своим оркестром *MusicAeterna*. Играли скрипичный концерт Чайковского. Несколько дней спустя его же — в Москве с эксцентричной босоногой Патрицией Копачинской в качестве солистки. Возмущающая ортодоксов интерпретация — бесконечная смена темпа и громкости, со скрипкой творится что-то несусветное: не концерт, а театр. По сути, сверхромантический спектакль, живой диалог мужского (оркестр и Курентзис) с женским (Копачинская).

По интуитивно понятной логике Концерт был укомплектован двумя оркестровыми сюитами Чайковского — именно о любви: “Ромео и Джульетта”, “Франческа да Римини”. Любовь, прерванная смертью; любовь, звучащая из Дантова ада. Мимолетная, невозможная, запретная любовь среди царства насилия, страданий и ненависти. Своеобразный музыкальный синопсис к “Дау”.

Проект Хржановского интерпретируют как постмодернистский (исходя из логики интерпретационной анархии) или модернистский (учитывая взбалмошный авторитаризм режиссера). Тогда как он, конечно, романтический. Законно вспомнить в порядке приблизительных аналогий “Наполеона” Абея Ганса — да хоть бы и “Наполеона” Кубрика, “К диктатуре” или “Капитал” Эйзенштейна. Но не в меньшей степени — “Кольцо нибелунга” Вагнера. Еще одна история о мимолетной и потому идеальной любви, закончившейся изменой, насилием и концом света.

Что есть “Дау”, как не эталонный гезамткунстверк?

Красота

Музыку в “Дау” приносит не заглавный герой, даром что роль исполнена дирижером, а его сын, которого сыграл Николай Воронов, человек явно пограничный, лежавший в психиатриче-

ской клинике. Автор песни “Белая стрекоза любви”, культовый интернет-персонаж. Композитор и певец.

В “Дау 11” его героя соблазняет собственная мать. На самом деле у Щёголевой и Воронова не такой значительный возрастной разрыв. А роман случился на самом деле. Так миф об Эдипе родился внутри “Дау” сам собой; проступил, проявился, как переводная картинка.

Впрочем, сын Дау Денис спит не только с матерью, но и с хорошенькой домработницей Аней. Она попадает в дом Дау через своеобразный кастинг. В фильме “Три дня” к ученому приезжает его бывшая возлюбленная, актриса Мария — давняя знакомая из Греции. Они коротают время вместе, за столом и в постели. Потом к ним приходят три девушки, будто символизирующие три дня действия. Из них Дау должен выбрать одну. Ждешь какой-нибудь эротики, но они читают вслух Пушкина, как на экзамене в театральный.

Я смотрел эту серию “Дау” в Париже, днем. Тем же утром зашел в Лувр и видел там в энный раз фреску Боттичелли — художника, создавшего эталонные образцы красоты, — с виллы Мачерелли: Венера и три грации приходят в гости к молодой женщине. Не Марии ли? Возможно, Венера — это Нора, которая неожиданно для Дау возвращается домой.

Ничего не стоит увидеть красоту, а не уродство. Это вопрос оптики.

В “Дау 14”, финальном, поднимают тост “за полную победу красоты над разумом”.

Гости

Мария — лишь одна из гостей. В Институте их множество. В основном ученые, но и актеры, режиссеры, художники, перформеры, музыканты. Не так уж он замкнут, этот мир. Каждый проходит через анкетирование первым отделом. Абы кого сюда не пустят. Это, разумеется, игра: все приезжавшие попали внутрь. Все принесли что-то свое. Не только науку или искусство, но и реаль-

ные чувства и переживания. Воспоминания, которые в этой огромной машине времени обрели новую плоть.

В фильме “Нора мама” (“Дау 3”) к Норе — Радмиле — приезжает ее мать. Экранная и настоящая. Эту серию все наперебой сравнивают с “Осенней сонатой” Бергмана, фильмами Муратовой и прозой Петрушевской. Психологическая пытка, знакомая многим, если не каждому. Мама указывает Норе на ее несовершенство. Бубнит, что та потеряет мужа, что она ничтожна, ничего не добилась в жизни. Нора в ответ вспоминает, как мать плохо о ней заботилась, пила... Все диалоги и внутренние сюжеты — подлинные. Бергман и Муратова всплывают в памяти потому, что гениально сконденсировали всеобщую реальность в своих фильмах. У Хржановского она появляется органически, почти не окрашенная, не испорченная искусством.

Мир Института искусственный, его обитатели привыкли жить искусственной жизнью. Поэтому им так нужны гости из обычного мира, где живем мы все.

Это — и связь со зрителями. Они ведь тоже гости.

Свинья и др.

Не только мыши и слоны. Еще и другие млекопитающие, включая и людей.

Театральный режиссер Ромео Каstellуччи (сотрудничавший с Курентзисом, ставивший у него в Перми вполне садомазохистскую “Жанну д’Арк на костре”, но много позже) поставил в Институте эксперимент. В соседних стеклянных клетках-аквариумах — женщина и обезьяна. Они повторяют движения друг друга. Человек не лучше животного и не хуже. Кто в кого играет? Кто копия, а кто оригинал?

Современный художник Карстен Хёллер тоже маскирует интерактивную иммерсивную инсталляцию под научный опыт. В отдельном эпизоде он тестирует поведение подопытных в специальных очках, показывающих мир вверх тормашками (искусство часто решает эту задачу). Сначала на сторожевых со-

баках — овчарках, патрулирующих Институт днем и ночью; те под воздействием очков превращаются в покорных щенят. Потом на людях — одноногом парне-девственнике (по сюжету он ветеран только что закончившейся войны) и чуть более опытной девушке. Они совершают половой акт, подчиняясь указаниям наблюдающей комиссии — особистов, ученых из Института и самого Хёллера. Механистичность совокупления вызывает неловкость; но люди, в отличие от животных, идут на это добровольно. Секс может быть актом любви, а может быть испытанием границ. В том числе границ зрительских ожиданий и терпения.

От эроса — к танатосу. Неонацист Максим Марцинкевич, он же Тесак, ставит для обитателей Института собственное шоу. Выкупает в свинарнике свинью и режет ее прямо на глазах молодых ученых, побелевших от ужаса, не в шутку. Публика тоже бледнеет. Человек — как свинья, его совсем просто убить. В конце “Дегенерации” Тесак с товарищами уничтожает Институт, убивая всех его обитателей и по совместительству героев фильма. Их предупреждали. Свинья не могла убежать, они могли.

“Я не знал, что я животное, но когда умирал, я стал животным”, — говорит Дау Крупице во время встречи в сюрреалистическом Парке Культуры. “Я не верю, что мы звери, я верю, что мы можем превратиться в зверей”.

Свинью убили по-настоящему. Поэтому легко поверить, что по-настоящему убили и людей. Восковые манекены очень убедительны.

Смерть свиньи вызвала новую волну возмущения. Опять животное для искусства убили: захотел Хржановский в Тарковские? Но ситуация чуть сложнее. Свинью убил Тесак, Хржановский просто ему не мешал. Свобода — еще и свобода убивать и разрушать, а не только создавать и любить. А за ламентациями по несчастной свинье нет-нет да и проскользнет другое: “Смерть страшна, мы не хотим на нее смотреть”.

Тесак режет, не спрашивая. Хржановский показывает, не спрашивая. Но и ты не животное, а человек. У тебя есть выбор, смотреть или нет.

Лошадка

Посреди квартиры Дау в Институте — игрушечная лошадка. То ли качалка, то ли карусельная лошадь.

Возможно, потому что у Дау растет ребенок (детей в Институте мало, некоторых приносят сюда для опытов).

А может, чтобы напомнить: это не настоящая скачка, а всё-таки игра.

В “Парке культуры”, вставной новелле из “Дау 4”, Дау и Крупица стоят у огромного металлического ботинка на странной поверхности. Здесь, как в инопланетном пространстве, нарушена гравитация — люди стоят и ходят под почти невозможным углом, будто стигаемые невидимой стихией. “Парк культуры” — пространство игры, правила которой задает искусство. Если очень постараться, оно нарушит все законы, включая законы физики.

Советское

Правда ли “Дау” — советский аттракцион?

Да и нет.

Это параллельная вселенная. Не реконструкция, не воспоминание.

Научные институты в СССР были такими вселенными. И в реальном мире, и в воображаемом, как представляли себе их те, у кого не было доступа.

Хржановский не упивается советским, не любит его. Но и не мучает, не пыгает советским своих подопечных (подопытных?). Он изучает советское, как это делал, начиная с “Нормы”, его несостоявшийся соавтор Сорокин.

Если каждый день на завтрак, обед и ужин дают “норму”, когда ты скажешь “хватит”?

Королевство. Замок

Советское привязано к времени, конкретной эпохе. “Дау” не о ней. О современности. О вечной завороченности советским. О реставрации. О культе. О неумирающем Сталине, нашем любимом кашее. И о вневременном, сказочном.

Как в зачине триеровского “Королевства”: “...прачек сменили врачи и ученые, лучшие умы государства и самая передовая технология. Чтобы увенчать свою работу, они назвали это место Королевством. Предстояло узнать, что такое жизнь, невежество и суеверие. Бастионы науки будут стоять недвижимо. Может быть, этот вызов был слишком наглым, а отрицание духа — слишком явным? Ибо холод и страсть вернулись. Стали видны легкие признаки усталости в этом здании, столь крепком в других отношениях. Никто этого не знал, но ворота Королевства открылись...”

Зачин для сказки, в русской традиции — давно замечено — созвучной “Кафке”. Хржановский, осуществляя давнее *bon mot*, делает кафку бэлью. Институт — это и Королевство, и Замок.

В романе Кафки Землемер пытался, но не смог войти в непроницаемую цитадель. Писатель не знал, как разрешить придуманный им сюжет, и не закончил свою книгу. В фильме Хржановского войти в Замок значительно проще, чем выйти. Это Замок, увиденный и прожитый изнутри.

“Меня очень возбуждают неоконченные сочинения”, — говорит Дау Крупице.

Фауст. Дон Жуан

“Я Фауст или Дон Жуан?” — вдруг задумывается Дау. Он бесконечно соблазняет женщин, охотясь за идеалом, и ищет секрет бытия, заигрывая — вольно или невольно — со злом. Высшая власть и сила в Институте — Командор или Мефистофель? Не всё ли равно, если рано или поздно условный Ажиппо (грузный и грациозный одновременно, неуловимо похожий на дьявола

Эмиля Яннингса в “Фаусте” Мурнау) возьмет Дау за руку, и они провалятся.

“Всё утопить”.

Пушкин, автор нашего “Каменного гостя” и нашего “Фауста”, — камертон “Дау”, его стихи звучат в кадре и за кадром. От “Сказки о мертвой царевне” до “Евгения Онегина”. Неудивительно: Дау находится в поисках абсолюта, а Пушкин и есть абсолют русского искусства, его философский камень.

Шариков

Неформальное название “Дау 10” — “Новый человек”. Его поиски и формирование были главной лабораторной задачей советской власти. В шестичасовом “Дау 13” процесс показан завораживающе подробно. На дворе 1960-е, время либерализации. Сначала Ажиппо становится директором Института. Затем пресует, пугает, в буквальном смысле забривает налысо, как на зоне или в армии, молодых ученых, посмевших танцевать рок-н-ролл и курить травку. И они как по волшебству исчезают из пространства фильма. Вместо них сами собой появляются другие: тоже бритоголовые, оптимистичные бодрые крепыши. Комсомольцы. Это неонацисты Тесака. Они не проводят эксперименты, а с радостью становятся подопытными. Теперь в Институте — как в трэш-боевиках или комиксах — выводят “идеального солдата”.

Тесак — Гомункул советского Фауста. Голем современного рабби Лёва. Новый человек выведен для уничтожения Института, и он выполнит свою задачу. Тесак — чудовище Франкенштейна. В переводе на русский — Шариков.

Рассказывают, что Тесак не сразу согласился убить свинью: сначала хотел кошку. “Вчера котов душили-душили”.

Разрушение

Крупница и Дау играют в городки. Цель игры — разрушить сложную структуру, напоминающую модель молекулы. Крупница бьет без промаха. Дау всё время мажет мимо цели.

“Революции не было, — объясняет Крупница. — Был взрыв”. Ему нравится говорить о катаклизмах, желать катастрофы. И ракетное топливо он хочет создать только для того, чтобы “набить жопу товарищу Берии”. Крупница грезит о нашествии варваров. Пророчествует.

Лев Ландау в 1962 году попал в автокатастрофу. Он въехал чудом и продолжал работать до своей смерти в 1968-м, хотя больше ничего не создал. Дау Хржановского тоже умирает в 1968-м среди других жертв разгрома Института. Но раньше была авария: не автокатастрофа, а взрыв. Он уничтожил вальяжного, странного, инопланетного Дау-Курентзиса, женолюба и парадоксалиста. Вместо него в пространстве фильма появляется парализованный старик, не говорящий больше ни слова. Молчание Дау — результат взрыва и в то же время его предвестье.

Однако конец Института — это и взрыв Стены в конце пинкфлойдовской “*The Wall*”. Одновременно смерть и освобождение. Большой Взрыв, из которого могла бы родиться новая вселенная — без следов СССР, без Тесака и КГБ, без мучений и обязательств, без правил и ограничений. Без опытов над животными и людьми.

Чтобы разрушить стену, сначала надо ее построить. Для показа “Дау” в Берлине Хржановский хотел построить макет берлинской Стены. Власти не дали на это разрешения. Показ был отложен на неопределенный срок.

После смерти

“Дегенерацию”, грандиозный реквием по всем человеческим мечтам — разрушение не только Института, но самой веры в прогресс и науку — сопровождают медитации (чтобы не сказать молитвы) священников и раввинов со всего мира.

Но за очевидно финальным “Дау 13” неожиданно следует “Дау 14” с неформальным подзаголовком “Регенерация”. То ли эпилог, то ли дайджест. Здесь вместо священнослужителей монотеистических религий — перуанский шаман, отпаивающий ученых аяуаской. Как и предполагает ритуал, они выbleвывают темный отвар (рвота — очищение, недаром так часто тошнит героев “Дау”), погружаясь в странное состояние полубытия-полусна. Рациональное строение огромной интриги ломается. Время оборачивается вспять. Прошлое и будущее тасуются без видимого порядка. Убитая Тесаком свинья снова жива и хрюкает в коридорах Института. Нет смерти для нее.

Здесь же вдруг является как призрак еще одна гостья — Марина Абрамович. Ее функция не прояснена, но само ее присутствие, конечно, знак. Противники “Дау” вспомнят здесь ее радикальный перформанс 1974 года “Ритм 0”, в котором зрителям предлагалось проводить любые манипуляции с телом художницы (тогда она чуть не лишилась жизни). Мол, не тем же ли самым занимается Хржановский, перевернув роли и позволив участникам эксперимента безнаказанно мучить друг друга?

Однако тут же на память приходят другие, поздние акции Абрамович, осуществленные ей в последние годы, уже после съемок в “Дау” и разрушения Института. В 2014 году в лондонской галерее “Сerpентайн” она представила проект “512 часов”: его зрители входили в пустое помещение, где была только художница, и она — будто в ответ на “Ритм 0” — совершала различные непредсказуемые манипуляции с визитерами. В том же году в нью-йоркской Галерее Шона Келли инсталляция “Генератор” была так же построена на идее пустого пространства: посетителям завязывали глаза, и они щупали воздух сколько хотели. Самого автора в комнате уже не было. Абрамович Шредингера, та самая ненаходимая черная кошка в темной комнате, где ее нет.

“*The artist is present*” называлась знаменитая ретроспектива Абрамович в MoMA. Эту же выставку можно было назвать “*The artist is absent*”.

Хочется пофантазировать: не спровоцировал ли на эту акцию художницу Хржановский? Уж слишком схожи методы. Вве-

сти зрителей в неудобное незнакомое пространство, пригрозить им возможностью насилия... и выйти на цыпочках, оставив одних, наедине друг с другом.

Фильм

“Это не кино”, — послушно повторяю я за Хржановским в самом начале знакомства с “Дау”.

“Это много разных фильмов, и не только они”, — решаю я, посмотрев с десятков разных “Дау”.

Проходит время, и становится понятно: “Дау” — всё-таки фильм. Просто такой, каких раньше не бывало.

Впрочем, это всего лишь вопрос формулировки.

Теоретическая физика

Уже несколько недель я безнадежно пытаюсь понять — не впервые в жизни — суть научных открытий Льва Ландау. Но это так же сложно, как объяснить человеку, не видевшему “Дау”, на что он похож.

Перелопатив кучу научных статей и отчаявшись, обращаюсь к сводному брату Петру Воробьёву. Он физик, давно живет и работает в Альбукерке. Пытается помочь. Записываю фрагменты нашего онлайн-разговора.

ПВ: С моей профдеформацией, разумеется, главный вклад Ландау в физику — теория сверхтекучести, за которую он получил Нобелевку. Сверхтекучие жидкости были им описаны, а первую такую жидкость получил Капица. Сверхтекучая жидкость — это жидкость с вязкостью, реально равной нулю. Он еще параллельно с фон Нейманом создал статистический аппарат квантовой механики. Теорию сверхпроводимости написал, с Гинзбургом. И вместе с Лифшицем написал до сих пор непревзойденный и всеобъемлющий курс физики. Каскад бифуркаций, ведущих к хаосу, — тоже он...

АД: Подожди секунду. А где эта сверхтекучесть применяется и как?

ПВ: Мы еще не доросли до массового применения сверхтекучести. Сверхтекучий гелий используют для охлаждения сенсоров в инфракрасных космических телескопах, например.

АД: То есть это алхимический процесс? Сверхжидкость, невероятное нечто, иное агрегатное состояние как бы, которое уже можно получить, но непонятно, что с ним делать?

ПВ: На самом деле из сверхтекучей жидкости сделаны нейтронные звезды. Это адские астрофизические объекты, остающиеся после взрывов сверхновых, в нашей галактике их сто миллионов.

АД: Сильно понятнее не стало.

ПВ: Если две нейтронные звезды поблизости от нас сольются, нам всем придет кирдык от гамма-радиации. Так что некая актуальность есть. Короче говоря, Ландау объяснил (или предсказал) состояния материи, являющиеся краеугольными камнями современных физических теорий. Пытаться объяснить это — немного как рассказывать слепому про форму облаков. А она как раз связана с хаосом как каскадом бифуркаций...

Можно еще так рассказать: ближайшее приближение к общей теории всего в физике — это так называемая стандартная модель. В ее основе лежит квантовомеханическое описание статистического состояния физической системы. Это описание сформулировал Ландау. Мы живем в мире, придуманном Ландау. Теплее?

АД: Как ты думаешь, а можно я свою статью назову “Сверхтекучесть”? Интуитивно кажется, что это подходящее название.

ПВ: Можно.

О любви и судьбе “Дау. Наташа” Ильи Хржановского и Екатерины Эртель (2020)

В январе 2019-го в Париже стартовал проект Ильи Хржановского “Дау” — многих восхитивший, других возмущивший, вызвавший много обсуждений и скандалов. Одним из поводов для недовольства стала бескомпромиссная позиция автора, больше десяти лет работавшего над монументальным циклом (тогда в нем было тринадцать фильмов, смонтированных из 700 часов готового к показу материала, сейчас уже шестнадцать). Хржановский не желал показывать отдельные части “Дау”, отказался снабжать их заголовками и титрами. Не предлагал их фестивалям и не выпускал в прокат, от своего зрителя ждал поистине героической самоотдачи и доверия.

За прошедший с тех пор год многое изменилось. Создатели “Дау” поняли, что гора (то есть широкая публика) всё-таки не пойдет к Магомету, и даже сделали попытку получить прокатное удостоверение для показа отдельных частей проекта в России. Четыре фильма из десяти предложенных получили отказ как “порнографические”; авторы “Дау” подали на Минкульт в суд, но пока их иск не был удовлетворен.

А еще “Дау” пришел в Берлин. Именно со столицы Германии всё начиналось. Там Хржановский собирался устроить громкую

премьеру, для чего хотел реконструировать фрагменты Берлинской стены, но получил от местных властей категоричный отказ. Показ “Дау” в Берлине год назад сорвался, но теперь всё же состоялся благодаря решимости нового директора Берлинале Карло Шатриана. Взятый им курс на радикальное авторское кино выразился в готовности включить в основную программу два отдельных фильма “Дау”, даже невзирая на то, что оба были уже показаны в Париже. Неслыханный прецедент, говорящий о высокой оценке художественных достоинств проекта, а заодно и о смягчившейся позиции Хржановского, отныне готового расчленять свой гезамткунстверк на элементы.

Для Берлина два фильма были перемонтированы. В программу специальных показов вошел шестичасовой сериал (один из хронологически последних в расширенной вселенной “Дау”) “Дегенерация”. В основной конкурс — “Наташа”, возможно, самый бескомпромиссный фильм из цикла. У него появились титры, а в них — соавтор Екатерина Эртель. Она работала над “Дау” с самого начала, с 2008 года, в качестве главного художника по гриму, а затем отвечала за монтаж “Наташи”, что в случае “Дау” приравнивается к полноценному авторству. Ведь снимались фильмы не по сценарию, а по самой канве жизни, которую вели под масками своих персонажей обитатели монументального Института в Харькове. Сюжет, а также форма проявлялись именно в результате монтажа.

Так возник первый из многочисленных парадоксов “Дау”. С одной стороны, тираническая воля творца, задавшего беспощадные (ходили слухи) правила игры, обнажившего перед камерой интимную жизнь своих подопечных и погрузившего их в симуляцию советского универсума. С другой, готовность Хржановского раздать фильмы для монтажа своим соратникам, доверить самый важный этап чужой творческой воле. Точно таким же образом над Институтом из “Дау” нависают аура и воля великого ученого — вдохновленного личностью Льва Ландау заглавного персонажа, которого сыграл дирижер Теодор Курентзис, — но во многих фильмах он даже не появляется и не упоминается. В их числе “Наташа”, где жизнь обитателей Института показана с полуподвальной точки зрения буфетчицы.

Наташа (Наталья Бережная) и ее младшая коллега Оля (Ольга Шкабарня, обе — непрофессиональные артистки и дебютантки в кино) работают в институтской столовой. Туда приходят перекусить и выпить ученые, международные гости Института, охрана. Однажды в буфет приводят биофизика из Франции Люка Биже (его играет биофизик из Франции Люк Биже); по случаю удавшегося эксперимента с его участием решают устроить пьянку. Непривычно бурное для европейского гостя застолье, выпивка на брудершафт, неловкие попытки перевести на английский тосты и анекдоты. Люк и Наташа заканчивают вечер в постели. Наутро наступает похмелье, близости приходит конец, как и смутным даже для нее самой надеждам Наташи. А вскоре ее вызывает на допрос местный руководитель КГБ Ажиппо (ныне покойный Владимир Ажиппо, в прошлом — кадровый офицер КГБ), который обвиняет буфетчицу в связи с иностранцем и вынуждает подписать бумаги о “добровольном” сотрудничестве с органами. Собственно, вот и весь фильм.

“Дау” — тот случай, когда предупреждать о спойлерах смешно. Во-первых, интрига каждого фильма уже известна и пересказана в деталях. Во-вторых, пока что показ их в России кажется чем-то из области фантастики. Наконец, своеобразный, совершенно оригинальный киноязык Хржановского и его соавторов не поддается пересказу, а в “Дау” самое интересное — не содержание, а его выражение в специфической форме.

Здесь парадоксы множатся. Густота и визуальная выразительность видеоряда, обеспеченные камерой знаменитого немецкого оператора Юргена Юргеса, могучие декорации Дениса Шибанова, изысканный и тревожный саунд-дизайн — всё это недвусмысленно сообщает: вы смотрите кино. Вместе с тем спонтанность, небрежность, длинноты, органичность существования в кадре всех персонажей — от центральных до эпизодников (которые в соседних фильмах могут оказаться главными) — производят впечатление документального зрелища. Особенно это очевидно из безразмерных диалогов-импровизаций. Но как и почему бессвязный поток речи вдруг начинает звучать как первоклассная литература? Это сила вживания в образ? Или у акте-

ров всё-таки были опорные точки — рудиментарный сценарий с обязательными репликами и сюжетными поворотами? Если были, то как их отделить от отсебятины?

Больше всего сбивает с толку заявленный принцип “всё по-настоящему”. Мы видим, что персонажи действительно напиваются, их и вправду тошнит. И сексом занимаются они на самом деле, это не дублеры. Внимательный взгляд, однако, уловит мастерски созданную иллюзию в сцене пытки (в любом случае невыносимо страшной). Физического вреда своим актерам Хржановский не причинял — это было основополагающим условием игры. А в их слезы, счастье, влюбленность веришь безоговорочно. Почему? Ведь они — даже не “настоящие” актеры. Кажется, что Наташа действительно увлеклась Люком, а Ажиппо не в шутку довел ее до истерики. Но с кем это всё-таки случилось — с персонажами или исполнителями ролей? Шов невидим, его не рассмотреть.

Если попробовать забыть об этих вопросах — что крайне сложно, ведь они лежат в области не только эстетической, но и этической, — то поневоле удивись стройности замысла и гармоничности его осуществления. Главная героиня, которая подарила фильму в качестве названия свое имя, проходит путь от его разучивания с иностранцем, лепечущим в пьяном любовном чаду своё “*Natasha, Natasha!*”, до потери: теперь вместо имени у нее остался только оперативный псевдоним “Ренессанс”. “Дау” (тоже имя) в целом, как и конкретная “Наташа”, говорит о безвозвратном растворении “я”, сколь бы самостоятельным оно ни было, в коллективных ритуалах социума, в его всеподавляющей и необходимой — как утверждают власть имущие — жестокости. И об ужасающем сообщничестве жертв и палачей, их взаимопонимании и едва ли не любви друг к другу. Это специфическое садомазо — важная скрепа нашей культуры и истории еще до СССР, со времен то ли Достоевского, то ли Ивана Грозного.

Наташа и Оля спорят о главном: о чувствах и судьбе. Одна верит в абсолютную любовь и несчастлива в личной жизни, другая слишком молода, беззаботна и бесстыжа, чтобы тревожиться об этом. Второй спор — почти сократовская дискуссия, уже

о счастье: кому оно улыбнется и в обмен на что? У буфетчиц своя теоретическая физика, ученым она не по зубам. Потребность в любви и счастье рифмуется с опьянением — инструментом соблазна и подчинения, любви и одновременно унижения (главным орудием палача в завершающих эпизодах становится бутылка из-под коньяка). Отрезвление подобно смерти и, во всяком случае, приводит к завершению сюжета.

Противники “Дау” много писали об архаичности, несвоевременности проекта, якобы устаревшего еще до рождения: миф о всемогущем художнике-тиране остался в XX веке и никому сегодня не интересен. Пожалуй, и сам Хржановский в “Дау” разоблачает этот миф, приводя заглавного героя — творца и гения — от надежд и проектов юности к импотенции и сенильному молчанию. “Наташа”, где гениальные физики во всём, от зрительского внимания до экранного времени, уступают буфетчицам, как раз кино чрезвычайно актуальное. Оно выпукло до гротеска показывает общество, управляемое мужчинами: там нет места ни любви, ни счастью. И если с пищей духовной дела обстоят не так и плохо, то эмоции законсервировались, как белуга из банки, которой закусывают водку Наташа с Олей. А еще “Наташа” — молчаливый вопль протеста против повседневной практики унижения, любимого оружия КГБ (как бы оно ни называлось в эту конкретную эпоху — ГПУ, НКВД или ФСБ), и пыток, о которых именно сейчас вся страна говорит в контексте пензенского дела “Сети”.

Но прежде всего “Наташа”, как и другие фильмы “Дау”, — демонстрация того, на что еще способен кинематограф, искусство не прошлого, а только начавшегося XXI века.

Яблочный спас “Последняя «Милая Болгария»” Алексея Федорченко (2020)

Алексей Федорченко шел к этому много лет — возможно, всю жизнь. Один из самых оригинальных режиссеров постсоветского кино, замороженный авангардной эстетикой и репрессивными практиками, искал художественную форму для соединения этих изначально слитых, но позже разделившихся стихий. На этом пути были мокьюментари “Первые на Луне”, посвященный засекреченному полету в космос идеалистов-сталинистов, романтически реальные “Ангелы революции”, где комиссары и шаманы уничтожали друг друга, и даже пронзительная “Война Анны” — камерная поэма выживания, в которой неожиданно слышались отзвуки авангардного театра Маяковского. Теперь Федорченко взялся за особо сложный (и тоже в какой-то степени документальный) материал — киновоплощение главной книги Михаила Зощенко “Перед восходом солнца”.

Зощенко тоже шел к ней много лет — возможно, всю жизнь. Парадоксальный контрапункт трагической биографии, полной травм и неврозов, с имиджем “смешного” писателя-юмориста в полной мере выразился в этом опередившем свое время аналитическом автофикшене. “Скорее трактат, философский и публи-

цистический, нежели беллетристика”, — признавался сам автор. Разбираясь с подлинными фактами жизни Зоценко, лирический герой занимается психологическим самолечением, через самокопание постепенно приходя к катарсису и просветлению. Увы, желаемый хеппи-энд был выдан за действительный. Публикация двух первых частей повести в 1943 году в журнале “Октябрь” вызвала бурю негодования и привела к травле писателя, от которой тот так и не оправился. Полная публикация на родине произошла уже в 1987 году, через несколько десятилетий после смерти Зоценко.

Невозможность экранизации текста, более представимого в формате аудиокниги или радиоспектакля, похоже, лишь раззадорила Федорченко и его постоянного соавтора сценария Лидию Канашову. И стала поводом осмыслить функции и границы кинематографа как средства выражения (не только литературы, но и психологии). Сочетая, вслед за Зоценко, интимность темы с глобальностью художественной задачи, режиссер использует несколько техник в своем многослойном повествовании.

На первичный слой — изложенную в автобиографической прозе жизнь писателя — накладывается маска литератора Семёна Курочкина (псевдоним придуман самим Зоценко), молодого и несчастливого человека. Он сгинул в эвакуации в Алма-Ате, в том самом роковом 1943-м, когда там побывал и Зоценко, еще не успевший опубликовать “Перед восходом солнца”. Но Курочкин (субтильный Константин Итунин, фигурировавший в “Войне Анны”, и вправду чем-то похож на Зоценко в юности) появляется на экране лишь в фантазиях его увлеченного читателя и поклонника — селекционера Леонида (Илья Белов), который расследует таинственное исчезновение писателя, читая его чудом не сторевшие рукописи. Леонид — еще одна авторская маска и отражение Зоценко, его судьба эхом повторяет судьбу героя “Перед восходом солнца”: тяжелое родительское наследие, непомерность возложенных на самого себя надежд, сложные отношения с женщинами. Леонид одержим спасением отцовского наследия — тот, выдающийся агроном, погиб в пожаре

собственного яблоневого сада, от которого осталось единственное яблоко редчайшего сорта “милая Болгария”. Теперь наследник мечтает возродить заветный плод на плодородной алмаатинской земле.

Кинематограф — это маски, скрывающие лица и обнажающие чувства, заветные артефакты преобразования человеческого в сакральное. Что и дает понять еще один эвакуированный, сыгранный Александром Блиновым режиссер Сергей Эйзенштейн (действительно снимавший своего “Ивана Грозного” в годы Великой Отечественной в Алма-Ате). Он не принимает непосредственного участия в детективной интриге — поиске пытливым Леонидом его пропавшего двойника и кумира Семёна, — но крайне выразительным комментарием к действию становится его самодельный языческий алтарь, где буддистские статуэтки, японские театральные маски, керамические мексиканские черепа и деревянные фигуры Христа в темнице (любимый сюжет анонимных уральских скульпторов) вступают в эзотерический диалог друг с другом, остальными героями фильма и его зрителями. Пламенеющая, отчаянная эклектика неминуемо ведет Эйзенштейна, Леонида и Семёна к финалу — апокалиптической пляске опричников, чьи одежды красны, как кровь или огонь, в котором сгорели отцовские яблони. Здесь нужно отдельно сказать о колоссальном труде Алексея Максимова — художника-постановщика фильма — с предметным миром этой житейской фантазмагии.

Трогательно-камерная и статичная одиссея Лёни — ленивого сыщика, рассеянного милого очкарика, теряющегося в алмаатинской коммуналке и ухаживающего за симпатичной квартирной хозяйкой (Алёна Артёмова), — рифмуется со скетчами из прошлой жизни Курочкина, такого же домашнего мальчика-интеллекта, сына художника и дворянки: сперва тепличного юноши, ухаживающего за соседской девочкой — дочкой генерала, затем офицера Первой мировой, заработавшего порок сердца после отравления газами, и далее следователя уголовного розыска, журналиста, популярного писателя. Человека, испытывавшего всё, кроме покоя и счастья.

Лёня с его “милой Болгарией” воображает Курочкина как персонажа кинофильма. Федорченко вместе с оператором Артёмом Анисимовым делят субъективную картину мира на несколько частей-“взглядов”, прибегают к вышедшему из моды еще в эпоху Гринуэя, но именно этой антимодностью ценному полиэкрану. Расколотая, подобно экрану, на части биография выстроена в нарочитой манере — мы видим не “реальность”, даже закавыченную, но кинопавильон, где все декорации созданы из дешевого тростника (именно к этому материалу прибегал на съемках “Ивана Грозного” Эйзенштейн), бесспорно, символического в своей легковесности и хрупкости. Так и вся психологическая дедукция Курочкина, возведшего свои страдания к детской травме отказа от материнской груди во время грозы, предстает как условная постановка, способ сбежать от подлинных травм.

Бывший “Серапионов брат” Зощенко в глубокой депрессии лежит на диване в кают-компании парохода “Красный террор”, плывущего по Беломорско-Балтийскому каналу, и не желает взглянуть в иллюминатор, где собрались поклонники его творчества (естественно, такого эпизода в повести “Перед восходом солнца” не было, но в жизни писателя он был, как и написанная по следам путешествия “История одной перековки”). Бывший авангардист Эйзенштейн готовится представить на суд заказчика — Сталина — фильм о ролевой модели диктатора, Иоанне Грозном и не знает, что его ждут отнюдь не товарищеский суд, запрет на показ второй серии, ранняя смерть... как несколькими годами позже и Зощенко. Даже выдуманный Федорченко специалист по плодоводству Леонид — тень генетиков, уничтоженных режимом в те же годы (именно в 1943-м умер в тюрьме Николай Вавилов).

Иронически-идиллическая интонация фильма не должна обманывать. Единственной действенной психотерапией в пространстве, где ни яблоку, ни семечку не выжить, может являться лишь абсолютная и окончательная честность. Сколько ни копайся в своем прошлом, сколько ни штудируй Фрейда, если ты “единоличник”, у тебя не будет шанса отыскать свои “ключи счастья”.

Ты навек приписан к колхозу всеобщей судьбы и обречен смотреть на танец опричников. Горечь понимания этого простого факта остается привкусом от идеального яблока, которое мы, скорее всего, себе намечтали, — на самом деле его никогда не существовало. Запретный плод будет съеден, семена склюют птицы и растащат муравьи. Не будет ни города, ни сада, а если яблони когда-нибудь взойдут, то их цветом будут любоваться следующие поколения.

Птица далекого полета “Царь-птица” Эдуарда Новикова (2018)

Московский фестиваль 2018 года запомнился парадоксальным фактом. Россию в конкурсе представляла необычная картина. “Царь-птица” Эдуарда Новикова приехала из Якутии, где давно существует самобытный кинематограф, со своими звездами, традициями, языком, культурой, аудиторией. Исполнитель главной роли Степан Петров, вышедший на сцену кинотеатра “Октябрь” в национальном костюме, трогательно назвал картину “российско-якутской”, будто это копродукция.

Главный приз достался именно “Царь-птице”, и радовались прежде всего якуты; было не вполне ясно, считать ли это поводом для патриотического ликования россиян. Международное жюри прельстило благородный старомодный пуризм, минимализм монохромной окраины. Впечатлил поиск режиссером корней в азиатской спонтанности и бытовом мистицизме, осознанный отказ от попытки вписаться в европейский или американский контекст.

“Царь-птица” вполне может считаться квинтэссенцией “якутской волны” — хотя та уже чересчур разнообразна, чтобы сводить ее к одной формуле. И всё же здесь есть слияние цивилизации с природой, единство прагматизма и магии, скупость худо-

жественных средств и естественность актерского существования. Те самые качества, о которых более богатому и профессиональному российскому кино “метрополии” остается только мечтать.

Картина поставлена Новиковым — автором как документальных, так и игровых картин, — по рассказу якутского автора Василия Яковлева “Состарившаяся со мною лиственница”. Отдаленный улус и заброшенный алас, где растет именно такое, как в книге, дерево, искали чуть ли не всей Якутией — и нашли. Герои картины, действие которой отнесено к 1930-м, — старик и старуха, коротающие одинокое существование в заваленном снегом лесу. Старик ловит рыбу и стреляет зайцев, старуха следит за домом и скотом. Однажды к их жилищу прилетает царь-птица — орел. Он не желает уходить, сидит на высокой лиственнице и вдруг залетает в дом.

Будь “Царь-птица” природоведческим этюдом в духе Паустовского или Сетон-Томпсона, люди приручили бы орла и дали бы ему имя. Будь фильм киносказкой — орел оказался бы перевоплощенным Ваней, умершим сыном пожилой пары. Но якутское кино не подчиняется жанровым категориям. В нем, как в сумрачном жилище стариков, старенькая икона гармонично сочетается с ритуалом кормления огня и шаманскими плясками с бубном. Герои верят в карму, чудеса, возмездие и вознаграждение, какими бы словами их ни называли. И в то же время они лучше справляются с суровой жизнью в тундре, чем представители новой власти — желторотые красноармейцы с их прекраснодушными планами по спасению местного населения от туберкулеза.

Орел пугает и впечатляет публику не меньше, чем стариков. Странная бляха с двуглавым орлом на одеянии шамана ненавязчиво намекает, что перед нами — тотемное животное целой страны. При желании можно увидеть в этом фильме глобальную политическую метафору — о том, как мы все зависим от химеры самодержавия и иррационально поклоняемся ей даже через сто лет после расстрела последнего самодержца. А можно и не увидеть, отчего картина хуже не станет.

Подобно тому как якутское кино в целом отказывается встроиться в паттерны отечественной киноиндустрии (в чем и причи-

на его огромной популярности на родине, и основное объяснение невозможности его экспорта), “Царь-птица” удивительным образом оказывается вне основных стратегий осмысления советского периода в новейших фильмах. Здесь нет уютной ностальгии — сказово-мифологическая манера повествования обусловлена как раз дистанцированием от исторически-политического контекста, “красная” молодежь с винтовками выглядит и сама чувствует себя чужой у избушки главных героев. Но нет и громогласных проклятий в адрес проклятого режима, стубившего патриархальный мир прошлого. Скорее, олимпийское безразличие к попыткам людей управлять миром и навязывать ему свои законы, столь необычное и впечатляющее в демонстративно маленьком, скромном, малобюджетном фильме. Будто взгляд с птичьего полета; с высоты полета орла.

Старый Новый год “Процесс” Сергея Лозницы (2018)

Тихая холодная Москва. Еще ноябрь, уже лежит снег. Будь на дворе 2018-й, повсюду стояли бы елки, витрины были бы украшены гирляндами и пожеланиями Нового года. Но сейчас конец 1930-го. Машины заезжают во двор, конвоиры выводят осужденных, те заходят в здание. Все занимают свои места: журналисты, зрители, обвиняемые, судьи. Начинается “Процесс”.

Фильм Сергея Лозницы показали на декабрьском “Артдокфесте” как неожиданный подарок к Рождеству. На фоне запрещенной “Смерти Сталина” и сорванного показа “Донбасса”, фильма того же Лозницы, выдвинутого Украиной на соискание “Оскара”, можно было ждать и отмены “Процесса” — монтажной картины о первом публичном показательном процессе 1930-х, деле Промпартии. Но в новогодней суматохе цензура посмотрела на это сквозь пальцы.

Тогда всё было иначе. 1930-й стал первым годом, который граждане СССР встретили и проводили, не отметив Рождество: его тоже отменили. Не было ни елки, ни Нового года. 1 января все вышли на работу. Объявленный Сталиным в 1929-м “Год Великого перелома” будто отказывался заканчиваться. В 1930-е, самое страшное десятилетие массовых репрессий, страна вошла

плавно, почти незаметно. 7 декабря председатель суда Вышинский зачитал приговор: пятеро получили высшую меру, трое — по 10 лет. Впрочем, тогда никого не расстреляли.

А уже в 1931-м на экраны вышел сорокаминутный хроникальный фильм “13 дней. Дело «Промпартии»”. Из его-то материалов и смонтировал свой двухчасовой “Процесс” Лозница, добавив от себя самую малость: архивные съемки старой Москвы, титры с судьбами участников процесса в финале и новое название.

Иные критики, не таясь, обозвали картину Лозницы “халтурой”. Зачем присваивать себе то, что сняли другие? Особенно когда речь идет о режиссере, который оживлял и одушевлял архивные кадры в “Блокаде” и “Событии”, создавая фактически с нуля сложнейшее звуковое сопровождение, а тут свел свое вмешательство в материал к минимуму.

Однако если задаваться провокационным вопросом, почему смонтированная в 1931 году работа Якова Посельского — пропагандистская хроника, а “Процесс” Лозницы — произведение искусства, на него можно найти ответ. Лозница делает то, чего не сделал (и не пытался) Посельский: выбирает темой своего невидимого исследования главную материю кинематографа — время. Это и время действия процесса — монотонное, тягучее, по-кафкиански нескончаемое, делающее просмотр “скучным”; напротив, монтаж Посельского динамичен, схематичен и энергичен, насколько это возможно. И, разумеется, историческое время, дистанция в котором позволяет отстраниться от представленных на экране событий (при Посельском проходивших как “свежие новости”) и оценить их даже без помощи режиссерских манипуляций. Время — соавтор “Процесса”; собственно, “время” и “процесс” — своего рода синонимы.

Можно сказать, что советская власть пыталась овладеть временем, подчинить его себе, уместя пятилетку в четыре года или отменяя празднование Нового года. Лозница вернул времени его права, заставив всмотреться в показанную эпоху пристальнее.

I. Кино. Истина

1930–1931 годы были интересным временем в мировом кино. Будто по команде кинематографисты один за другим пускались в исследования коллективных и частных фобий. Рождались жанры триллера и хоррора. Хичкок снял “Убийство!”, Фриц Ланг — “М” (возможно, первый влиятельный реалистический фильм о маньяке). Появились основополагающие “Дракула” Тода Браунинга, “Франкенштейн” Джеймса Уэйла, “Доктор Джекил и мистер Хайд” Рубена Мамуляна. Пугающий персонаж часто оказывался “одним из нас”, как в “М”, или был оборотной стороной нормы, злым двойником, отражением в кривом зеркале.

В СССР не снимали фильмы ужасов, но без коллективных страхов не обошлось. Именно в эти годы появляются в кино вредители и враги народа. За одним из случаев проследить особенно интересно. В 1930-м завершает свою картину “Государственный чиновник” молодой перспективный комедиограф, бывший актер Эйзенштейна и Мейерхольда — Иван Пырьев. Это была вторая его лента; забавно, что в дебютной и несохранившейся “Посторонней женщине” он экранизировал тезис “У страха глаза велики”, высмеивая чрезмерную мнительность советского человека.

“Государственный чиновник” тоже выдержан в духе гротеска гоголевского и щедринского толка. По сюжету скромный кассир Аполлон Фокин (роль сыграл Максим Штраух задолго до того, как стал первым Лениным советского кино) случайно получает в руки огромную сумму — миллион рублей — и борется с искушением завладеть ей. Злодеями в трансформировавшемся мифе о “маленьком человеке” выступали бюрократы, центральным символом — поезда, которые из-за формализма чиновников шли на переплавку вместо починки, тем самым замедляя развитие молодого советского государства. Поезд, одновременно революционная икона и зримый образ кинематографа, останавливал свое стремительное движение, будто натолкнувшись на закрытую дверь с вывешенными на ней часами работы; Пырьев

точно и зло уловил особенности государственного развития. За это и поплатился.

Картина была жестко раскритикована и не допущена к прокату. Чуть погода Пырьеву позволили вернуться к собственному фильму и радикально переделать его, досняв новые эпизоды. В этом виде “Государственный чиновник” и увидел свет в 1931-м. Бюрократы превратились во вредителей, диверсантов и шпионов на службе демонической Промпартии, а картина — в яркую (впрочем, не имевшую успеха) агитку. Этот сюжет повлиял на всю творческую биографию Пырьева, в будущем — живого воплощения сталинского кино, создателя “Трактористов” и “Кубанских казаков”. Забавным образом следующий его фильм (который автору даже не дали доделать) носил название “Понятая ошибка”. В 1936-м он снимает “Партийный билет” — в каком-то смысле эталонный фильм о разоблаченном вредителе, уже без комедийных ноток.

Снятый киногруппой под руководством Посельского процесс Промпартии нельзя рассматривать вне кинематографического контекста. Сама постановочность процесса отчасти была связана с решением запечатлеть его для истории на пленку, что, в свою очередь, повлияло на последующие показательные процессы, в том числе проходившие при закрытых дверях. Очевидное актерство Вышинского и прокурора Крыленко, их работа “на камеру” связаны с тем же. Съемки были организованы с небывалым размахом. Впервые в СССР звук писался синхронно с изображением, и это было настоящей технической революцией (собственно, и в Великобритании такой опыт впервые в мире был предпринят именно в 1930-м). Этот факт будто сам по себе делал хронику небывало достоверной, а значит, все прозвучавшие обвинения и признания автоматически воспринимались как непреложная истина.

В каком-то смысле это была первая советская “юридическая драма”: жанр не прижился, но и в США по-настоящему получил распространение много позже, только в 1950-х. Тем не менее монтаж снятых в суде эпизодов со сценами народных митингов — зловещих, проводившихся по вечерам (лиц митингующих не рассмотреть, зато можно прочитать лозунги со словами

поддержки в адрес органов ОГПУ и требованиями немедленной смерти для диверсантов), — который сохранен Лозницей и значительно усилен многократным повторением, формирующим своеобразный ритм “Процесса”, расширяет действие зрелища. Оно становится чуть ли не иммерсивным. Зритель не только сидит в зале (на суде или на сеансе “13 дней”), молчаливо внимая, но и бежит на улицу с транспарантом, чтобы принять участие в публичной казни. Так Лозница ненавязчиво ставит вопрос о мере вины свидетеля, стороннего наблюдателя во все времена — в 1930-е или сейчас.

Есть тут и другой вопрос без шанса на ответ — о разграничении документального (“реального”) и игрового (“постановочного”), ведь “Процесс” является в равной мере и тем, и другим. Неудивительно, что им задается именно Лозница, не только сочетающий два типа кинематографа, но и отказывающийся формально отделять их друг от друга. На эту двусмысленность работает мощная суггестивная природа “Процесса”, за кадром которого остается самое важное. В фильме Посельского оно было выпущено намеренно, а у Лозницы восстанавливается за счет финальных титров или в ходе самостоятельного исследования вопроса. Например, проходивший по делу Промпартии инженер Пальчинский уже был расстрелян к началу процесса, и это может объяснять готовность, с которой явленные на экране обвиняемые пускаются оговаривать сами себя.

II. Поэзия. Ложь

В 1930 году на страницах популярнейшего журнала для детей “Ёж” публикуется стихотворение одного из его постоянных авторов, поэта Даниила Хармса, “Врун”.

Вы знаете?

Вы знаете?

Вы знаете?

Вы знаете?

Ну, конечно, знаете!
Ясно, что вы знаете!

Несомненно,
Несомненно,

Несомненно знаете!
Нет! нет! нет! нет!
Мы не знаем ничего,
Не слышали ничего,
Не слышали, не видали
И не знаем
Ничего!

О поэзии Хармса для детей и ее скрытом смысле написаны тома исследований, но тут и копать незачем, всё на поверхности. Тема нехватки информации и вирусной силы слуха, а также готовности или неготовности аудитории (одновременно легковерной и недоверчивой) принять за чистую монету любую ложь знаменательна для начала 1930-х. Обращаясь к абсурду и перечисляя небылицы, герой/рассказчик стихотворения напрямую отсылает к гоголевской теме отчуждения части лица — носа.

А вы знаете, что до?
А вы знаете, что но?
А вы знаете, что са?
Что до носа
Ни руками,
Ни ногами
Не достать,
Что до носа
Ни руками,
Ни ногами
Не доехать,
Не допрыгать,

Что до носа
Не достать!

Возникает мотив невластности человека над собственным телом; ранее в тексте фигурирует неожиданный “часовой с заряженным ружьем”, дежурящий даже “под морем”. Филологи отмечают вряд ли случайно звучащее в не договоренном до конца высказывании слово “донос”.

В 1930-м популярность Хармса и двух связанных друг с другом журналов, где он работал с друзьями и единомышленниками, “Ежа” и “Чижа”, достигла пика. В декабре 1931-го, ровно через год после завершения процесса Промпартии, Хармс вместе с Введенским и Бахтеревым были арестованы по обвинению в антисоветской деятельности, причем поводом стали именно публикации текстов для детей. Поэт был выслан, повторно арестован в 1941 году и умер в психиатрическом отделении тюрьмы “Кресты” год спустя.

В “Процессе” врунами становятся все без исключения. В этом обвиняемые и обвинители единодушны. Абсурд побеждает и царит, становится тотальным. Никто не возразит: “Ну, ну, ну, ну, врешь, врешь, врешь, врешь”, как у Хармса. Фильм так трудно смотреть еще и потому, что, невзирая на высокую ставку (смертный приговор!), между его героями нет явного конфликта. Они играют в одну игру, о правилах которой договорились за кадром. Просчеты экономической политики Компартии решено считать результатом диверсий, восемь обвиняемых инженеров безоговорочно признают себя виновными в них и детально объясняют свои мотивы: вредительство во имя грядущей интервенции, в интересах свержения власти и вторжения враждебных сил под руководством президента Франции Пуанкаре в СССР.

Например, говорит Очкин, ученый секретарь Всесоюзного теплотехнического института: “Ставка на интервенцию является уже главным лозунгом «Промпартии». Вредительство, кризисы, диспропорция уже «Промпартию» мало интересовали в последний момент ее деятельности. Путь совместных действий с французским генштабом «Промпартии» направился к интер-

венции. Вот основная тактика «Промпартии» в последнее время. Французские агенты и агенты «Торгпрома» окончательно сделали «Промпартию» своим послушным орудием для интервенции. Вот та наклонная плоскость, по которой катилось всё ниже и ниже контрреволюционное инженерство. Советская власть во время остановила это падение”.

Красивые ухоженные люди, картинные эталонные интеллигенты — никаких следов бессонных ночей, попыток или страданий — чинно и аккуратно оговаривают себя перед всей страной и миром (на процессе были иностранные корреспонденты), несут невообразимую, заведомо неправдоподобную ахиною. Эта фантазмагория завораживает. Ложь и правда меняются местами. Поставленный в финал авторский титр Лозницы “«Промышленной партии» никогда не существовало” выглядит как “сомнительный” твист; за эти два часа мы все уверились в ее реальности.

У этого затягивающего фантастического нарратива нет автора. Он спрятан, скрыт. Вопрос соавторства профессора Леонида Рамзина, директора Всесоюзного теплотехнического института, назначенного следствием главой Промпартии, остается открытым до сих пор (сам он позже, рыдая, признавался, что дал показания под давлением ОГПУ и больше наговаривал на себя, чем на других). Огромен соблазн назвать если не автором, то руководителем авторского коллектива Сталина, но этому противоречат сохранившиеся документы, в которых всемогущий диктатор как бы с любопытством следит за развитием процесса и вдается в его нюансы, обнаруживая неполное знакомство с ними. Возможно, это идеальная (даже слишком) иллюстрация бартовского тезиса о “смерти автора”.

Не с этим ли связано и решение Лозницы устраниться из “Процесса”, свести собственное авторство почти к нулю, передоверив его критическому взгляду сегодняшнего зрителя — даже рискуя тем, что откуда ни возьмись появится зритель наивный, который вновь поверит в коллективное вранье обреченных инженеров?

III. Театр. Будущее

В конце 1929 года Владимир Маяковский завершает работу над комедией “Баня” — своим последним большим драматургическим текстом, созданным по заказу Всеволода Мейерхольда для его ГосТиМа. Действие перенесено в будущее, еще не наступивший 1930 год. И будущее более далекое, куда должны были попасть персонажи (но не все) пьесы; оттуда к ним приходит таинственная посланница, забирающая в коммунизм только лучших. Своего ближайшего будущего писатель знать не может. Опубликованная еще до постановки “Баня” будет встречена шквалом критики. Ее громят за то же, что чуть позже будут вменять в вину “Государственному чиновнику”: не время атаковать советский бюрократизм. Ни одна из театральных интерпретаций не будет по-настоящему успешной, включая мейерхольдовскую с тем же Штраухом в роли крючкотвора и лжеца, “главначпупса” Победоносикова. Вскоре пьеса исчезнет из репертуара на двадцать с лишним лет.

В апреле 1930-го Маяковский покончит с собой. Эта трагедия пугающе зарифмуется с финалом комедии Николая Эрдмана (сценариста первого фильма Пырьева) “Самоубийца”, написанной двумя годами раньше; в 1930-м году Мейерхольд предпринимает очередную — вновь неудачную — попытку поставить ее на сцене. В том же году ГосТиМ гастролирует в Европе. Михаил Чехов встречается в Берлине с Мейерхольдом и безуспешно пытается уговорить того не возвращаться в СССР. В 1938 году ГосТиМ был закрыт, год спустя был арестован Мейерхольд, а в 1940-м расстрелян.

Все ключевые участники театральной жизни рубежа 1920–1930-х грезили о будущем, которое для них так и не наступило. В таком же положении были обвиняемые процесса Промпартии, который был снят как фильм, но, конечно же, поставлен как спектакль.

Театральность действия бросается в глаза. Зрители предъявляют на входе билетки, следят за сценой, устраивают овацию после оглашения приговора. Судьи — то ли ассистенты невидимо-

го (и неведомого) режиссера, то ли суфлеры: одному из пожилых профессоров Вышинский будто помогает “вспомнить” ход его преступлений. Сами же члены несуществующей Промпартии актерствуют вовсю. Сегодня их игра может показаться неубедительной, но в полном соответствии с установками театра Мейерхольда они и не стремятся к психологическому правдоподобию: важнее соответствие общему замыслу, плану всей постановки с заведомо известными кульминацией и развязкой.

Изобретатель Чудаков в “Бане” строил машину времени. Он стремился в будущее, но стоит вспомнить: от века любой сюжет с машиной времени посвящен альтернативным реальностям — тому, что случится, если предотвратить некую совершенную в прошлом ошибку. По сути, “Процесс” рассказывает именно эту историю. Особенно хорошо это видно в “13 днях” Посельского, где обвиняемых представляют “министрами” оккупационного правительства, в которое они якобы планировали войти после захвата СССР врагами. Героические сотрудники ОГПУ предотвратили интервенцию; саморазоблачительные речи необходимы не только во имя публичного покаяния, но и для того, чтобы живописать для публики во всех подробностях ту альтернативную кошмарную реальность, которую удалось похоронить еще до ее рождения.

Нетрудно догадаться о причине неприятия “Бани”. Маяковский оставил в настоящем (то есть отбросил в прошлое) бюрократов, а в будущее отправил инженера — фантазера Чудакова и его единомышленников. “Процесс” показывает “альтернативную” — то есть единственную реальную — историю, в которой всё наоборот. Сталинские крючкотворы, ответственные за новые процедурные нормы пролетарского правосудия, царят в настоящем и отправляются в будущее. Инженеры, одетые и подстриженные так, что их принадлежность минувшей эпохе становится очевидной сразу, стираются из настоящего. Слово “баня” — по сути, синоним “чистки” — в высшей степени уместно.

“Баня” стала последним совместным спектаклем Мейерхольда и Маяковского. А первым была апокалиптическая “Мистерия-буфф”, в которой персонажи знаменательно делились на “чи-

стых” и “нечистых”. По сути, их путь лежал туда же — в будущее, куда возьмут не всех. Десять лет спустя деление оказалось пророческим, только история приняла альтернативный поворот. Те, кто казались праведниками раньше (включая Маяковского), оказались нечистыми для государства большевиков и были сброшены с борта Ноева ковчега, он же Пароход Современности, как предсказывали футуристы — Маяковский в том числе — задолго до революции в “Пощечине общественному вкусу”.

Посельский завершает свой фильм снисходительным хеппи-эндом, в котором приговоренные к смерти помилованы: теперь каждый из них приговорен к десяти годам. Что-то вроде советской версии “жили они долго и счастливо и умерли в один день”. Лозница возвращает своим героям будущее, рассказывая о нем титрами в финале фильма. Рамзин, Калинин, Ларичев, Чарновский и Очкин в заключении работали в закрытом ОКБ, потом были освобождены. Рамзин стал лауреатом Сталинской премии и умер в 1948-м, до этого же года дожил Ларичев. Калинин всё же был расстрелян в 1937-м, Чарновский — в 1938-м. Федотова отпустили в 1939-м, год спустя он умер. С Куприяновым и Ситниным не получилось. Их будущее осталось неизвестным — история его потеряла.

IV. Живопись. Прошлое

1 августа 1931 года — в День международной борьбы пролетариата с империализмом — в Парке культуры и отдыха открылась “Антиимпериалистическая выставка”. Посетителей поразила, в частности, работа Александра Дейнеки “Наемник интервентов”. Знаменитый к тому моменту художник, близкий товарищ Маяковского и оформитель мейерхольдовской постановки “Бани” предстал в неожиданном амплуа. Он заслуженно считался летописцем мирной советской жизни — трудовых будней рабочего класса, физкультурников, других граждан СССР. Даже в монументальной “Обороне Петрограда” Дейнека, верный стройности и строгости своего стиля, показал ополченцев, уходящих

рядами на борьбу с врагом. “Наемник интервентов” — картина страшная; ее главная тема — смерть.

Равнодушный солдат, он же палач, стоит над мертвыми телами казненных. Формально полотно посвящено ужасам Гражданской, но по сути невозможно не увидеть переключки между ней и громким процессом, оттремевшим за несколько месяцев до выставки, — делом Промпартии, вернувшем в обиход понятие “интервенция”. Отныне советский человек отчетливо знает, зачем вредители и враги народа проводят диверсии, ломают заводы и замедляют индустриальный рост: они готовят вторжение, работают на неприятеля. Значит, идет война. Или по меньшей мере (цитируя приговор) “постепенный переход к подготовке вооруженного свержения советской власти силами внутренней и внешней контрреволюции”.

Первая мировая и связанная с ней в сознании советских людей Гражданская возвращается в 1930–1931-м и в кинематограф как один из лейтмотивов. Выходят “Ангелы ада” Говарда Хьюза и “На западном фронте без перемен” Льюиса Майлстоуна, в СССР — первая экранизация “Тихого Дона”. Кажется, война происходит здесь и сейчас. Или грядет вот-вот. Это и есть настоящее будущее, а не тот воображаемый коммунизм, в который Вышинский и Крыленко не желали допускать инженеров-вредителей из Промпартии с их опять же вымышленной империалистической Россией, захваченной войсками Пуанкаре. В начале 1930-го Вильгельм Фрик стал первым членом нацистской партии, вошедшим в правительство Германии. 9 декабря, всего через два дня после завершения процесса Промпартии, был разработан проект разоружения для Лиги Наций, против которого выступили только два государства: Германия и СССР.

Гражданская война, к которой всё чаще будут обращаться советские художники, режиссеры, писатели, больше не располагается в прошлом: она становится достоянием настоящего. Враг близок. Он хитер, безжалостен, смертельно опасен. Милосердие должно быть отмечено за ненадобностью: в отличие от ситуации настоящей Гражданской, здесь война идет не со “своими” — противник только притворяется советским человеком.

А снятый кинематографистами процесс Промпартии только кажется восстановлением мирного статус-кво. На самом деле (как показывают и Посельский, и Лозница) в эти самые дни вечера напролет на улицах митингует народ. Неразличимые в полутьме ополченцы, добровольцы невидимого фронта готовы жертвовать собой и уничтожить врага.

Кстати, прообразом “Наемника интервентов” Дейнеки стала графическая работа, созданная двумя годами раньше — в 1929-м, под названием “Порядок восстановлен”. На ней более явные приметы Гражданской (форма, пейзаж), чем на почти абстрактном и угрожающе-всеобъемлющем “Наемнике интервентов”. Здесь почти не поймешь, кто расстреливал, а кто умирал, где рабочие, а где преступные интервенты. Разумеется, этот взгляд возможен лишь сегодня, современники художника воспринимали его картину вполне однозначно.

V. Проза. Бесконечность

“Государственный чиновник” вышел на экраны, хоть и изуродованным. “Баня” была опубликована и шла на сцене, пусть недолго. “Самоубийцу”, по меньшей мере, пытались поставить. “Котлован” Андрея Платонова не был опубликован при жизни писателя. Сюрреалистическую повесть о коллективизации и коммунистическом строительстве он написал по впечатлениям журналистской поездки по стране, работа над текстом была завершена в 1930-м. “Котлован” был опубликован через восемнадцать лет после смерти писателя, в 1969-м, в Германии; в СССР распространялся в самиздате. Благодаря восторженным отзывам филологов и в числе прочих Иосифа Бродского, повесть была признана шедевром Платонова.

Действие “Котлована” разворачивается в странном промежуточном пространстве, объединяющем город и деревню. В городе рюкот огромный, постоянно увеличивающийся котлован для постройки дома будущего. В деревне идет полным ходом коллективизация, уничтожают кулаков. И тот, и другой процесс кажутся

нескончаемыми. За ними наблюдают и посильно в них участвуют строители — в том числе рабочий Вошев, уволенный с завода в день тридцатилетия (таким образом, ровесник века) за “задумчивость среди общего темпа труда”.

Повесть Платонова отвечает на известную философскую загадку — “Чем больше из нее берут, тем больше она становится” (яма). Котлован растет по мере того, как движется вперед действие. И вместе с тем не движется. Апория Зенона явлена здесь еще выразительнее, чем у Кафки, с которым Платонова не раз сравнивали: коммунизм недостижим, дом невозможно построить, поскольку для этого необходимо вырыть подходящий котлован, но он становится больше и больше, а потому не может быть завершен. Закончена может быть лишь человеческая жизнь; это и происходит с персонажами “Котлована”, иногда без видимой причины. Инженер Прушевский, проектирующий дом и помогающий рассчитать размеры котлована, живет одной только волей к смерти, дожидаясь ее прихода. Девочка-сирота Настя, удочеренная коммуной строителей, кажется живым символом будущего социализма, она-то обязана до него дожить, — но не случайно она спит в реквизированном у крестьян гробу. Однажды умирает и она, ее похоронами (в котловане, где же еще) заканчивается текст.

Война всех со всеми нескончаемо идет в “Котловане” — Платонов демонстрирует это не как катастрофу или необходимость, а как данность, почти стихийное явление. Жизнь и есть война. Единственная возможная победа — она же проигрыш — это смерть. А жизнь и война — процесс. Именно этот смысл можно увидеть в нейтрально-юридическом, на первый взгляд, названии картины Лозницы, тема которой — всё та же невозможность построения коммунизма или, иными словами, достижения справедливости (которое в идеале должно быть целью любого судебного процесса).

В творческом процессе Сергея Лозницы монтажный фильм о деле Промпартии завершает своеобразную трилогию, начатую двумя картинами другого типа: документальным “Днем победы” о праздновании 9 мая в берлинском Третпов-парке в 2017 году

и игровым “Донбассом” о боевых действиях на территории самопровозглашенных республик ДНР и ЛНР (который также основан на документальных роликах из *YouTube*). Их тема — нескончаемая война, которая ритуально оплакивается и восхваляется ежегодно, чтобы возвращаться призраком самой себя вновь и вновь. Становясь незаметной, перевоплощаясь в саму жизнь. В не имеющий конца и результата процесс, который сила кинематографа вновь делает видимым и осмысляемым. Превращая ложь в истину, постановку — в документ, а равно миражные будущее и прошлое — в проживаемое здесь и сейчас настоящее.

Сергей Лозница:
“Фраза «Сталина на вас нет» неверна,
потому как есть он, еще как есть”

Уникальное достижение: три фильма подряд за один год на трех ведущих фестивалях. Документальный “День победы” в Берлине, игровой “Донбасс” в Каннах, а теперь монтажный “Процесс” в Венеции. Темпы какие-то невероятные, почти фассбиндеровские. Но интересно, что три разных по жанру и формату фильма — по сути, об одном и том же. О театральной, фейковой постановке, которая выдает себя за реальность, — и о войне, которая продолжается даже тогда, когда военных действий нет. Это сложилось стихийно или было частью единого замысла?

Я к этому как к достижению особенно не стремился. Просто так получилось, что появилась возможность профинансировать три картины в относительно короткое время. “День победы” мы снимали в прошлом году и закончили фильм до начала подготовки к фильму “Донбасс”. Я хотел показать фильм в Берлине, поскольку мне кажется, что это очень важный для Берлина фильм. “Процесс” мы смонтировали тоже в прошлом году до начала подготовки к игровой картине. К монтажу потом пришлось вернуться, а после Канн уже занялись звуком. У меня много разных идей, и я не могу сидеть и ничего не делать. А так фильмы, конечно, связаны один с дру-

гим. У меня уже есть продолжение разных линий, или тем, или идей, которые были затронуты последними фильмами. Есть три картины документальные, которые у меня уже есть в воображении и в материале. Вопрос только в финансировании. Ну, и я бы недельку отдохнул, конечно.

Портрет Сталина, который везут на тележке два трогательных пса в современном берлинском парке в “Дне победы”, комическим — но и жутким образом — отзывается в “Процессе” документальной хроникой сталинского времени, в которой Сталин присутствует исключительно за кадром как невидимый демиург, продюсер спектакля. И кажется, что в “Донбассе” спектакль идет до сих пор — своеобразная любовь “ополченцев” ДНР и ЛНР к генералиссимусу хорошо известна. Из этой картины мира складывается впечатление, что в России 2018 года — хотя все три фильма разворачиваются или в другое время, или в другом месте — нет более важной фигуры, чем Сталин.

А что, собственно, изменилось с того времени? А ничего не изменилось. Всё те же процессы, выстроенные как спектакли с предсказуемым результатом. Всё тот же государственный террор, направленный прямым и косвенным образом на разные группы населения. Если почитать воспоминания участников нынешних процессов или воспоминания тех, кто попал в ЧК в начале 1920-х годов, они же, по сути, ничем не отличаются. Была отлажена система беззакония, которая действует и по сей день. Поразительно, что участники этой системы беззакония тоже не делают никаких выводов для себя. Ну хотя бы посмотрели, как складывалась судьба прокуроров, судей, как закончили свои дни Крыленко или Вышинский. До войны в Украине было восемь прокуроров. Ни один не умер своей смертью. Ложь — это нож обоюдоострый. Из лжи, как мы знаем из формальной логики, следует всё что угодно.

Кое-что всё-таки изменилось: Сталина давно нет в живых, например. Ну и толп с лозунгами, призывающими к немедленной рас-

праве над “вредителями”, на улицах Москвы тоже нет. Или и тогда это было постановкой, которая сейчас, при наличии интернета, кажется избыточной?

Тогда проводили митинги-собрания на заводе или фабрике и ведущий митинга говорил: “Кто за смертный приговор врагам народа, поднимите руку”. И поднимали. Попробуй не подними. Станешь сочувствующим со всеми последствиями. Так и с митингами. Вполне возможно, что были и особо кровавые, они от души желали расстрела врагам советской власти — каково величие рабоче-крестьянского гуманизма! Это просто форма вовлечения людей в круговорот ненависти. Шоу нужны были до поры до времени для того, чтобы разделять людей, натравливать их друг на друга и объяснять политику партии — кого ненавидеть, за кем следить, кого бояться. А когда атмосфера была создана, необходимость в них отпала. Все уже всё прекрасно знали и понимали, за что, кого и почему. И можно было уже по-тихому распихивать в лагеря и тюрьмы. Да, сейчас есть некоторые отличия от тех процессов. Пока что подсудимые не соглашаются лгать публично и вину отрицают. А ведь попытки воссоздать такие процессы уже были. Процесс по делу “Юкоса”, например, процесс над Олегом Сенцовым и Александром Кольченко. Вот сейчас пытаются раскрутить дело “Седьмой студии”. Принципы одни и те же.

Сталина нет, а дело его по-прежнему живет. И фраза “Сталина на вас нет” неверна. Потому как есть он, есть, еще как есть.

Параллели пугают. Это классический невыученный урок, будто мы все поголовно — неважно, “крымнашисты” или оппозиция — двоечники, не усвоившие каких-то базисных, общеизвестных вещей. Сфабрикованные процессы идут по стране, людей обвиняют уже не только за придуманные теракты, но и за то, что привезли бутылку с каким-то не тем алкоголем из туристической поездки. Да, можно бесконечно спорить о том, корректные ли цифры приводятся в “Архипелаге ГУЛАГе” у Солженицына, но

в этой хронике каждый кадр реальный, здесь подтасовок нет. Большая группа интеллигентных, образованных, взрослых или даже пожилых людей охотно клеветает на себя, призывая на свои головы все возможные кары и признаваясь в абсурдных злодеяниях. Прокурор и судья, легендарный Вышинский, играют роли даже не руководителей всего действия, а, скажем так, суфлеров: анекдот об унтер-офицерской вдове воплотился в неправдоподобном масштабе.

У меня другой вопрос: откуда всё это берется? Откуда они все повылезали? Что это за такой волшебный источник нечистой силы, столь неистовый в своем желании разрушать, унижать, уничтожать? Результат этого всего — очень шаткое основание для существования. Параноидальный страх — вот последняя пристань. И никто ведь не спасется. И никого не спасут.

Ладно, перейдем к вопросам, так сказать, техническим. Ведь записи процесса “Промышленной партии”, проведенного в 1930 году, существовали все эти годы? Неужели с тех пор никто их не смотрел и не испытывал искушения показать публично зрителю — в кинотеатре или по телевидению? И как в таком случае на этот материал вышел ты?

Фильм этот я задумал еще в 2012 году, после того как сделал фильм “В тумане”. Так случилось: я увидел в интернете небольшой фрагмент покаянной речи из фильма Якова Посельского “Процесс Промпартии” и был поражен увиденным. Затем нашел сам фильм Посельского. Его показывал Эдуард Радзинский на канале “Культура”. Так, как в фильме выступают обвиняемые, сыграть невозможно. И ты им абсолютно веришь. Притом что знаешь, что всё это ложь. Это поражает. Потом я собрал весь материал о всех процессах 1920–1930-х годов, какой можно было в архивах найти, и мы стали монтировать фильм, начиная с процесса правых эсэров 1922 года, потом процесс над меньшевиками и так далее.

Пока я не добрался до процесса Промпартии. Что-то мне подсказало — наверное, интуиция — заглянуть в каталог архива и посмотреть, а нет ли там чего-то еще, помимо копии фильма. Может быть, какие-то материалы где-то лежат еще. И я увидел в каталоге, что копий несколько, и они все разной длины. Ух ты, а может быть, это и не копии вовсе? Я попросил ассистента переснять материал. Так и оказалось. В коробках находились материалы, не вошедшие в фильм или вырезанные из фильма по причине того, что прокурора Крыленко в 1938 году расстреляли (судил его Вышинский) как террориста-туриста-альпиниста-фашиста. Я понял, что мы нашли сокровище, и полностью поменял концепцию. И мы смонтировали из трех часов материалов двухчасовой фильм — репортаж о процессе Промпартии. А сколько еще сокровищ хранится в архивах!

Да, сокровище, иначе не скажешь, но его драгоценность — прежде всего в том, насколько это страшное зрелище. Как шел монтаж? Какие-то инородные элементы — титры, звук, другие хроникальные вставки — в твой “Процесс” вошли?

“Инородные элементы” — это что такое? Я старался сохранить максимальное количество материала настолько, насколько это позволяли структура и форма картины. Весь материал, который мы использовали, был снят в Москве в это же время. Есть несколько видов Москвы в начале фильма, которые были сняты чуть раньше, когда храм Христа Спасителя еще не был обнесен забором. С изображением и со звуком пришлось серьезно поработать. Уникальность этого материала в том, что он синхронный и мы можем слышать голоса того времени, чувствовать интонации. Звук сохранился в сильно зашумленном состоянии, мы его чистили и собирали по крупницам с негатива, с лаванды¹, с позитива. И, конечно, отдельно Володя Головницкий, звукорежиссер, создал атмосферу зала, чтоб это

1 Промежуточная позитивная копия кинофильма.

всё звучало и дышало. Звукозаписывающая техника тогда всё-таки не сравнится со звуковоспроизводящей аппаратурой сейчас. Или даже наоборот. А я хотел бы, чтобы мы воспринимали этот фильм как картину, которая не адресована тому времени с технической точки зрения. Одним словом, над звуком пришлось серьезно поработать. От меня в картине нет никаких комментариев, кроме последних титров о судьбах героев фильма и о том, что сам процесс был выдуман ОГПУ.

А кто и зачем вообще это снимал? Ведь даже по тем временам для мыслящих зрителей — не может быть, чтобы их не существовало, — это выглядит невероятно саморазоблачительно. Но снималось явно не на скрытую камеру и не для внутреннего архива: снимавшие гордились своей работой.

Фильм Посельского вышел. И его показывали. Но ведь сила кино велика. И клеветы уважаемые профессора убедительно. И зрители верили этому, я уверен. Какая скрытая камера? Там всё время вертят прожекторами, которые лупят в зал. Кинематографисты и снимали. По заданию ОГПУ, партии и правительства. Мыслящий зритель был или расстрелян, или находился на пути к расстрелу, или уехал. Или на такое кино, если была такая возможность манкировать, не ходил. Это ведь какая удача — верхушка советской бюрократии, члены ВАСХНИЛа¹ и ГОСПЛАНа признаются в том, что готовят французскую интервенцию с целью свержения советской власти и восстановления капиталистического строя! Куда уж более убедительно. Там в зале полно иностранных и отечественных журналистов в партере. Редактор *“Le Monde”* сидит. Ему всё старательно переводят. Вот для всех для них это шоу и было срежиссировано. Зачем? А чтоб объяснить, почему через двенадцать лет у нас так и не был построен коммунизм и изобилие не наступило, например. Вот в экономике завелись внутренние враги.

1 Всесоюзная академия сельскохозяйственных наук имени В.И. Ленина.

В свое время меня потряс “Триумф воли” Лени Рифеншталь тем, что кадры, воспламенявшие целый народ и отправлявшие его на смерть и на убийство, сегодня полностью выдохлись и смотрятся как нечто противоположное — Гитлер теперь выглядит не величественно, а гротескно и жалко. Вряд ли кого-то эта выдающаяся для своего времени пропаганда может всерьез убедить. Можно ли сказать то же самое о записях сталинского показательного процесса? Твои самые яркие фильмы — не только монтажные (“Блокада”, “Событие”), но и документальные — “Майдан”, “Аустерлиц”, “День победы” — призывают к рефлексии зрителя напрямую, не навязывая ему интерпретацию или мораль. Ты так веришь в свою публику? Не боишься, что она широко улыбнется и скажет: “Так им и надо, раз признались, значит, виноваты — и вообще, нет дыма без огня”?

Улыбнутся — и пойдут с этой милой улыбкой на скамью подсудимых. “Милый мальчик, ты так весел, так светла твоя улыбка...” Что я могу еще пожелать? Значит, планида у них такая.

Звучит горько, даже безрадостно. Для кого ты вообще, по ощущениям, снимаешь свои фильмы в последнее время? Ясно же, что главный адресат “Кроткой”, “Дня победы”, “Донбасса” и “Процесса” — люди, живущие не в Европе или Украине, а именно в России, в этих картинах говорится что-то крайне важное о них и для них. Меж тем прокат “Кроткой” был почти незаметным, “День победы” показали всего пару раз, показ “Донбасса” сорвался вдруг, “по техническим причинам”. Будут ли показывать “Процесс” — вопрос открытый. Хотя ведь официально Путин не раз высказывался с осуждением сталинизма.

“Процесс” показывать будут. Я в этом уверен. Я думаю, что в фильме “Донбасс” запретителей смущает название. Назвал бы фильм “Метель”, и вопросов бы не было. Мне так кажется. Для кого снимаю? Да для себя прежде всего. Это всё меня волнует, беспокоит, тревожит. Как тревожат, беспокоят и волнуют судьбы миллионов пострадавших людей, которые ни-

чего о своей судьбе, о своем страдании сказать уже не могут. Память о них словно и стерлась, словно исчезла, а значит, как будто и не жили они и всё это как будто напрасно. Наверное, так работает память человеческая и память народа. И я уверен, что фильмы — и этот, и другие — будут, и их будут смотреть.

Meduza, 2018

ВОЙНА. ПОБЕДА

Школа “Война Анны” Алексея Федорченко (2018)

Руки, ноги, волосы, смешанные с землей куски неподвижной плоти. Смирненное кладбище непохороненных жертв. Простой будничным расстрел евреев — когда-то, где-то; за кадром, на начальной черноте. Палачи разъехались, добродушно перекрикиваясь. Теперь — тишина и едва заметный ветер. Девочка рождается из земли, других родителей у нее больше нет.

Темная изба. Баба стирает рваную одежду, дед побряхтывает о своем, ребенок сидит и смотрит, не моргая, на незваную гостью. Грязную, чернявую, откуда такая взялась? Как зомби, выползла из могилы.

Уходи, откуда пришла. Дед с бабой ведут отмытую и переодетую девчушку к комендатуре. Та молча упирается. И будет упираться до конца. Анна сбежала от фашистов и спряталась в камине. Начинается ее война.

История правдивая. Реальная комендатура была в бывшей усадьбе: поэтому большой камин, где можно жить месяцами. Режиссер Алексей Федорченко и сценаристка Наталья Мещанинова устроили свою комендатуру в школе. Дошкольница Анна поступила туда без всякого конкурса и не была отчислена. Как мог-

ло быть иначе? Если нет пристанища ни в доме, ни на природе, только школа и остается.

Урок 1. Арифметика

Год на дворе, если верить титрам, 1941-й. Зона немецкой оккупации только возникла на территории СССР. Стало быть, впереди три года ожидания, жизни в тени, в укрытии.

Анне шесть лет. Ее прототипу было двенадцать. Та была подростком, могла за себя постоять. Анна — совсем кроха, она просто не может выжить. Или наоборот? Неизбежное голодание — сплошное вычитание. Анна тает на глазах, становится невидимкой в буквальном смысле.

Она совсем одна. Уравнение фильма элементарно: единица (для всех прочих — x , неизвестное) против несметного множества, которое не сосчитать. Хотя Анна считать еще, возможно, не умеет. Но только единица способна расщепить окружающее пространство на бесконечные миры, по-воландовски увеличить его до бесконечности.

“Война Анны” — картина о безграничной силе воображения. Не столько о жизни и смерти, сколько о творчестве. О чудесах, которые откроются в кроличьей норе, если девочке удастся в нее протиснуться и выдержать бесконечно долгое падение.

Это шестой фильм екатеринбуржца Федорченко. Еще в дебютных “Первые на Луне” он показал себя кабаковским “человеком, который улетел в космос из своей комнаты”. Так и не вернулся. Из математически точной реальности в не поддающуюся подсчету фантазию он совершает регулярные рейсы. “Война Анны” — самое далекое путешествие, пусть космонавт и не двигается с места.

Дважды два не всегда четыре. Можно спрятаться в трубе и выиграть войну, если представить, что противник — всего лишь колода карт.

ПЕРЕМЕНА

“Будет тебе плакать. Что толку в слезах? — довольно резко сказала Аня себе самой. — Советую тебе тотчас же перестать”.

Советы, которые она себе давала, обычно были весьма добрые, хотя она редко следовала им. Иногда она бранила себя так строго, что слезы выступали на глазах, а раз, помнится, она попробовала выдрать себя за уши за то, что сплутовала, играя сама с собой в крокет. Странный этот ребенок очень любил представлять из себя двух людей. “Но это теперь ни к чему, — подумала бедная Аня. — Ведь от меня осталось так мало! На что я гожусь?..”

Тут взгляд ее упал на какую-то стеклянную коробочку, лежащую под столом: она открыла ее и нашла в ней малюсенький пирожок, на котором изящный узор изюминок образовал два слова:

“СЪЕШЬ МЕНЯ!”

Льюис Кэрролл. “Аня в Стране чудес”

(пер. Владимира Набокова)

Урок 2. Биология

От риторики — массовые убийства, бесчеловечность нацистов, жертвенность детей — Федорченко сразу деловито переходит к прагматике. Как жить в камине и остаться незамеченным? Как выживать?

“Война Анны” — статичный и почти бессюжетный фильм, который невероятно интересно смотреть. Ведь это робинзонада.

Телу нужна вода. Анна ловит ртом дождевые капли, просочившиеся через кровлю. Спускается ночью в класс — жажда сильнее страха — и выпивает земляную воду из поддона цветочного горшка. Опустошает стакан с мутной водой, в котором вымачивалась кисточка: школьные краски пошли на изготовление агитационных плакатов.

Снять корку хлеба с мышеловки. Попробовать погрызть пластиковое яблоко. Пососать сухую ягоду из прошлогоднего гербария. Собраться с силами и доковылять до кабинета биологии,

посмотреть на мертвых заспиртованных змей в прозрачных банках: так вот ты какое, бессмертие. А повезет — дотянуться до забытого помидора, призывно-красного и опасного на вид, как отравленное яблоко в сказке про Белоснежку.

Шестилетняя Марта Козлова, исполнительница роли Анны, найденная режиссером через фейсбук, ненавидит помидоры. Она чуть не отказалась от съемок, чтобы только не есть ненавистный овощ. Но Федорченко с детства, проведенного там же, где (предположительно) разворачивается действие фильма, на Полтавщине, любит именно помидоры. Компромисс нашли: помидор накачали сиропом, Марта откусила один раз. Это уже не биология. Это преодоление себя. Труд.

ПЕРЕМЕНА

Я думаю, что самый хмурый и угрюмый человек не удержался бы от улыбки, если бы увидел меня с моим семейством за обеденным столом. Во главе стола сидел я, король и владыка острова, полновластно распорядившийся жизнью всех своих подданных: я мог казнить и миловать, дарить и отнимать свободу, и среди моих подданных не было ни одного бунтаря.

Нужно было видеть, с какой королевской пышностью я обедал один, окруженный моими придворными. Только Попке, как любимцу, разрешалось разговаривать со мной. Собака, которая давно уже одряхла, садилась всегда по правую руку своего властелина, а слева садились кошки, ожидая подачки из моих собственных рук. Такая подачка считалась знаком особой королевской милости.

Даниель Дефо. *“Робинзон Крузо”*

Урок 3. Труд

Фильм — это Марта. Марта — это фильм. Это очевидно. Спорно лишь то, называть ли эту работу актерской.

Противоречия банальной максимы о детях и животных, Федорченко снимает исключительно их. Но только ли органику в них ищет?

Если считать актерский труд созданием художественного образа и преображением во имя этого, то Марта Козлова — большая актриса, а не маленькая девочка. Ее загнанность, страх, отчаяние, решимость, отвага, ее персональная битва — всего этого ни за что не рассмотреть в спокойной рассудительной первокласснице, поднявшейся на сцену в день премьеры.

Труд делает из девочки актрису; труд делает из жертвы выживающую. Анна научилась жить, чтобы не умереть с голоду. Но она не согласна быть беспомощным животным в силках. Она добывает огонь. Она учится искать добычу. Она мастерит лампу. Она сама делает себе одежду. Она первобытный человек, собиратель и охотник.

Не продукт эволюции, а ее вершитель.

ПЕРЕМЕНА

— Арти, иди поддержи немного, пока я пилю! (*хнык*)

— Почему ты плачешь, Арти? Держи доску крепче.

— Я... я упал, и мои друзья уехали без меня.

Он перестал пилить.

— Друзья? Твои друзья? Запри их на неделю в комнате без еды. Тогда ты узнаешь, что это такое, друзья!

Арт Шпительман. "Маус"

Урок 4. История

В советских школах обязательным был "урок мира", во многих европейских — "урок Холокоста". Уничтожение шести миллионов евреев осмыслено как урок человечеству. Учить его полагается с детства. В России терапевтических механизмов для этого не придумано. У нас водятся не столько отрицатели Холокоста, сколько его "уточнители". Мол, умирали не только евреи.

Недаром запрещалась, а потом осталась толком не прочитанной "Черная книга" Эренбурга и Гроссмана. Цензурировался "Бабий Яр". Не случайно наследник советского бессознательного, взявший на себя труд по его структурированию, Сергей Лозница

сделал о Холокосте на территории Европы свой “Аустерлиц”, собрав за него кучу наград по всему миру, а продюсеров и инвесторов на вымечтанный проект об уничтожении украинских евреев “Бабий Яр” так найти и не сумел.

В советской киноистории среди десятков выдающихся фильмов о войне не было тех, где прямо говорилось об уничтожении евреев. До сих пор это негласное табу. “Рай” Андрея Кончаловского — прежде всего о подвиге русской аристократки: да, она спасала евреев, но эпизодических. “Собибор” Константина Хабенского — о подвиге советского офицера...

У убитых евреев Европы есть голос: Анна Франк. Голландская девочка, от которой остался дневник. Она спряталась, ее нашли и отправили в лагерь, где она умерла. Но слова остались. Их читают, переводят, расшифровывают до сих пор.

У нас теперь есть Анна из фильма Федорченко. Но у нее нет голоса. Она не пишет, она молчит. Ей нельзя: найдут.

ПЕРЕМЕНА

Подними глаза... где ж ещё

Улететь душе наверх?..

Дайте девочке убежище —

Она спрячется навек.

Подними лицо — гроза ещё

Громыхает там и тут.

Дайте девочке пристанище —

Спрячется, и не найдут.

Вероника Долина. “Голландия”

Урок 5. Иностранные языки / Музыка

На всех премьерных показах “Война Анны” шла без перевода. В ней звучат разные языки войны. Украинский, русский, немецкий, французский, венгерский.

Мы видим только то, что видит Анна. Оператор Алишер Хамидходжаев стал ее глазами; мы стали ее отражением — в бук-

вальном смысле, ведь Анна скрыта за треснутым зеркалом. Слышим и понимаем мы лишь то, что слышит и о чем догадывается она. Поэтому так высока здесь заслуга Мещаниновой, отказавшейся от своего умения писать диалоги во имя другой драматургии — отрывочной и бессловесной, непередаваемо воздушной.

“Война Анны” — фильм молчания и о молчании. Об изоляции, одиночестве и бесконечной ценности коммуникации, ключом к которой становится фантазия девочки. О трудностях перевода в мире, где язык перестал работать: вместо него ценятся действие и насилие.

Анна встречает только одно существо, с которым выстраивает эту коммуникацию: беспризорного рыжего кота. К нему обращено единственное слово, которое она произносит: “кецеле” — “котик” на идиш. На идиш спета под гитару колыбельная, которая закрывает фильм.

В “Войне Анны” речь приглушена, девальвирована, отменена. Поэтому так вырастает ценность звука. Не вовремя раздавшийся звук может стоить Анне жизни. Вовремя услышанный звук может жизнь спасти. Какофония катастрофы провожает Анну к предположительно смертоносной комендатуре в начале (Шнитке, кольнувший напоминанием о “Восхождении” Ларисы Шепитько). Дальше, уже в камине, остаются только разрозненные ноты расстроенного невидимого инструмента.

Анна подходит к пианино в пустом кабинете. Пробует нажать на клавиши, в ответ — тишина, глухота. Звуки будто замерзли, как у Рабле, чтобы отмерзнуть в самый неподходящий момент и выдать Анну.

Молчание обманывает блуждающую по ночной школе Анну, когда она вдруг оказывается в зале, где немцы только что отмечали Рождество. Шумному празднику отключили звук. Ошарашенная, она смотрит на стол, заваленный снедью, и на елку, на которой вместо привычной звезды красуется голова Гитлера. В молчании является Дед Мороз, он же страшила Крампус, с веревочной бородой, увенчанным черепушкой посохом и неожиданными дарами. Тут не до рождения Христа — спастись бы от избияния младенцев.

А она была хорошей девочкой? Да, она была хорошей девочкой. В подарок Анна получит свою жизнь. И в придачу два куска рафинада. Язык не нужен, они с Дедом обойдутся без слов.

ПЕРЕМЕНА

ЯВЛЕНИЕ 8

ИРОД

Ныне убо десницу крепко вооружите;
В Вифлиема пределы скорее бежите;
Будите без милости, будите жестоки:
Избиите двоюлетны и вящше отроки,
Да между тыми новый царь убиен будет,
Моя же вечна слава в целости пребудет.

ВОЖДЬ

Готовы делом сия исполнити;
Ты же, монархо, зволь благословити.

ПЕНИЕ

Глас слышав — в Раме Рахили рыдаше:
Яко любезных чад сии не видяше,
Вопль испускаше:
“О, чада моя, чада прелюбезна,
Очесем моим красото полезна!
Плачу вас слезна.
Никогда плача аз не утолюся,
Дондеже лицом вас не наслаждуся;
Сама убьюся”.

ЯВЛЕНИЕ 9

Убиение отрочат неслышимое, но зримое.

Димитрий Ростовский. *“Рождественская драма”*

Урок 6. География

Обозначенная титром в начале “зона немецкой оккупации” внегеографична. Это уже не СССР, но еще не Третий рейх. Украина ли, тоже большой вопрос. Приметы одного государства (бюст Ленина, красный флаг) выносятся, приметы другого (плакаты, свастики) понемногу появляются. Школа — уже не школа, но и не совсем еще комендатура: ее только обустроивают, когда там появляется Анна. Промежуточное состояние этого пространства и позволяет ей убежать, ускользнуть в щелку.

А внешний мир перестает существовать. Он под запретом, его охраняют овчарки. Окна перечеркнуты крестом. Туда не суйся. Ты в заколдованном замке. Недаром география самой школы так загадочна, запутанна и странна что для зрителя, что для Анны. Переходы, лестницы, чуланы. Бесконечные кабинеты. Не сельская школа, а настоящий Хогвартс.

Вы бы сумели начертить географию кэрролловской Страны Чудес? А Зазеркалья? Ведь Анна в буквальном смысле слова прячется там.

В классе, куда ведет каминная труба из убежища, на стене висит географическая карта. На ней флажками отмечают продвижение немецких войск по Европе. В игровом, условном, но в то же время реальном (сверх-реальном, сюр-реальном) пространстве этой географии поведет контрнаступление Анна.

Собственная слабость не пугает ее. Мир перевернется, последние станут первыми. Декорация для рождественской сцены — нарисованные на ватмане декорации к школьной, видимо, постановке “Мистерии-буфф” Маяковского, революционного Новейшего Завета, в котором “нечистые” берут верх над “чистыми”. Схематичный рисунок — эскиз самого поэта, иллюстрировавшего свой шедевр в духе “Окон РОСТА”. Контуры парадоксально напоминают средневековые Пляски Смерти. В них чистые и нечистые идут в одном хороводе, к одному финалу.

Но Федорченко, в фильмах которого архаика всегда вступает в диалог с авангардом, позволяет своей героине немного оптимизма. Анна — дитя авангарда, она верит, что спасется. И спаса-

ется. В ее географии построенный “нечистыми” Ковчег привезет ее в Земной Рай.

ПЕРЕМЕНА

Пусть нас бури бьют,
пусть изжарит жара,
голод пусть —
посмотрим в глаза его,
будем пену одну морскую жрать.
Мы зато здесь всего хозяева!

Владимир Маяковский. “Мистерия-буфф”

Урок 7. Военная подготовка

Спасение, конечно же, не будет ни случайным, ни чудесным. “Война Анны” столь же чудесна, сколь конкретна, почти документальна. Ангелы не спустятся с небес на помощь девочке. Неба нет, есть только пыльный чердак с голубями.

Хочешь победить? Вступай в войну.

В выдающемся комиксе Арта Шпигельмана “Маус” война и лагеря представлены в лафонтеновском упрощенном духе: мыши — евреи, кошки — нацисты, собаки — поляки. Это взгляд ребенка — и автор книги предстает таким ребенком, которому историю своей молодости рассказывает отец. В мире Анны встреча с человеком эквивалентна смерти. Ее тыл настолько глубок, что союзников нет и быть не может.

(Недаром когда с ней сталкивается нос к носу замаскированный под печника партизан, готовый взорвать комендатуру, он тоже подвергает ее жизнь страшной угрозе, пихая ей в руки мину, и только потом, будто опомнившись, забирает ее обратно, — но самой Анне ни в этот момент, ни позже на помощь не приходит.)

Союзник Анны — кот. Он спасает ей жизнь, отвлекая внимание пса от укрытия девочки. Противник Анны — овчарка, которой она решает отомстить, отравив заветным кусочком смочен-

ного в яде рафинада. Крысы, утята и голуби держат нейтралитет, тихо живут и умирают рядом, иногда поддерживая Анну в ее борьбе с враждебным миром, а иногда предавая.

“Война Анны” — еще и сказка о животных. Кстати, древнейший сказочный жанр.

Красный флаг становится ее штандартом. Агитационный текстиль превращается в портянки. Наступает зима — как мы знаем из “Игры престолов”, время последней войны, нашествия живых мертвецов. В кабинете анатомии корчатся освежеванные учебные пособия. Гротескно сыплются на пол отрубленные гипсовые головы. Подобно Джону Сноу, Анна мастерит себе шубу из волчьей шкуры. Она волчица, ей не страшны собаки.

Набираясь сил перед последним походом, Анна тихо грызет пряничную свастику из-под фашистской елки. Враг будет уничтожен.

ПЕРЕМЕНА

Завтра затопят камин. Придется сидеть в дыму, труба давно не чистена.

Дневник Анны Франк

Урок 8. Чтение

Внизу камина валяются собранные в кучу, на растопку, книги. “Начальный курс математики”, “Грамматика украинского языка”: все учебники подлинные, за этим Федорченко следит с особым тщанием. Его хобби — коллекционирование прижизненных изданий книг репрессированных ученых. Уходящая натура, заветные рукописи, в последнюю секунду спасенные со свалки, вытасканные из костра.

Федорченко — собиратель невозможных культур. Лишенных своей письменности, а потому обреченных на вымирание — в точности как дошкольница Анна. Полумифические меря, воскрешенные Денисом Осокиным в траурно-эротических “Овсянках”, витальные мари в “Небесных женах луговых мари”, ханты

и ненцы в “Ангелах революции” — шаманы и ведьмы, пузыри Земли, они прорастают болотной травой через культурный перегной кинематографа. Их война за существование казалась безнадежно проигранной. Но Федорченко бесстрашно и в одиночку, подобно своей Анне, вступает в битву на стороне меньшинства.

Его фильм — его карта. Его право, его воля, его сила воткнуть флажки туда, куда он пожелает. Нарисовать собственную границу, одержать собственную победу. Закончить жуткий фильм о невозможности выжить надеждой на жизнь и будущее. Переименовать Аду (так звали прототипа героини), в имени которой русскому уху всё равно будет слышаться “Ад”, в Анну. В переводе с древнееврейского — “расположение, благосклонность, благоволение”.

Между прочим, в реальной истории Ада выжила.

Звенит последний звонок.

**Алексей Федорченко:
“Надо документальное кино снимать
как игровое, а игровое —
как документальное, чтобы было
интересно жить”**

Фильм после больше чем года мытарств добирается до экранов на 9 мая. Это очень специальная дата (в Минкульте ее назвали бы “сакральной”), в которую зрителям предлагается смотреть фильмы на определенную тему. Как вам нравится этот контекст? Долго казалось, что он приспособлен эксклюзивно для спонсированных государством больших “патриотических” проектов, но ведь “Война Анны” таковым явно не является?

Я удивлен, с одной стороны. С другой стороны, доволен. Потому что нужно показывать народу разные точки зрения. Всё-таки история — это не взгляд из Кремля, да? Это сумма неких субъективных взглядов, в том числе и взгляд сквозь разбитое окно старого камина. Мне кажется, что это важно для страны.

Каково вообще делать микрофильм о войне в эпоху эдаких высокобюджетных макрофильмов, которых становится всё больше и больше?

Фильмы эффектные и нарисованные — потому что это всё нарисованное кино — имеют право на существование. Но мне кажется, что их время проходит. Всё меньше и меньше трогают

людей нарисованные баталии и нарисованные танки. А какая-то простая история... В общем, надо добраться до людей, докопаться. Сердца и умы закопаны под завалами государственной пропаганды из телевизора. Хочется это всё начать разгребать, чтобы людям стало больно за маленькие жизни. Потому что самое страшное время — это время, когда обесценивается жизнь. Сейчас она обесценивается. Хочется цену жизни вернуть.

Вас эта тема начала тревожить задолго до “Войны Анны”, вы практически начинали с документального фильма “Давид”, и там героем был ребенок, еврейский мальчик, который оказался в жерновах истории и Второй мировой войны, но чудом выжил. А теперь маленькая девочка. Откуда в вас такой непрекращающийся интерес на протяжении очень уже долгого периода?

Что касается отношения к Холокосту, то мне кажется, что любой геноцид — будь то еврейский, цыганский, конголезский или кхмерский — это общечеловеческая беда, проблема, горе, трагедия. Национальность тут не имеет никакого значения. Сейчас я серьезно занимаюсь темой сталинского геноцида. Вдруг почувствовал некую миссию, что нужно людям рассказывать такие истории. Несколько лет последних занимаюсь исключительно этим, готовлю какую-то массивную атаку на сталинизм. Не знаю, что это будет в итоге, но что-то будет.

Тем не менее, возвращаясь к “Войне Анны”, в советском военном кино — да и в послесоветском тоже — тема именно Холокоста кажется табуированной.

Это глупое табу, не имеющее смысла сейчас, да и никогда не имевшее. Традиция нашего государства — антисемитизм, то в мягкой форме, то в более серьезной, как в 1949 году, когда чуть-чуть не случился второй Холокост. Не считаю для себя нужным следовать глупым табу и государственным течениям, особенно если они противоречат моим идеалам.

А почему трагедию Холокоста вы воспринимаете как личную? Где вы в этих сюжетах видите себя?

Я думал об этом... Когда я делал “Давида”, мой сын был примерно ровесником Давида. Когда делал “Войну Анны”, у меня дочь была примерно ровесницей Анны. И как-то я очень остро это представлял. Потому что вся беда нашей страны сейчас — это отсутствие воображения. Вот эти “Можем повторить”, “Дойдем до Берлина”, да? И неосталинизм. Настолько заскоруждые мозги, что люди не могут представить себя на месте репрессированных, а своих детей — на месте репрессированных детей, оторванных от родителей. Не могут вообразить, что именно твоя жена будет изнасилована в этом лагере, и то, что твоя дочь и твой сын будут терпеть издевательства в детском доме. А я почему-то сразу это остро на себя перенес. Начиная с “Давида”, наверно.

Вы удивлены, что “Война Анны” собрала все главные премии, хотя в момент премьеры на “Кинотавре” почти не была отмечена?

Классно, что так случилось. Мне это приятно. Но я отношусь к этим премиям так, немножко... Помню, закончил “Первые на Луне” в декабре 2004 года и на радостях подал его на “Нику”, на “Золотого орла”. Думаю, классное кино получилось, сейчас мы все призы возьмем. Но, конечно, фильм никто не посмотрел, даже никаких номинаций не было. На следующий год он собрал все призы международные, в том числе в Венеции, мне звонят и говорят: “Чего ж вы не подаете?” Говорю: “Так я в прошлом году подавал”. Мне отвечают: “Так вот надо было сейчас подавать, вы бы сейчас всё собрали!” А я: “Так кино-то не изменилось! Вы даете за Венецию мне эти призы? Ну, не по-честному это, неправильно”. С тех пор очень спокойно отношусь к наградам, потому что понимаю, насколько незначимой может быть причина награждения или ненаграждения. Настолько это всё субъективно, зависит от людей и их настроения.

Что тогда для вас важный критерий того, получился фильм или нет?

Нет, конечно, приятно, когда награждают, это я люблю. Но главное — если тебе хочется пересмотреть свой фильм. Я очень редко пересматриваю свои фильмы, всё время боюсь увидеть что-то, что захочется переделать и перемонтировать. И настроение портится. Допустим, “Первые на Луне” я люблю очень, потому что уже совершенно отстранился от этого фильма. Или “Давид” — уже не считаю его своим: существует и существует. Должно, видимо, пройти какое-то время. Чтобы дети выросли.

“Давид” — документальный фильм, но его сюжет звучит как абсолютно фантастическая, непредставимая история. В “Первых на Луне”, наоборот, выдуманная история, которую многие, как это ни смешно, принимают за чистую монету. Известен факт, что его наградили в документальном конкурсе в Венеции. Я до сих пор не знаю, всерьез ли его приняли за документальный. А какова доля фантазии и воображения в “Войне Анны”?

Ну, это фильм о девочке, которая победила во Второй мировой войне благодаря своему воображению и силе своего духа. Я в последнее время очень серьезно думал про документальное и недокументальное... Приз “Первым на Луне” в Венеции — конечно, хулиганская акция тогдашнего директора фестиваля Марка Мюллера: игровой фильм тогда получил приз как лучший документальный, документальный — как лучший игровой. Но многие члены жюри приняли это за чистую монету, и ко мне подходили, интересовались подробностями. А потом фильм получил Гран-при в Загребе на документальном фестивале — взял “Золотую коляску” за лучший документальный фильм...

Месяц назад я закончил картину, которая называется “Кино эпохи перемен”. Это документальный фильм об особенностях кинопроизводства в стране на примере Свердловской киностудии. Я в середине 1990-х был там заместителем ди-

ректора по экономике, стал участником тех сложных периодов, которые переживала вся отрасль. И мне захотелось снять историю кино с точки зрения бухгалтера. В этом фильме, как и в “Давиде”, не веришь, что это было на самом деле. Смотришь как мокьюментари, а это документальное кино. У меня там была такая фраза, что надо документальное кино снимать как игровое, а игровое — как документальное, чтобы было интересно жить.

Что касается “Анны”, то началось всё с реальной истории, о которой я узнал, но, опять же, я не знаю, реальна ли она на самом деле. Я не проверял факты. Для меня это не важно, сама история говорит за себя. Потом я придумал начало. Но пока не придумал финал, который был сказочным, не начинал писать сценарий. То есть история уже была, но заканчивалась документально. Пока она не превратилась в некую сказку, мне было не очень интересно.

А как вы вообще писали сценарий, соавтором которого была Наталья Мещанинова? Это же сценарий практически без слов.

Сценарий был со словами. Фактически каждая сцена, которую видит героиня Марты Козловой, была отдельным эпизодом, и Наташа Мещанинова писала диалоги. Она замечательно это делала, как будто подслушивала разговор фашистских венгров или украинских уборщиц. Это было удивительно! Мне так это нравилось... Я с самого начала считал, что мне нужен некий женский взгляд, даже девчачий. Причем не просто взгляд, а взгляд человека, который имел опыт трагедии, опыт страданий. Я нашел Наташу, потому что прочитал ее жуткие рассказы о своем детстве. Мы с ней встретились, я ей предложил писать. Ей очень понравилась эта история. Она говорит: “Очень классно всё, но я отказываюсь. Я в этой теме ничего не понимаю, не моя тема”. Я говорю: “Ничего страшного, я подожду”. И год ей не звонил. Через год она сама позвонила и сказала: “Я готова”. И мы написали сценарий очень быстро. К сожалению, эти диалоги не вошли в кар-

тину. Там их чуть-чуть. Они мне очень нравились, но постепенно в монтаже становились неважными.

А значимость изображения, наоборот, возрастала? Как вы работали с оператором Алишером Хамидходжаевым?

Алишер делал чудеса. Он брал камеру, мы сажали Марту в этот камин, и она там сидела. То есть задача была просто сидеть тихо, чтобы ее никто не услышал. Всё. Она сидела час, два, три. А Алишер стоял рядом и снимал, чтобы подловить взгляд и усталые движения руки. Потому что время — это один из героев важных картины. Мы не стали писать “прошел день”, “прошло два”, “прошло три” — это неважно. Титры ушли, и необходимо было состоянием Марты передать время. Алишер этим занимался.

Без Марты мог бы получиться этот фильм?

Пока я не увидел в интернете фотографию Марты, которую сделала ее мама (Марте тогда было пять лет), не начал писать сценарий. У меня уже история была готова, лежала, но я не верил, что найду актрису. И как-то не торопился. Ну, у меня много историй, которые на будущее лежат. Вот я увидел эту девочку пятилетнюю и понял, что героиня есть, мы стали писать сценарий. Она полностью оправдала все ожидания. Чтобы быть уверенным, я провел кастинг. Еще там человек двести я посмотрел, но ничего лучше даже близко не было.

Параллели с Анной Франк и Алисой в Стране чудес — точнее даже, в Зазеркалье, ведь буквально действие происходит в зазеркалье... Они с самого начала были?

Как ни странно, у меня, когда работал над фильмом и уже снимал, не было никаких параллелей. Наверное, это хорошо. Мне нравятся параллели с Кэрроллом, и я бы стал чего-то придумывать такое, еще находил бы каких-то героев, кото-

рые перекликались с его книгами, а этого не стоило делать. С Анной Франк история удивительная, потому что я о ней вспомнил, только когда был в Роттердаме, где состоялась мировая премьера фильма. Тогда я вдруг понял, что сейчас мне будут задавать вопросы про Франк. Не знаю, что со мной случилось и почему это у меня стерлось. Девочку в рассказе звали Ада. Но называть фильм “Война Ады” — это, по-моему, инфернально и страшно. “Война Ада” сразу было бы. Поэтому я, недолго думая, просто заменил букву, и она стала “Анной”. Уже в финале я еще раз перебрал кучу еврейских, русских и украинских имен — тысячи! — но Марта стала Анной и уже никуда не деться, ничего лучше не придумали.

Вы буквально одержимы русским авангардом — вот и в “Войне Анны”, где, казалось бы, 1940-е годы, авангард уже затоптан и его нету, в этой маленькой школе оказываются декорации к “Мистерии-буфф” Маяковского, придающие апокалиптически библейское звучание всему этому сюжету. Почему это для вас такая важная эстетика?

После этого советская культура не придумала ничего, что хоть как-то приблизилось бы к авангарду 1920-х годов. Ну, может, какая-то советская архитектура 1970-х новое слово сказала, но близко к конструктивизму, конечно, не подошла. Интересно рассказывать об этом времени. Авангард закончился в 1933–1934 году, и про него забыли, его редко использовали в звуковом кино. А он, мне кажется, создан для кино. Наверстываем упущенное... И в “Последней «Милой Болгарии»”, новом моем фильме по мотивам Зоценко, один из главных героев — это Эйзенштейн. Я восстановил декорации “Ивана Грозного”, и получился какой-то волшебный мир Эйзенштейна, такой клоунско-мексиканско-древнерусский. Забавно было в этом стиле делать картину. Когда он снимал “Ивана Грозного” в Алма-Ате, фанеры не было, и все декорации строились из чия, то есть из камышовых циновок. Строили декорации, а потом штукатурили. Я скупил

весь урожай чия в стране. Все циновки, которые можно. И мы построили мир Зоценко в недостроенных декорациях из чия! Питер мы строили, набережные строили, войну Первую мировую, Гражданскую, Дворцовую площадь в камышовых декорациях.

Фигуры Эйзенштейна и Зоценко — двойственные. Мощные деятели авангарда, но Эйзенштейн при этом работал фактически под прямым руководством Сталина, а Зоценко, мученик системы, плавал с группой товарищей по Беломорско-Балтийскому каналу и воспевал его впоследствии. Сегодня необходимо об этой двойственности помнить? Или культурная значимость ее стерла?

Мне кажется, что надо обязательно знать об этом. Нужно... Ой-ой-ой, секунду. А-а-а! Сейчас. Это я, что ли? Успел!

(Федорченко оталекает на интернет-аукцион редких книг, проходящий в этот самый момент.)

Собаки! Еще выше цену ставят. Сейчас... Ну нет, уже не стоит она столько. Всё, не буду покупать.

Что это было?

Я, кроме своей библиотеки книг репрессированных ученых, собираю еще одну странную библиотеку, я ее называю “Эльфийские книги”. Это книги-стихотворения. Сейчас пытался купить книгу “Шелкопряд-монашенка и шелкопряд-монах” 1894 года. Очень красивая! Я ее давно искал, но чего-то она опять дорого стоит...

...Так вот. То, что двойственны и Эйзенштейн, и Зоценко, и вся интеллигенция 1930-х годов, мы к этому привыкли и это знаем. А если погружаешься в их дневники, то такое ощущение, будто они написаны одним человеком. Как Зоценко искал причину своей меланхолии и депрессии во фрейдистских детских воспоминаниях, так и Эйзенштейн, один в один. Я нашел эпизод, где он объясняет, почему у него ничего не получается в жизни, — потому что у него папа схватил

ружье и побежал драться с каким-то соседом, который пьяный пришел и напал на них. Папа выстрелил, а Эйзенштейн еще был в животе у мамы, и вот этот выстрел повлиял на всю его последующую жизнь. Как корова, которую убило молнией у Зоценко, так же этот выстрел Эйзенштейна. Очень интересно находить эти параллели, которые шире XX века. Неожиданно одними и теми же словами Лермонтов заговорил. Лермонтов, Зоценко, Эйзенштейн — будто один человек.

Meduza, 2019

Защитный рефлекс “Последний поезд” Алексея Германа-младшего (2003)

Дебютную картину Германа-младшего с ходу стали оценивать в сравнении с Германом-старшим — и почетно, и обидно: уж больно высок стандарт. Сам виноват. Конечно, не совпадением имени, фамилии и профессии, а тем, как поднял планку замысла. При всей сравнительной малобюджетности и камерности “Последний поезд” — ревизионистский, абсолютно новаторский для российского контекста фильм о войне (которой посвящены две первые самостоятельные работы Германа-старшего, негласно канонизированные критикой и зрителями “Проверки на дорогах” и “Двадцать дней без войны”). Если ретроспективно оценивать замысел молодого режиссера, дух захватывает от того, насколько и идея, и герои, и сам вектор движения — эстетического и сюжетного — противоположны тому направлению, в котором стало двигаться в XXI веке новейшее военное кино.

Вместо милитаристской агитации — неуклюжий пацифизм; два центральных персонажа даже не вооружены, хоть и состоят в войсках вермахта. Вместо мифологизации — углубленность в гиперреализм деталей. Вместо лелеемой победы над врагом — апология проигравших (немцев или русских, на экране те и другие). Вместо новейших громокипящих спецэффектов — ску-

пость черно-белой гаммы, множественные оттенки серого в метельном мареве нескончаемой зимы. Вместо привычной нам речи — “язык врага”, который нас с детства приучили считать неблагозвучным, лающим. И даже буквально, когда госпиталь эвакуируется, а немцы отступают из советской России, герои фильма вопреки здравому смыслу углубляются дальше и дальше в непроходимые сугробы территории неприятеля. А Герман-младший вместе с ними совершает этот “поворот не туда”.

Военный врач, усталый толстяк Пауль Фишбах сходит с поезда — в его жизни определенно последнего — где-то в далекой морозной России. Ему приказано прибыть в госпиталь, куда он долго и мучительно добирается на автомобиле. Как выясняется на месте, раненых и врачей эвакуируют, Фишбах прибыл зря. Молодой врач срывается на новоприбывшем, и тот уходит в никуда — без припасов и оружия. Посреди ковыля его настигает другой немец средних лет, бывший почтальон Петер Крейцер. Действие всё больше походит на пьесу абсурда, несмешную комедию с заведомо трагичным финалом. То ли Беккет, то ли Стоппард — недаром же Крейцер сообщает, что когда-то играл в театре и мечтал исполнить роль Гамлета, а ему поручили Розенкранца.

В пьесе “Розенкранц и Гильденстерн мертвы”, на которую явно равняется автор “Последнего поезда” (к слову, на русский ее перевел Иосиф Бродский, будущий герой Германа-младшего в фильме “Довлатов”), два чудака-неудачника оказывались ввязаны в интриги эльсинорского двора и гибли ни за грош, так толком и не разобравшись в происходящем. Такова же судьба Фишбаха и Крейцера, комичной пары — толстого и тонкого, Кихота и Санчо, — втянутых помимо воли и без их желания в воронку войны: оба не умеют и не желают убивать, хотя умирать им тоже не хочется. Сугубо театральная природа фильма иронически и, пожалуй, самокритично подчеркнута одной из финальных реплик: “Всё это как-то бессмысленно, без драматургии, без сюжета...” Недаром же точкой назначения Крейцера и Фишбаха оказывается избушка, где застряли артисты из советской агитбригады — у этих есть пистолет, но воспользоваться им они не в состоянии. Потом приходят анонимные, не видные сквозь

снег и ветер солдаты и убивают всех, кроме тех, кто умрет сам, без их помощи. Вот и вся история.

Несмотря на эффектное ч/б, которым оператор Олег Лукичев владеет в совершенстве, параллели и связи с “папиным кино” Германа-старшего кажутся поверхностными. Его герои, не менее растерянные, всё же имели цель — как минимум выжить, победить в священной войне, пожертвовать собой, как это происходило с раскаившимся перебежчиком Лазаревым в “Проверке на дорогах”. Герман-младший не проявляет милость или жалость к неприятелю, а позволяет себе поставить его в центр действия — по сути, решается объявить об окончательном завершении тянувшейся испокон веков (уже не в реальной жизни, но в культуре) войны условных “наших” против условных “их”. У Германа любая жизнь драгоценна, а каждый, кто не пытается эту жизнь у другого отнять, — наш.

Бессюжетность “Последнего поезда” декларативна. Если когда-то люмьеровское прибытие поезда знаменовало начало движения и сюжета, то у Германа-младшего речь идет об окончательной остановке. В какой-то момент его двое героев просто замирают полулежа на земле, будто по привычке обмениваясь репликами. При этом один из них оглох после контузии. Нет надежды вне переводчика и на коммуникацию со столь же потерянными, лишенными агрессии и мотивации неприятелем. Да и просто, снимая фильм с российскими актерами, но переозвучивая их по-немецки, режиссер будто закладывает взаимонепонимание всех со всеми в матрицу фильма.

Герман-старший мечтал о сильных, но вместе с тем хрупких людях, героях книг своего отца — прекрасного советского писателя Юрия Германа. У Германа-младшего в чести слабость. Его герои — почти карикатурные интеллигенты, сыгранные неслучайными актерами. Фишбах — искусствовед, профессор и проректор легендарного ЛГИТМиКа, когда-то сыгравший в “Чайковском” Игоря Таланкина не обозначенную в титрах, но характерную и важную в данном контексте роль доктора Боткина. Крейцер — Пётр Меркурьев, музыковед, хормейстер и внук Всеволода Мейерхольда, не раз исполнявший его роль в кино. Оба

позже появились в ролях “книжников” — невольных диссидентов, подлежащих казни, — у Германа-старшего в “Трудно быть богом”, работу над которым заканчивал Герман-младший. К моменту выхода фильма обоих артистов уже не было в живых...

Обреченность героев — не только двух главных, но буквально всех, кто хотя бы на миг является в фильме, — подчеркнута приемом, взятым режиссером из картин отца и гротескно усиленным: постоянным, всеобщим, непрекращающимся кашлем. Если верить медицинским справочникам, кашель — защитный рефлекс организма, реагирующего на болезнь или раздражители. В “Последнем поезде” странным образом к кашлю сначала привыкаешь, а потом он перестает раздражать. И вдруг осознаешь, что он — сигнал не столько о заболевании, сколько о жизни, которая, вопреки всему, продолжается.

За родину, за Гроссмана “Жизнь и судьба” Сергея Урсуляка (2012)

Сказать о “Жизни и судьбе” Василия Гроссмана “хорошая (или даже “великая”) книга” — ничего не сказать. Прежде всего, это книга важная. Парадоксальным образом важность лишь подчеркнута малым количеством тех, кто ее осознаёт. Роман создавался в советское время, был запрещен и не издавался, а потом воскрешен в своей незавершенной форме, уже после смерти автора. В перестройку его читали, но не так много и горячо, как возвращенные шедевры модернизма (скажем, “Чевенгур” Андрея Платонова, близкого товарища Гроссмана и такого же военкора в Великую Отечественную) или обжигающую лагерную прозу, к которой “Жизнь и судьба” всё-таки относилась не вполне прямо, а скорее косвенно. Сегодня никакое включение в обязательную программу — школьную ли, университетскую ли, — не исправит этой драмы. Против Гроссмана работают и традиционность языка, и композиционная недооформленность книги, и сам тот факт, что “Жизнь и судьба” была продолжением романа “За правое дело”, вполне советского по духу и букве: читать первую часть большинство ленится, а персонажей приходится подхватывать на полпути.

Поэтому так узок круг тех, кто отдаёт себе отчет в революционности открытий Гроссмана — литературных, антропологиче-

ских и философских. В “Жизни и судьбе” он не только вписал кошмарные лагеря в героический миф о великой войне, но отчетливо показал, что человек в тоталитарном государстве никогда не существует (не рождается, не работает, не живет, не умирает) благодаря этой системе, а только и исключительно вопреки. Эта идея, похоже, до сих пор звучит как крамольная — по меньшей мере в России. Недаром здесь популярность “Жизни и судьбы” на сегодняшний день значительно ниже, чем в Великобритании, где радиоспектакль по мотивам романа Гроссмана год назад вывел его на первые места в списках бестселлеров. Случится ли то же самое у нас после монументальной экранизации, спродюсированной главным государственным телеканалом и осуществленной одним из лучших режиссеров, работающих на нашем ТВ?

Хотелось бы верить, хотя, по совести, вряд ли это случится. Причина тому будет вовсе не в том, что ВГТРК хуже, чем ВВС, а в том, как жизненно важны утверждаемые Гроссманом принципы для среднестатистического, ну, скажем, англичанина и как до сих пор спорны, если не сомнительны, они для нас. В частности, поэтому решение Урсуляка и его продюсеров взяться за “Жизнь и судьбу” — жест отчаянно-смелый, а его результат опять же выходит за границы категории “хорошее кино” (хотя лично я ничего столь впечатляющего в российском кинематографе этого года не видел), являясь чем-то большим. Чем-то по-настоящему важным.

Тот риск, на который пошел Урсуляк, двоякого характера. С одной стороны, его может не понять широкая публика, на которую явно рассчитывает телеканал “Россия”. Нетелевизионная тщательность, которой славились и предыдущие сериалы режиссера, тут не компенсирована популистскими героями, симпатичными милиционерами или романтическими спецслужбистами, а звездный актерский состав давно не является гарантией для чего бы то ни было. Патриотического пафоса — кот наплакал, стреляют куда реже, чем разговаривают, а еще чаще думают. Вот это нынешней эпохе и всей ее эстетике совсем не в масть (я долго не мог понять, почему бондарчуковской “Войне и миру”

присудили рейтинг 16+, и тут меня осенило, что причина — в том же самом).

С другой стороны, сравнительно немногочисленные читатели и ценители Гроссмана тоже будут возмущаться. В этом, в отличие от телерейтингов, можно быть уверенным заранее и наверняка. Упреки в неточностях посыплются градом. В самом деле, сюжетная ткань заметно изменена, целые линии выпали, не оставив и следа, другие заметно сокращены. Достанется на орехи покойному Эдуарду Володарскому, писавшему сценарий: его угораздило незадолго до смерти дать интервью, обозвав там Гроссмана “гнилым писателем”, и теперь-то припомнят. Честно говоря, найти на экране приметы этой гнилости сможет только профессиональный параноик, но ведь отыщут же, непременно отыщут. Меж тем, хоть Володарский и был лауреатом премии КГБ, а Урсуляк — двукратный лауреат премий ФСБ, их “Жизнь и судьба” — откровенно правозащитный фильм.

Оправдывать экранизацию, отступающую от первоисточника, — затея пустая: любому ясно, что формальная скрупулезность не гарантирует сущностного сходства (вспомните “Мастера и Маргариту” Бортко). Однако пару слов на эту тему всё-таки придется сказать. На экране вовсе нет лагерей. Есть Москва и Казань, Куйбышев и много-много Сталинграда, есть подвалы Лубянки и поля сражений, а вот лагерей — нет. Нет, соответственно, и знаменитого диалога Мостовского с Лиссом, где звучит знаменитое сравнение сталинского СССР с гитлеровской Германией. Эта сумасшедше смелая глава, вероятно, стала одной из главных причин, обрекших рукопись Гроссмана на запрет, а его самого — на болезнь и смерть. Она же заставила секретаря ЦК КПСС Суслова дать свой печально известный прогноз: если “Жизнь и судьбу” напечатают, то лет через двести-триста, не раньше.

Здесь трудно обойтись без отступления: по иронии судьбы — точнее, Урсуляка — одним из главных творцов его картины стал потрясающий оператор Михаил Суслов, чья работа уже может стать достаточной причиной смотреть этот фильм.

Так вот, пресловутый диалог стоило бы перечитать внимательней, чтобы убедиться: в отличие от фашиста Лисса, фронто-

вик Гроссман видел существенную разницу между СССР и Третьим рейхом. Невзирая на все параллели, он, как и его герои, твердо знает, чье дело в этой войне правое. Но Урсуляк, обходясь без этого эпизода и без газовых камер, кажется, вовсе не пытается защитить советский строй в сравнении с немецким (вот что еще важно: этот фильм — не про немцев, которых на экране и нет вовсе, а только про нас). Он всего лишь отказывается от тех материй, которые не подчиняются телевизионному формату: от газовых камер и печей, где сжигают живых людей, до ГУЛАГа, с которым у отечественных телепродюсеров уже было как минимум два плачевных опыта — сериалы “В кругу первом” и “Последний бой майора Пугачёва”.

Урсуляк умнее. Он знает, что ужас сталинской эпохи можно показать и иначе. Хотя бы рассадив героев за чай вокруг стола, а потом показав ужас в глазах одного из них, случайно подстелившего под чашку газетку с портретом генералиссимуса. Таких сцен в “Жизни и судьбе” хватает. И не только таких. Есть и доносы, и унижения, и низость, и подлость во всех проявлениях. Зато нет того, без чего в последние десять лет наше телевидение жить не может: образа величественного Сталина, задумчиво глядящего вдаль из окна своего кремлевского кабинета и думающего о судьбах своего народа, в этот самый момент кладущего за него жизни. Вожди Урсуляку элементарно неинтересны — и за это одно хочется вынести ему особую благодарность. В его объективе люди, а не сверхчеловеки.

И за это ему тоже достанется. Гроссман написал роман про сопротивление тоталитарному гнету, а Урсуляк снимает про семью и любовь — лирические, видите ли, сцены! Что скрывать, он и правда природный лирик (это сквозило даже в “Ликвидации”, не говоря о киноработах — нежном “Русском регтайме”, ностальгических “Летних людях”, “Долгом прощании” по Трифонову) — качество для современного российского режиссера почти экзотическое. В фильме разлученные друг с другом мужчины и женщины никак не могут избавиться от назойливых воспоминаний друг о друге — под огнем, под пытками, в ссылке или эвакуации, на краю гибели или позора. Они льнут друг

к другу, тоскуют, замолкают, потому что им не хватает слов — хотя, казалось бы, в первоисточнике этих слов более чем достаточно. “Жизнь и судьба” по версии Урсюляка — не столько поэма, сколько элегия разлук: от маленьких, когда супруги в одной постели поворачиваются спиной к спине, до последних, предписанных самой смертью.

Потому-то финальное решение Жени Шапошниковой навсегда расстаться с возлюбленным, танкистом Новиковым, ради арестованного и отправленного в лагерь нелюбимого мужа Крымова в романе выглядит как умозрительное самопожертвование, а в фильме стопроцентно мотивировано. Щемящее одиночество не лечится даже любовью, но для того чтобы не стинуть бесследно в водовороте времени, необходимо держаться вместе, быть с близкими — пусть нелюбимыми, иногда ненавистными, но близкими. Это единственный способ не победить в войне всех со всеми (победить в ней невозможно, потому что с разгромом Гитлера она не закончится), а выжить.

Центральный образ фильма — это Дом. В первой половине сериала — сталинградский дом 6/1, где засел отряд “управдома” Грекова (сыгранный Сергеем Пускепалисом персонаж в фильме — самый сильный и романтический, притом настолько цельный, что трудно применить оборот “актерская работа”): своевольная республика отверженных и обреченных, которых начальство радо бы отдать под трибунал и расстрелять, да не может, потому что немцы — первые в очереди. Во второй части — дом физика Штрума, вернувшегося в родную Москву из эвакуации и вдруг обнаружившего, что кухонных посиделок с обсуждением Достоевского и Толстого больше не будет, а будет холод неотапливаемых просторов пустой генеральской квартиры, и бесконечный страх, и ожидание телефонного звонка или, того хуже, звонка в дверь. Наконец, чужой дом, куда отчаянно пытается прописаться в чужом Куйбышеве Женя, чтобы получить законное право на съем комнаты — той самой, где пройдет ее единственное свидание с любимым мужчиной. Дом в “Жизни и судьбе” — не реальная декорация, а утопическая мечта о крепости, в которой можно укрыться от всеведущего времени и приле-

питься друг к другу хоть ненадолго. Кинематографический дом Урсуляка здесь — традиция Германа-старшего. Неуютный снег и беззащитные люди на нем под выстрелами невидимого противника; колоритная коммуналка, где за каждой дверью скрываются причудливые миры — то дружественные, то враждебные; временный, зыбкий уют поезда, движущегося согласно велению судьбы, но наперерез жизни.

Да, от толкования названия никак не уйти. Порой кажется, что в романе Гроссмана это место — самое слабое. То ли дело чеканная толстовская оппозиция: “Война и мир”. А тут “жизнь” рядом с “судьбой” — едва ли не синонимы, где ж контраст? Смысл раскрывается постепенно. Может, в 1812 году жизнь еще могла быть единым целым с судьбой, но XX век лишил нас этой роскоши. Жизнь человека этого столетия управляется безличной сторонней силой, явно не дружественной, — ее, за неимением лучшего, мы называем судьбой. Покоряясь невольно, нехотя, он пытается цепляться за данные жизнью права: любить, страдать, смеяться, иметь собственное мнение, наконец. Но, конечно, проигрывает. И в романе, и в фильме стук судьбы в дверь — это телефонный звонок Сталина Штруму, только что изгнанному из института и готовому к гибели. Похвалив его незаурядную работу, Судьба повелительно указывает направление дальнейшего движения: к успеху, славе и подлости, неразрывно с ними связанной.

Прошедший Сталинград Гроссман считал своим альтер эго коминтерновца Крымова, ненадолго попадающего в очистительный ад дома б/1, а потом — в куда более глубокую лубянскую преисподнюю. Урсуляк же делает главным героем Штрума, в фильме обретающего портретное сходство с писателем. Не только потому, что Сергей Маковецкий — удивительный актер, которому даже сейчас, когда мы всё о нем, казалось бы, знаем, удается заставить зрителя врасплох: его персонаж, поначалу неприятный и замкнутый чудак, постепенно вырастает в образ шекспировского масштаба — в Вечного Жида, бесприютного, мучимого, не способного загасить в себе рефлексию, на зыбкой почве удерживающего равновесие страшной ценой. Но и потому, что принципиальный коммунист, переживающий кризис

былых идеалов, сегодня кажется анахронизмом — в отличие от интеллектуала, на глазах теряющего смысл сакрального понятия “совесть”. Какими бы далекими от нас ни были 1940-е годы, многое вернулось — от коллективных писем “за” и “против” до института рукопожатия, от глубокомысленных заметок о “пятой колонне” до новейших изысканий по национальному вопросу. В этих обстоятельствах каждый из нас немножко Штрум.

Невольно вспоминается то странное время отечественного телевидения — ровно двадцать лет назад, — когда необходимость десталинизации общества не оспаривалась никем. В ту пору казалось, что интеллигент-ученый, держащий собственный фронт сопротивления тоталитарной системе, может стать идеальным героем: тогда были сняты прекрасные фильмы “Николай Вавилов” (1990) и “Белые одежды” (1992), бесследно пропавшие с экранов и полностью забытые. Сейчас, при гегемонии чкаловых и фурцевых, Урсуляк попробовал вновь предложить обществу этот же тезис — который, вероятно, проявится и в долгострое Ильи Хржановского “Дау”, фильме о Льве Ландау. Кстати, Ландау был одним из прототипов харьковчанина Виктора Штрума, по профилю физика-атомщика.

Вообще, тот факт, что главным героем монументальной эпопеи о Великой Отечественной — единственной точке новейшей истории, которой сегодня безоговорочно не стыдно гордиться, — стал не солдат, а ученый, поразителен и необычен сам по себе. Решающий свои вечные вопросы вдали от поля боя, неуверенный в себе и не юный уже очкарик, эдакий Пьер Безухов, не решившийся пойти на Бородинское поле, говорит нам о том, как катастрофична любая капитуляция жизни перед судьбой. И это совершенно неожиданный ракурс для страны, в жителях которой патриотизм будится и поддерживается посредством георгиевских ленточек. Вряд ли Штрум привязал бы такую на антенну своего автомобиля, будь у него автомобиль.

Воскрешение интереса к гроссмановской “Жизни и судьбе” обострило дискуссии вокруг самого нашумевшего романа прошлого года — книги Джонатана Литтелла “Благовоительницы”, в которой события Второй мировой (в частности, Сталинград)

показаны с точки зрения немца, свидетеля и соучастника Холокоста. Общее мнение свелось к тому, что новомодный текст — своеобразный антипод книге гуманиста Гроссмана: расчеловечивание вместо очеловечивания. Почему-то именно фильм Урсуляка навел меня на мысль, что этот антагонизм — миражный, ложный. Гроссман, конечно, был идеалистом: иначе он никогда не решился бы представлять рукопись “Жизни и судьбы” на суд руководства Союза писателей и надеяться на ее публикацию. Он верил в возможность сохранения своего “я” даже в самых людоедских обстоятельствах — в то, что человеческое неуничтожимо. Литтелл верит в то же самое, но уже без идеализма. Человеческое для него — подоплека и мотив всех кошмаров, творящихся на Земле. Однако оба писателя занимаются одним делом: блуждают в неразберихе исторических фактов, ищут человека. Того, вся жалкость и всё величие которого проявляются в ужасающих событиях — на самом деле обустроенных не безличной Судьбой, а каждым из нас, совершающим свободный выбор. Чаще в пользу зла, а не добра.

Что ж, высшая заслуга Урсуляка — в том, что он доводит до логического предела этот безнадежный поиск и человека всё-таки находит. Кино добивается того, что не под силу литературе. Каждый из маститых актеров, занятых в главных ролях, в одночасье низводится до эпизодического персонажа, но ведь и обратное справедливо: высшее равенство, обеспеченное самой войной, выталкивает на первый план случайного прохожего, способного в одночасье стать чьей-то жизнью и судьбой. Сериал Урсуляка — еще и портретная галерея, череда удивительных лиц. На них подвижная камера оператора-виртуоза вдруг замирает, на долгие секунды отменяя ход сюжета, отмечая нарративную логику, оставаясь наедине с хрупкой красотой лица, ландшафт которого гораздо увлекательнее умопомрачительной декорации полуразрушенного Сталинграда. Таких эпизодиков, возносящих частные истории придуманных литературных героев до художественной правды, в фильме, кажется, сотни. Как ни странно, именно их присутствие позволяет состояться исполнителям центральных ролей, отраженным в этих лицах, как в зер-

кале времени: Полине Агуреевой и Лике Нифонтовой, Александру Балуюеву и Антону Кузнецову, двум замечательным студенткам-дебютанткам Полине Пушкарук и Вере Панфиловой. Вместе они превращаются в то, чего в нашем кино не бывало уже много лет, если не десятилетий: в коллективный образ. Что особенно уместно в случае Гроссмана, не побоявшегося дать своей документальной книге о Сталинграде простое название “Народ бес- смертен”.

Разумеется, “Жизнь и судьба” — не авторское кино для специализированного зрителя, а большой мейнстримный фильм, предельно доходчивый, хоть и не примитивный. Однако у нас мейнстрим такого художественного уровня в последний раз был замечен при СССР. Этот сериал — воплощение того, чего без большого успеха добивались Михалков в своих “Утомленных солнцем-2” и Шахназаров в своем “Белом тигре”. Не очень понятно, чем теперь будет брать зрителя Фёдор Бондарчук в грядущем “Сталинграде”: разве что очками для трехмерной проекции. Но значительно важнее то, что “Жизнь и судьба” задает сложные вопросы, на которые наше общество демонстративно отказывается искать ответы. Как искать компромисс с совестью, если живешь в несвободном государстве? Возможна ли в таких условиях внутренняя свобода и в чем она может выражаться? Можно ли ради нее пожертвовать близким? Что это за ответственность — быть для кого-то близким? Наконец, главное: как любить свою страну, если после слов “За Родину!” необходимо добавлять “За Сталина!”? И как всё-таки без нее обойтись, без этой второй части?

Оказывается, можно и обойтись. Трудно поверить, но в 2012 году это смотрится как настоящее открытие.

За эту статью меня прокляли — даже возникла легенда о ее “проплаченности” (один из самых устойчивых и необоримых мифов в связи с критиками). Трудно толком понять почему, но именно Фёдор Бондарчук стал для многих символом всех пороков новейшего русского кино. Возможно, дело в спайке с политическими властями. Или в том, как активно — иногда кажется, что чересчур, — Бондарчук присутствует в медийном пространстве. Простой статистический факт меж тем свидетельствует о (всё еще редкой в нашей стране) способности режиссера завоевывать массового зрителя. Он продемонстрировал это уже в дебютной “Девятой роте”, ментально получившей культовый статус. После коммерческого провала тяжеловесного двухчастного “Обитаемого острова” Бондарчук вернулся от футурологии к военному советскому прошлому, сделав свой самый амбициозный фильм (недаром “Сталинград” стал первой новой российской картиной, представленной в формате *IMAX*). И снова — незаурядный успех. На долгие годы именно “Сталинград” стал лидером отечественного проката (среди русских картин). В момент написания статьи никто еще не мог этого предположить.

Что немцу хорошо “Сталинград” Фёдора Бондарчука (2013)

Начать с главного: “Сталинград” — хороший фильм. Не шедевр на все времена, но таковых в постсоветском коммерческом кино и не встречалось. Зато гораздо осмысленней, ярче, увлекательней “Девятой роты” и “Обитаемого острова” того же Фёдора Бондарчука. Здесь много красивого, но, к счастью, мало красотостей. Есть пафос, но нет квасного патриотизма. А это куда важнее, чем то, соберет ли фильм свои миллионы (вполне вероятно) и получит ли “Оскара” (вряд ли).

Фёдор Бондарчук — не Сергей Бондарчук. Те, кто злорадно об этом напоминает, забыли, что мир, в котором Бондарчук-старший снимал для многомиллионной аудитории “Судьбу человека” и “Они сражались за Родину”, был другим. Тот режиссер виртуозно владел советской образной системой и участвовал в ее создании, в отличие, скажем, от ее патентованного разрушителя Алексея Германа-старшего. Сегодня той системы не существует, а новую никто не создал. Отсюда — и обидные кассовые неудачи новых военных фильмов, от “Утомленных солнцем-2” до “Белого тигра”. А ведь Великая Отечественная — главная в РФ “духовная скрепа”, и Сталинградская битва — самое ее сердце. Так что задача перед Бондарчуком-младшим стояла сложнее, чем

перед его отцом или ментором Юрием Озеровым (в его “Сталинграде” Бондарчук-младший дебютировал как актер в 1989-м).

Беспроектное решение — рассказать “Сталинград” как сказку: ведь любые претензии на реалистичность, да еще в форме мегаблокбастера, были бы смешны. Для этого введена сюжетная “рамка”, одна из главных находок в целом скучноватого сценария: фильм начинается и заканчивается в Фукусиме, где во время землетрясения пожилой эмчезник утешает попавшую в завал немку рассказами о своей матери и “пяти отцах”, защищавших ее в Сталинграде солдатах. Итак, перед нами миф о Вифлееме и непорочном зачатии. Недаром в первых же кадрах солдаты идут по воде аки посуху, а минут через десять живыми факелами — ни дать ни взять воины Апокалипсиса — берут приступами немецкий форпост. Сгорая заживо — воскреснешь, ползая по грязи — очистишься (в финале как символическое крещение возникает сцена неправдоподобного омовения в вынесенной из развалин ванне). В этом наоборотном мире даже снег черный — действие происходит до холодов, в ноябре 1942-го, и с неба бесперебойно падает пепел, — а в зарницах, грозно сверкающих за облаками, нетрудно рассмотреть путеводную звезду.

Усилиями оператора Максима Осадчего и бригады кудесников из цеха художников-постановщиков фильм неотвратимо погружается в болото густой символики. На плаву всё держится только за счет изобретательного и эффектного 3D: оно “заземляет” визуальный ряд, придавая ему осязаемость и предметность. Первыми жертвами становятся актеры. Ансамбль пятерых защитников Дома (с большой буквы, как иначе) подобран умно, но сыграть что-то хотя бы отчасти выразительное доводится только командиру-управдому, вечно ожесточенному герою Петра Фёдорова. В чуть более выигрышном положении Мария Смольникова: она по меньшей мере единственная девушка в толпе мужчин, чудом задержавшаяся в разрушенном здании сирота. Но и ей, как постоянно говорит один из персонажей, “в общем и целом” приходится играть Россию. Уже не величаваю “Родину-мать”, а эдакую “Родину-сестру”, в том же сером платочке и с тем же пронзительным взглядом.

Однако в фильме есть и вторая сюжетная линия, спасающая первую, а задно всё предприятие. Это история капитана Кана, упустившего тот самый Дом, а теперь одержимого идеей захватить его вновь. На самом деле “Сталинград” — одиссея этого потертого мужчины со стальными нервами, попавшего в страну символов Россию, как в западню: он пал жертвой ее чар, еще этого не осознав (Кан влюбляется в русскую блондинку, как две капли воды похожую на его погибшую жену). Стопроцентный немец, рационалист и прагматик, этот рыцарь вермахта пытается понять логику абсурдного противостояния, исход которого, казалось бы, предрешен, — и не может. Он — Фома Неверующий, поставленный самой судьбой на сторону зла и постепенно это осознающий. Он — дальний родич поручика Брусенцова из “Служили два товарища”, которого всегда было так жалко, хоть он и убивал невинных красноармейцев. Наконец, самое важное: он, враг у ворот, и есть агент каждого из нас. На мифический мир Сталинграда мы, нравится нам это или нет, смотрим его глазами.

Причина тому — удивительное мастерство немецкого актера Томаса Кречмана, сыгравшего главную роль в немецкой картине с тем же названием ровно двадцать лет назад: видимо, за эти годы он накопил такую внутреннюю энергию и силу, что запросто переиграл всех русских (не “Оскар”, так “Нику” с “Золотым орлом” мы ему за это точно должны). И в этом же — высокий, отнюдь не декоративный гуманизм картины, уравнивающий противников перед лицом смерти, а войну уподобляющий землетрясению.

Дальше в лес “В тумане” Сергея Лозницы (2012)

Одним из самых впечатляющих эпизодов фильма “Счастье мое”, предыдущей картины Сергея Лозницы, русского претендента на “Золотую пальмовую ветвь”, была панорама рыночной площади провинциального городка — череда безразличных, непроницаемых лиц, человеческое море, в котором утонет любой индивидуум. Новая картина режиссера “В тумане”, экранизация одноименной повести Василя Быкова, на рыночной площади начинается.

Первые годы Великой Отечественной, белорусское село, площадь полупуста, никто ничем не торгует, все смотрят в центр или, наоборот, отводят глаза. Там происходит показательная казнь диверсантов. Новые власти на хорошем русском языке общаются по громкоговорителю какие-то вести о восстановлении белорусской экономики (неуловимо похоже на речь А.Г. Лукашенко).

Камера движется плавно, не останавливаясь, не прерываясь на монтажные склейки, и замирает напротив повозки с коровьими костями в ту секунду, когда свершается экзекуция. Следует начальный титр: “В тумане”.

От сравнений с другой экранизацией прозы Быкова, “Восхождением” Ларисы Шепитько, не уйти. Та история, основанная

на повести “Сотников”, тоже про двух партизан, про предательство, про моральный выбор. Камерная драма о большой трагедии. Но Лозница подхватывает там, где Шепитько остановилась: момент казни — лишь завязка его картины.

Если в “Восхождении” герои шли из леса в деревню, к людям, то тут всё ровным счетом наоборот: от населенных пунктов, занятых немцами, двое центральных персонажей “В тумане”, Буров и Войтик, двигаются через лес обратно, в партизанский отряд. До него, как догадается любой, кто читал Быкова, им дойти не суждено.

Третий в компании — железнодорожный обходчик Сущеня, предатель. Собственно, цель экспедиции партизан — его казнь, ответ на убийство троих товарищей, которых он сдал немецким властям: их повесили, а его выпустили, тут и расследовать нечего. Сущеня повинуется беспрекословно, почти безмолвно. Только он один твердо знает, что ни в чем не виноват. Но ни его соседи, ни даже жена не верят в это; тем более не поверят два суровых мужика с винтовками. “В тумане” — история о невиновном, точно так же как “Восхождение” было историей о виноватом. И если в фильме Шепитько святой Сотников всходил на виселицу, то у Лозницы (и у Быкова: экранизация досконально следует тексту) святой Сущеня в наказание получает жизнь.

Каннский зал встретил картину сдержанными, но отнюдь не короткими аплодисментами. Возмущались в основном россияне: дескать, автор обещал, что сделает нечто противоположное всей советской и постсоветской традиции военного кино, а сам снял обычную драму на заданную тему, да еще и с литературными диалогами.

В самом деле, быковский язык сегодня звучит и архаично, и условно, но как раз это отделяет “В тумане” от многих фильмов-предшественников. Перед нами почти театральная пьеса о трех персонажах — в поисках автора или в ожидании Годо.

У каждого своя цель не только в жизни, но и в этой конкретной ситуации: бессюжетность монотонного похода троих обессиленных и заблудившихся людей через лес компенсируется подробными флешбэками.

Буров (Влад Абашин) сам взорвал грузовик, реквизированный немцами, и сбежал к партизанам: он ищет справедливости, но не уверен в путях ее достижения. Как формулирует его мать, “дураком ты был, дураком и остался”. Войтик (Сергей Колесов), напротив, не столь принципиален, хотя не лишен житейской смекалки: мы видим, как ему удается сбежать от полицаев, сдав им с потрохами своих поставщиков-доброхотов.

С Сущенной всё проще. Он действительно никого не выдавал, хотя и в диверсии не участвовал. Он не виноват ни перед кем.

Фильмы русских режиссеров часто выпадают из общей фестивальной конъюнктуры, стоят особняком. Однако в эклектичных Каннах-2012 “В тумане” имеет двойника — новую картину датчанина Томаса Винтерберга “Охота”, часть действия которой тоже происходит в лесу, где звучат выстрелы. Главная параллель, впрочем, не в этом: “Охота” тоже фильм о невиновном, в чьей вине уверены все окружающие, включая самых близких.

Симпатичного сотрудника детсада несправедливо подозревают в разращении малолетних. Обескураженный абсурдностью обвинения, он толком не пытается защищаться — и оказывается парией, отщепенцем, которого не может реабилитировать никакой вердикт суда. Даже цивилизованные современные европейцы рады отбросить политкорректность и включиться в коллективную охоту на ведьм. Что уж говорить об изнуренных голодом и войной белорусах.

Хотя ведь речь, честно говоря, не о них, а о нас. “В тумане” — пугающе современное кино при всей приглушенности красок и тщательности исторического антуража.

Интеллектуал Лозница из числа тех, кто постоянно поверяет гармонию (а чаще дисгармонию) алгеброй, за что регулярно получает упреки. “В тумане” тоже математически рассчитанное кино. Но самое важное в этой формуле остается иррациональным, непостижимым. Зачем оставаться верным себе и упрямо отказываться от компромисса со злом, если за это не получишь даже посмертной награды, если знать об отказе будешь лишь ты сам? Углубляясь в лес, всё дальше от человеческих законов и установлений, двое с винтовками не могут дать ответа, а потому

и поверить. Уж слишком простой кажется разгадка этого ребуса: дюжий бородатый парень с прозрачным взглядом и косноязычной речью, чей моральный кодекс сформулирован односложным “не могу”.

Последний рубеж сопротивления злу Лозница обозначает предельно четко — внутренняя ответственность перед собой, а не Богом, государством или социумом.

Молодой белорусский артист Владимир Свирский, выпускник мастерской Евгения Каменьковича и Дмитрия Крымова в ГИТИСе, в роли Сущени демонстрирует нарочитую двумерность: это идеальный и именно потому недостоверный для окружающих человек, для которого не существует внутренних противоречий. Отсюда его впечатляющая сила, зеркально отображающая силу духа: в какой-то момент он буквально несет на себе своих палачей. Прекрасные актеры заняты в ролях эпизодических, едва заметных, и если перформанс Влада Иванова в фуражке и мундире офицера SD или Юлии Пересильд в качестве жены Сущени еще заслуживают серьезного разбора, то явление Надежды Маркиной (мать Бурова) или Михаила Евланова с Борисом Каморзиным (пара полицейав) — уже своеобразные знаки, кивки в сторону, а не полноценные работы.

Но традиционной психологической игры тут и не требуется: место инженерии человеческих душ занимает этика — которая, по Лознице, и есть высшая математика.

Следующую картину Сергей Лозница собирается снимать про Бабий Яр¹.

1 Статья о фильме Сергея Лозницы “В тумане” была написана в 2012 г. “Бабий Яр” должен был появиться уже через год. Но работа над этим проектом растянулась почти на десять лет. Сейчас, когда книга должна уйти в типографию, решается вопрос о финансировании проекта и — наконец-то — начале съемок.

Что мы видим, когда смотрим кино о Холокосте

В январе 2017-го широкую дискуссию в иностранных СМИ вызвал провокационный проект израильского сатирика Шахака Шапиры *Yolocaust*. Автор находил в открытых источниках жизнерадостные селфи, сделанные во время посещения мемориала жертвам Холокоста в Берлине (он напоминает огромное кладбище с тысячами безымянных могил), и перемещал героев фотографий в реальные декорации лагерей смерти. Симпатичный юноша подмигивает в камеру, а сзади — истощенные тела приговоренных к газовой камере: как вам такое? Одни были в восторге от радикализма Шапиры, показавшего безмозглому молодому поколению, что почем. Другие возмущались: любой памятник — элемент городского ландшафта, а в фотографии ничего предосудительного нет, это же не граффити.

Не вынося собственной моральной оценки, нельзя не констатировать: провокация Шапиры удалась и доказала очевидное. Больше семидесяти лет прошло после Нюрнбергского процесса, о Холокосте сняты сотни фильмов и написаны тысячи книг, но мы до сих пор не понимаем, как относиться к этой трагедии, как смотреть даже не на его свидетельства, а на их отражение в искусстве.

I. Селфи у решетки. “Аустерлиц” Сергея Лозницы (2017)

Космополит Сергей Лозница — философ и провокатор, экспериментатор и психолог, стирающий грань между игровым и документальным, — сделал один из самых интригующих проектов года. “Аустерлиц” снят в двух нацистских лагерях смерти, Дахау и Заксенхаузене, превращенных сегодня в своеобразные музеи под открытым небом. Лозницу, однако, интересуют не экспонаты, а посетители. Его фильм — наблюдение за наблюдающими. Нейтральная, чаще всего неподвижная камера фиксирует существование туристов в пространствах бывших лагерей: черно-белое изображение (выбор цветовой палитры переносит героев фильма в те времена, когда функционировали лагерь), фоновый звук, почти полное отсутствие диалогов и никакого авторского комментария. Живые картины с живыми людьми в шортах и футболках (на дворе лето), делающими селфи на фоне надписи “*Arbeit macht frei*” (“Труд освобождает”). Дьявольская ирония иезуитского слогана вновь вывернута наизнанку самим ходом истории: сегодня здесь никто не работает — только отдыхает.

“Аустерлиц” лишен не только сюжета, но и явного развития. Это безоценочные зарисовки с реальности: разумеется, как только в фильме появился бы пафос (например осуждающий), вместо искусства получилась бы чистая публицистика, как в проекте *Yolocaust*. Хотя стоит взглянуть на экран повнимательнее, и можно заметить многое, не только отстраняющее ч/б. Допустим, звучащий невзначай рингтон с зачином Пятой симфонии Бетховена, которую так любили руководители Третьего рейха. Едва слышный перезвон колоколов — звук в фильме делал виртуоз Владимир Головницкий, много лет сотрудничающий с Лозницей. Пойманные камерой надписи на футболках: “*Cool story bro*” или “*just don't care*”.

Однако “Аустерлиц” — не картина о неподобающем поведении. Это фильм о зыбкой границе между ужасным, не поддающимся осмыслению прошлым и будничным настоящим. Ты совсем рядом, в нескольких сантиметрах от места, где случилась

страшнейшая за всю историю человечества трагедия. Но, вглядываясь в него, не видишь ничего, кроме пустоты. Выходит, декларативное “*never again*” — “никогда больше”, — вроде бы заложенное в идею о превращении концлагеря в музей, значит так же мало, как и другие формулы, написанные на воротах фабрики смерти или на веселой туристической маечке.

Когда великий Клод Ланцман делал свой шедевр — десятичасовой документальный “Шоа”, — он отказался от архивных кадров и фотографий. Только лица и голоса, свидетельства выживших участников (жертв и палачей) и пустынные пейзажи лагерей, где когда-то одни люди системно уничтожали других, безвинных. Эти лакуны — не только пространственные, но и смысловые. Как вакуум, они засасывают наблюдающего, сидящего в безопасной полутьме кинозала, и у того кружится голова в бессильной попытке представить себя там и тогда. С тех пор прошло много лет, и раны должны были затянуться, но забвение никого не вылечило, а только сделало былые травмы еще более таинственными и всё меньше поддающимися терапии.

Кстати, почему фильм Лозницы называется “Аустерлиц”? Это заголовок романа Винфрида Георга Зебальда, мнимодокументального исследования одной судьбы, с детства поломанной событиями Второй мировой. Фамилия героя — Аустерлиц, и это, естественно, псевдоним, напоминание о великой битве Наполеона. Той самой, в которой, по Толстому, чуть не погиб Андрей Болконский, лежавший на спине и вглядывавшийся в бездонное небо. По сути, в собственную смерть, которую не мог ни увидеть, ни понять, как мы сегодня не можем осознать случившееся в Европе в 1940-х.

II. Люди и животные. “Жена зрителя зоопарка” Ники Каро (2017)

Сделать кино о Холокосте невозможно — но его делают постоянно. При всех рисках свалиться в пошлость, превратив трагедию в шоу, кинематографисты раз за разом испытывают судьбу. Один

из таких фильмов — “Жена зрителя зоопарка”, историческая драма новозеландки Ники Каро, где “оскаровская” номинантка Джессика Честейн играет Антонину Жабинскую. Вместе с мужем Яном, директором варшавского зоопарка, она в годы войны укрывала от нацистов евреев, тайно вывозя их из гетто. Так им удалось сохранить жизни нескольких сотен человек. Именно Жабинский, если верить фильму, пытался в последний момент спасти Януша Корчака; тот, как известно, отказался и отправился вместе с детьми-воспитанниками в Трешлинку.

В высшей степени традиционная по языку и стилю, очень сентиментальная и старательная картина, несмотря на легкое ощущение дежавю, берет за живое. И интересно разобраться почему. Дело ведь не только в потрясающем сюжете, обаянии красавицы Честейн или удачно антипатичном образе Даниеля Брюля (немецкий артист играет немецкого зоолога, фанатично преданного науке и как бы не замечающего, что по ходу дела участвует в геноциде).

Вероятно, если “Шоа” — лучший документальный фильм о Холокосте, то среди игровых первое место принадлежит “Списку Шиндлера” Стивена Спилберга. Причина многочисленных “Оскаров” и культового статуса картины — в том, что Спилберг нашел единственный верный ракурс, способный заинтересовать даже совершенно безразличного зрителя. Он показал историю не изверга-фашиста или его жертвы (вряд ли кто-то сможет или захочет себя поставить на их место) — в центре его фильма сторонний благополучный человек, который, будто чудом, вступает в “не свою войну” на стороне слабого Добра против всемогущего Зла. Спилберг показал, что в долгосрочной перспективе только эта позиция — верная. Он доходчиво объяснил, что равнодушные — потворство Злу, и тем самым тронул сердца миллионов. Каждому хотелось представлять себя Оскаром Шиндлером.

Конечно, “Жена зрителя зоопарка” — не “Список Шиндлера”, а Ники Каро — не Спилберг. Хотя как минимум одна бронебойная метафора здесь есть: варшавские евреи подобны загнанным и уничтожаемым просто так (от безразличия и для забавы) животным, каждого из которых оплакивают Ян и Анто-

нина Жабинские. Тут принципиально важна позиция героев. Интеллигентные обыватели, способные адаптироваться к новому режиму (собственно, Жабинский притворяется, будто адаптация совершилась), вместо этого принимают сторону гонимых и обреченных на смерть. “Так не бывает”, — скажет зритель, привыкший к психологически мотивированному кино. Но штука в том, что именно так и было. И этот момент — трансформации равнодушия публики в эмпатию — становится поворотным; он наделяет средний фильм незаурядной эмоциональной силой.

В числе прочего это ответ на вопрос “Аустерлица”. Шаг от безразличия к переживанию может быть сделан при помощи манипулятивных практик традиционного кино. Оно рассказывает утешительные сказки, зато позволяет почувствовать себя человеком. И действует порой сильнее, чем турпоездка на руины Освенцима.

III. Мы русские, с нами Бог. “Рай” Андрея Кончаловского (2018)

Фильм живого классика российского и мирового кино Андрея Кончаловского “Рай” — не какая-то “Жена зрителя зоопарка”. Это событие сезона, во всяком случае, в национальном масштабе. Лауреат венецианского “Серебряного льва” и наш претендент на “Оскара”, обладатель премий за лучший фильм по версии сразу трех академий — “Белого слона”, “Золотого орла” и “Ники”. И едва ли не первый русский фильм об уничтожении евреев Европы. “Я хотел снять фильм не о Холокосте, а о природе зла”, — тут же поправляет нас сам режиссер. А почему, собственно, не о Холокосте?

Поразительный парадокс, о котором редко задумываются. В России, с незаурядной традицией фильмов о Великой Отечественной, никогда не снимали кино о Холокосте. Иной жанр, другая, хоть и пограничная, тема: не борьба с бесчеловечным противником, а страшная будничная практика массового уничтожения, где любое противостояние обречено. Свою роль сы-

грал негласный запрет в СССР на эту тему. Недаром было столько шума вокруг “Бабьего Яра” Евтушенко, Кузнецова или Шостаковича. Любопытная деталь: у Сергея Лозницы давно написан сценарий фильма “Бабий Яр”, но найти финансовую поддержку и осуществить постановку до сих пор не удалось. Табуированное осталось табуированным, пусть и неофициально.

В “Рае” три героя: французский комиссар-коллорабационист, немецкий функционер и русская аристократка, спасающая в Париже от смерти еврейских детей. Формально перед нами сюжет, напоминающий и “Список Шиндлера”, и “Жену зрителя зоопарка”, и “Корчака” Анджея Вайды. Но Кончаловский не лукавит: его фильм — не о том. Возможно, его героиня, сыгранная Юлией Высоцкой, действительно спасала еврейских детей и погибла за это в концлагере, но сам ее подвиг фактически оставлен за кадром. Автора куда больше волнует драматическая судьба самой Ольги, ее несчастливой любви к немецкому офицеру и потерянной довоенной жизни, чем тот поступок, который оказался для нее решающим и открыл ей врата рая (в буквальном смысле).

Выверенная и виртуозная операторская работа, замечательная находка с как бы спонтанными интервью героев на камеру — как выясняется впоследствии, посмертными, образ фашиста-идеалиста, напоминающий о “Благоволительницах”, романс-сенсации Джонатана Литтелла: всё вызывает уважение к автору фильма и его концептуальному замыслу. Но почему так убедительна у него природа зла (деятельного и рефлексирующего у немца, будничного и действующего по инерции у француза) и так ходульна, умозрительна, призрачна природа добра? Евреи в фильме — скорее символы и знаки, чем полноценные персонажи. Зато русская героиня — ожившая икона, и на ее стороне — сам Господь Бог, вполне конкретно, пусть и незримо, присутствующий в фильме. Если верить “Раю”, Холокост — по-прежнему не часть русской истории, а какое-то страшное недоразумение, случившееся неподалеку. Защищая от невидимых хулителей честь русских, чья роль в победе над Гитлером якобы оспаривается Европой и Америкой, Кончаловский представляет их на экране

добровольными жертвами и святыми — тему уничтожения евреев режиссер затрагивает между делом, по касательной.

Это интересный психологический эффект. Наши ближайшие соседи в последние годы активно выясняют, какой была доля их вины в Холокосте: об этом говорят и Марш памяти, организованный драматургом Мариусом Ивашкявичюсом в литовском Молетае, и резонансная книга Руты Ванагайте “Наши”, и, конечно, “оскароносные” “Ида” поляка Павла Павликовского и “Сын Саула” венгра Ласло Немеша. “Жена зрителя зоопарка” — о том же самом, о персональной ответственности за трагедию. Россияне же вступают в этот разговор, первым делом напоминая о том, что среди них тоже были “праведники мира”. В этом уже слышится гордость, но еще не ощущается боли.

Вспоминается несовершенный, но увлекательный документальный фильм Мумина Шакирова “Холокост — клей для обоев”. Две юные близняшки, участвуя в телевикторине, произнесли фразу, вынесенную в заголовок. В ответ автор картины повез их на экскурсию в Освенцим: этой поездке и посвящен фильм. Европейцы с переменным успехом учатся быть не только туристами в бывших концлагерях. Мы же пока на другом этапе — нам предстоит выйти из зоны немоты, выучив для начала смысл слова “Холокост”. В этом длительном процессе обучения и образовательный туризм, и “Рай” могут стать важными уроками.

Еще одна спорная картина, вызвавшая у многих особую нелюбовь, после того как российский “оскарровский” комитет выдвинул ее на соискание премии американской киноакадемии. Разумеется, без успеха. Однако как минимум содержательно, подобно “Сталинграду”, она представляется чрезвычайно важной исторической вехой — именно здесь снят негласный запрет на тему Холокоста в массовом отечественном кино на военную тему.

Константин Хабенский: “Не с холодным носом”

Когда известный актер берется за режиссуру, понятно, что фильм должен быть чем-то очень личным, персонально для него важным. Потому что иначе вообще непонятно, зачем этот груз на себя взваливать. “Собибор” — такой случай?

Это не личная моя история. В отличие от моих коллег, которые некоторыми дебютами пытались рассказать личную историю, я сначала получил предложение актерское, а потом уже мне предложили возглавить этот проект. Мне показалось, что территория подобных событий в кино настолько еще мало исследована...

Особенно в российском кино.

...Особенно в российском кино, что у меня есть возможность сказать что-то свое и так, как я это понимаю, как я это чувствую. И так, как, я думаю, надо показывать подобные вещи: не с холодным носом, а эмоционально. Иногда с перебором зрительских эмоций.

“Собибор” явно задумывался продюсерами как большое кино, даже скажу страшное слово — блокбастер. Интимная и болезненная тема картины не очень сочетается с таким масштабом и размахом. Сложно было уравновешивать одно с другим?

Этот баланс, наверное, зависит от воспитания и от внутреннего вкуса. Приходилось именно балансировать, чтобы не свалиться в то, что проще всего: показывать насилие, мертвые тела, кровь. Я постарался максимально убрать это из фильма, оставить только там, где надо. Основной акцент — на актерской игре, и это очень важно. Мы, как ни крути, русская драматическая школа, и нужно пользоваться теми козырями, которые у нас сегодня есть.

Русская драматическая, но проект-то международный, и актеры — со всего мира. Кристофер Ламберт, например.

Не было никаких различий, потому что все актеры так или иначе начинают с системы Станиславского. Мне повезло, что за редким исключением практически 99% актеров в фильме — блестящие. Я их открыл для себя и наслаждался общением. Даже пришлось некоторым чуть-чуть удлинить киножизнь.

Кастинг был твой или это было совместное с продюсерами решение?

Естественно, частично отбор актеров определялся решением продюсеров, которые учитывали европейский прокат и другие обстоятельства. Естественно, я это поддержал. Фильм должен был стать многоязыковой историей, историей вавилонского побега. А продюсеры и прокатчики поддержали мою идею оставить в фильме многоязыковость, не дублировать диалоги на других языках. В этом, наверное, есть и новаторство, и дерзость для нашего рынка.

Сложно было одновременно пробовать себя в режиссерской профессии и играть центральную роль?

Я, когда бегал с площадки к монитору и обратно, иногда на достаточно большие дистанции, мысленно вспоминал Никиту Сергеевича Михалкова, его первый большой фильм “Свой среди чужих, чужой среди своих”. И понимал, что немножко завидую: у него было на тот момент чуть больше времени на подготовку, своя команда, с которой он говорил на одном языке... Тем не менее, сжав зубы и скрипя ботинками, я бегал и работал.

А как этого добиться — понять про самого себя, что находишься на нужной волне, не фальшивишь?

Не сфальшивить — да, это важно. Очень не хотелось в этой истории псевдоправды. Существование актеров — я сейчас не про себя говорю, а про всех, — всё-таки тут не бытовое. Я просил их иногда делать вещи парадоксальные, может быть, немножко неудобные в их понимании той же европейской школы актерской игры. Недавно я с поляками разговаривал на премьере в Варшаве, они мне признались уже на премьере, что мы делали вещи, не совсем им свойственные и привычные, они так не привыкли работать. Это такой сочащийся внутренний трагизм, который нужно было совместить с элементарными физическими действиями и ощущениями.

То есть почти гротеск?

Почти гротеск, абсолютно верно. Что касается себя, то, конечно же, я как режиссер уделил актеру Хабенскому намного меньше времени и внимания, чем можно было бы это сделать. Наверное, больших открытий как актер я в этом фильме не сделал. Но, по-моему, не испортил, что тоже очень важно.

Нельзя сказать, что “Собибор” — фильм про подвиг Александра Печерского, поднявшего восстание в лагере смерти. Твой герой — лишь один из равноправных персонажей картины.

Главный герой — это лагерь смерти. А все остальные — эпизоды в жизни главного героя. Я старался уделять одинаковое внимание всем эпизодам, сколько бы экранного времени ни было. Предположим, Михалина Ольшанска появляется в самом начале и тут же, к ужасу многих любителей красивых женщин на экране, попадает в газовую камеру. Или история ювелира, который сходит с ума, его сыграл замечательный голландский актер... всё-таки это эпизоды. В конце фильма я попытался сделать акцент на рождении нового героя. Это мальчик Шломик. Я придумал, и мне удалось это снять в самый последний день, его пробег, его дыхание. С ним рождается новый кровавый герой-мститель.

Фильмов о восстании в Собиборе было достаточно много — и игровых, и документальных. Недавний “Сын Саула” тоже затрагивал эту тему. Зачем нам сегодня еще один “Собибор”? Ты нашел для себя ответ на этот вопрос?

Скажу очень просто: если фильм производит на зрителя эмоциональное воздействие, если люди, приходящие в кинотеатр, начинают чувствовать и сопереживать, значит, наверное, этот фильм не проходной, не история освоения бюджета. Такие фильмы имеют право быть наряду со всеми остальными — спортивными драмами, комедиями, фантастическими триллерами. А то огромное количество хихик и хахак на киноэкранах вместе с телевизором куда-то чуть-чуть нас в другую сторону уводят.

У тебя есть свой ответ на вопрос о том, почему в России до сих пор снимается так много фильмов о войне и так мало — о Холокосте? Понятно, что тема была табуированной в советское время, а сейчас? Или никто просто не решается пойти наперекор советским традициям?

Я думаю, что советские традиции еще живы и продолжают по инерции работать. Они в нас всё равно сидят. Надо отдать

должное смелости продюсера. Эльмира Айнурова взяла эту тему и сделала ставку на меня, на мою дебютную работу: это отчаянная смелость для продюсера. Ведь люди этой профессии в последнее время больше заняты зарабатыванием денег. Дело только в бизнесе: тема считается рискованной.

Пресловутых советских традиций в "Собиборе" практически не чувствуется. Во всяком случае, это точно не история мужественного советского офицера, который пришел на помощь несчастным узникам лагеря и всех их спас.

Я меньше всего хотел показать детективную историю о том, как строились планы и создавались подкопы. Само восстание мы оттянули на самый финал: оно вообще не очень нас интересовало. Интересовало эмоциональное накопление и взрыв, который привел к восстанию. Если бы не было этого накопления, боли, страданий и даже любви в этом совершенно не подходящем для любви месте, никакого бы взрыва не произошло.

Ты задавался неизбежным вопросом, почему восстание было только в Собиборе и больше ни в одном лагере?

Восстание — да, оно было единственным. Был еще один массовый побег из лагеря, но без разоружения и убийства офицеров... Очень силен стереотип: евреи как смиренная нация, не способная на бунт. У меня есть еврейская кровь, и я позволял себе какие-то шутки на эту тему — "нормальный еврейский подход", "еврейский бунт". Фильмом я попробовал ответить на вопрос, почему восстание было только в этом лагере. В том числе попытался понять — но не оправдать — людей с другой стороны. Они ежедневно, как на работу, приходили убивать других: что с ними произошло? Их трансформация — одна из причин того, что в итоге произошел взрыв. Но я могу размышлять только при помощи своих инструментов. Всё остальное — вопрос к историкам.

Для тебя важно было в себе вспомнить и ощутить еврея, когда ты делал эту картину?

Печерский в фильме — собирательный образ. Мой герой — это советский человек, который в какой-то момент становится просто человеком. В чем советскость? Советские люди больше обеспокоены и заняты общественными, коллективными вещами, какими-то большими стройками и работами и не замечают порой ни себя, ни людей, которые рядом. В какой-то момент у Печерского произошел перелом, и он впервые нашел корявые слова, чтобы признаться в любви той девочке, которая стучится к нему в сердце. Нашел и перевоплотился. Может быть, это помогло ему. Думая о Печерском, я попытался держать в памяти своего отца. А внучка Печерского на премьере в Ростове подошла ко мне и сказала: “Вы знаете, я иногда во время фильма видела дедушку”.

Мы видим в фильме, как из рядового узника лагеря рождается лидер. Он, можно сказать, вынужден им стать. Ты чувствовал, как лидер рождается в тебе? Ведь режиссура — это лидерство и ответственность.

Я понимал, что на меня смотрят и от меня ждут решения. Например, я решил, что изменю финал, который предполагался по сценарию, и что мы будем снимать новый. Подобные вопросы возникали практически каждый день, и мне приходилось отвечать на них в режиме блица.

Себе в том числе, наверное?

Себе в первую очередь.

Тогда другой вопрос о лидерстве. Действительно ли после смерти Олега Табакова возникла идея предложить тебе место худрука? Как это случилось, как ты к этому отнесся?

Да, поступило такое предложение — выставить кандидатуру от театра для рассмотрения в Министерстве культуры. Когда мне это рассказали, я, конечно же, был в шоке. Ничего такого не предполагал, думал, скорее, о тех, кто был учениками Олега Павловича. Но предложили выдвинуть меня. Я сказал: “Ваше желание. Если труппа поддержит, то попробую думать в этом направлении. Ничего не обещаю, не знаю, как это и что это, но давайте попробуем подумать”. Потом был сбор труппы, где многие люди высказывали свое мнение. Попросили меня о чем-то сказать, я сказал, что думаю и чувствую на сегодняшний день. Потом пошли обсуждения. Но кто что говорил, я не знаю, потому что ушел репетировать детский спектакль.

Ты был разочарован или почувствовал облегчение, когда худруком не стал?

Мне было любопытно, что я услышу в свой адрес. Наверное, я из породы людей, которым нужно сначала потрогать, пощупать, убедиться во всём самому. Посмотреть на реакцию. Реагировали по-разному. Но это было интересно. По-еврейски отвечу: те люди, которых я уважал, я их продолжаю уважать, те люди, в которых я сомневался...

Перестал сомневаться?

Нет, не перестал. Я больше стал доверять собственному первому ощущению от встречи с людьми.

Тогда про Сергея Женовача, нового художественного руководителя МХТ. Ты как актер с ним работал. Как тебе кажется, чего сегодня ждать МХТ, как может сложиться альянс театра с этим худруком?

Мне самому чертовски любопытно. Я не был, к сожалению, на сборе труппы, когда Сергей Васильевич был представлен, по-

тому что был на премьере в Варшаве. Но мне нужно будет лично встретиться с человеком, который возглавил художественное руководство МХТ, чтобы ответить на этот вопрос. Я Сергея Васильевича давно не видел, мы репетировали в последний раз больше десяти лет назад. Потом общались по телефону, когда что-то я у него спрашивал или приглашал на премьеры. Теперь опять необходимо личное общение, чтобы что-то сказать и понять.

Вернемся к “Собибору”. Сегодня считается, что исторический фильм о войне — априори патриотический. Хотя само это слово начинает терять свой смысл.

Почему, это правильное и хорошее слово.

Изначально — да, конечно. Но патриотизм — любовь к родине, а здесь говорится о других чувствах, общечеловеческих. Скорее, “Собибор” — космополитический фильм, разве нет?

Я называю патриотическим фильм, если он направлен на созидание. Патриотический фильм — про людей, про человека, который кому-то непременно напомнит либо себя, либо близкого. Он наполнен детальками и маленькими нюансами. Мне очень важно было уйти от красного кумача с любой эмблемой на этом красном. Не снять фильм, где не люди, а функции ходят. Бывают картины, где затрагиваются серьезные темы, а у меня никаких воспоминаний, никаких подробностей в памяти от них не остается. Поэтому я и старался по максимуму наполнить картину деталями, понятными и запоминающимися. Может быть, еще и благодаря этому “Собибор” понятен всем.

Будешь еще режиссировать?

Я сейчас надеюсь, что осенью в Московском художественном театре я как режиссер и актер выпущу спектакль “Поколение

Маутли, или Чудак на букву М”. Это моя фикс-идея, я начал еще с детьми, со студийцами, и сейчас надеюсь, что спектакль найдет свою пристань в МХТ со студентами колледжа Табакова и с актерами МХТ. Это еще и проект, задуманный для обучения будущих актеров практике большой сцены. Думаю, что подуспокоюсь я на эту тему и займусь своими прямыми обязанностями, которые у меня записаны в дипломе: актер театра и кино.

Meduza, 2018

Увидеть Сталина, и? “Танки” Кима Дружинина (2018)

Скоро “Танки” проедутся своими тяжелыми гусеницами и по вам. Искушение уклониться от такого удовольствия велико, но постарайтесь всё-таки посмотреть этот фильм. Впечатление будет гарантированно сильным. Более откровенного автопортрета людей, управляющих сегодня Россией (по меньшей мере российской культурой), представить себе невозможно.

Некоторое время назад в нашей стране был осуществлен открытый акт цензуры — отмена проката британской комедии “Смерть Сталина”. Ратовавшие за этот радикальный жест органы власти, по сути, открыто признались: да, мы сталинисты. Ничем, кроме иррационально сильного пиетета к вождю — в пресс-релизе к “Танкам” это слово пишется с большой буквы, — запрет безобидной картины объяснить было невозможно. Как это — “смерть Сталина”? Он разве не вечно живой?

Вот и доказательство. “Танки” — фильм, рабочим названием которого была формула “Увидеть Сталина”. Он сделан командой под руководством режиссера Кима Дружинина, известного по ленте “28 панфиловцев”, и при активном содействии министра культуры Владимира Мединского. “Это очень правильное кино”, — сказал министр о картине, в титрах которой значатся

и он сам, на правах автора идеи, и лелеемое им Российское военно-историческое общество. Сюжет картины — пробег двух опытных образцов новейших танков Т-34 из Харькова в Москву в 1940 году. Конечная точка путешествия — Красная площадь, где конструктора Михаила Кошкина и его команду встречает лично Сталин. Лицо его светло и спокойно. “Это будет ласточка наших бронетанковых сил”, — произносит он со значением. На этом фильм победно завершается. Простите за спойлер.

Как и в фильмах сталинской эпохи, вождь народов — не главный и не эпизодический герой. Он — эдакая универсальная точка отсчета, величественный монумент самому себе, нерасчленимый на элементы знак. Бог из машины, благословляющий на бой другие машины. Не только танки, но и ведущие их люди здесь — хорошо отлаженные автоматы, готовые служить родине и начальству.

“Танки” сообщают о многом — не только о любви авторов к Сталину. Например, о концепции истории, дорогой сердцу и уму Владимира Мединского. Из всех режиссеров, снимающих военно-патриотическое кино, он выбрал для покровительства именно Дружинина. А всё потому, что тот имеет дело не с осмыслением фактов, а с построением “правильных”, по определению самого министра, мифов. “28 панфиловцев” были первым тому доказательством, “Танки” подтверждают гипотезу.

Кошкин действительно перегонял танки в Москву из Харькова. Разумеется, тогда всё прошло бессобытийно и скучно. Не то что в фильме Дружинина. Еще на заводе немецко-фашистские диверсанты начинают охоту на доблестных танкистов. Откручивают вентиль на баллоне, чтобы спровоцировать взрыв. Готовят группу захвата: бритоголовые, накачанные, с каменными лицами, вооруженные до зубов — не наши, ясно сразу, хотя по-русски говорят без акцента. Кто они? Те самые враги народа, о которых мы не вспоминали с детских лет, когда читали “Судьбу барабанщика” и “Бронзовую птицу”.

Неслучайно выбран 1940 год. Войны в СССР еще нет, но война идет всегда. Разумеется, коварные фашисты строят козни против товарища Сталина даже в годы пакта о ненападении. В се-

кретном кабинете сидит немецкий генерал и приказывает неведомой белокурой валькирии: до Красной площади танки дойти не должны! Не сомневайтесь, противостояние подкупленных заграницей злодеев с Россией — мы же только защищаемся, это общеизвестно — продолжается веками, и несть ему конца. Когда один из предателей пытается убедить Кошкина перейти на его сторону, он щеголяет аргументами то ли из пропаганды сталинских времен, то ли из сегодняшней: по его словам, в Европе “чистые города, воспитанные люди”. Ну и зарплаты повыше. Герой с негодованием отказывается, ведь он служит народу.

Невольно вспоминается история с картиной Александра Миндадзе “Милый Ханс, дорогой Пётр”, по времени действия синхронной с “Танками”. Ее герои, немецкий инженер и советский рабочий, на засекреченном заводе рука об руку, сами не подозревая о том, ковали собственную смерть. Сценарий той ленты прошел экспертизу Минкульта, но в финансировании ему отказали — тогда мир и узнал о Военно-историческом обществе, без одобрения которого нельзя было снимать кино на определенные темы. Миндадзе вынудили изменить время и некоторые обстоятельства действия, иначе картине не дали бы “зеленый свет”. Однако, получив финансирование, он всё-таки сделал фильм по-своему и даже попал с ним на Московский международный кинофестиваль. Такое впечатление, что “Танки”, премьера которых тоже прошла в рамках ММКФ, — персональный ответ Мединского, его вендетта.

Несмотря на обилие врагов, положительных героев в фильме больше, чем безликих отрицательных. Даже в бандитах, кое-как партизанивших на границе Украины с Россией (обобщенные бандеропетлюровцы), есть что-то человеческое: родная земля и им дороже поганой Европы с ее деньгами и посулами. Кошкин, сыгранный Андреем Мерзликиным, — средоточие всех достоинств: серьезный, основательный мужчина, которому в жизни ничто не мило, кроме танков и товарища Сталина. Вокруг него — персонажи попроще, но тоже достойные товарищи. Самый интересный из них — лейтенант НКВД Пётр Мизулин (Антон Филипенко). Молодой горячий идеалист без чувства юмора везде,

как ему и положено, подозревает заговоры, диверсии и врагов народа. И настоящим спасителем ситуации в катарсическом финале на Красной площади оказывается именно он. Конструкторы конструкторами, а без любимых спецслужб никаких задач не решить и с неприятелем не сладить.

Неудивительно, что единственная героиня на весь фильм, Лида Катаева (Аглая Тарасова), влюбляется не в Кошкина, а именно в Петра Андреевича — герои называют друг друга по имени-отчеству, только Лиду по имени и на “ты”. Она ведь женщина. Да, высказывание по актуальному гендерному вопросу “Танки” тоже содержат. Катаева, специалист по танковой броне, просится в поход с Кошкиным, но он ей отказывает: не женское это дело, лучше пусть с пирогами бойцов встречает. Она тем не менее увязывается за старшими товарищами.

Естественно, от Лиды сплошные неприятности. Из-за нее герои вынуждены сдать бандитам, и в кусты, струсив, она бежит не вовремя — тут же предатель нанесет удар ничего не подозревающему конструктору. Зато в фильме есть красивый кадр, в котором голая героиня входит в пруд, притягивая взор энкавэдэшника. Этот тонкий прием позволяет нам догадаться, что даже в железных людях скрыто что-то человеческое. Так что и женщина пригодилась. К тому же именно она позволила композитору фильма Михаилу Костылеву включить в громохочущий саундтрек лирическую тему, пугающе похожую на битловскую “*And I love her*”.

Закончится фильм всё равно другим музыкальным произведением — “Маршем советских танкистов”. Где еще танковая тема так органично соединяется с восславлением товарища Сталина? Только в новом фильме, подаренном нам Министерством культуры к Дню Победы.

Попавшие под танк “Т-34” Алексея Сидорова (2018)

Фильмы, как правило, завершаются списком благодарностей. Эту статью с такого списка хочется начать.

Спасибо авторам за то, что сделали высокобюджетный военный блокбастер, почти очистив его от пропагандистской и идеологической составляющей. Возможно, при его описании даже можно будет обойтись без слова “патриотический”. И слово “Сталин” здесь упоминается лишь однажды, да и то в шуточном контексте. Редкость по нашим дням.

Спасибо, что постарались сделать честную развлекательную жанровую картину — хотя, как показал опыт “Сталинграда”, многим зрителям до сих пор кажется кошунственным совмещение голливудского подхода с темой Великой Отечественной войны. Впрочем, судя по кассовым сборам, они в меньшинстве.

Спасибо, что не делают вид, будто “Т-34” — картина по реальным событиям, хотя документальная основа у нее всё-таки есть, а один из российских продюсеров после премьеры рассказал историю своего отца-ветерана, в деталях совпадающую с частью сюжета фильма. Тем не менее в своей основе “Т-34” — чистая фантазия, адаптированная для тинейджеров. Это, если что, комплимент.

Теперь перейдем к проблемам.

Идея «Форсажа» на танках звучит соблазнительно в теории, но на практике трудноосуществима. Фильм, как и его центральный герой — Т-34 — достаточно тяжеловесен, местами однообразен и утомителен. Особенно если ты обычный смертный, зашедший в кино развлечься, а не действительный член Военно-исторического общества. Трюк с замедленно летящим танковым снарядом (адаптация эффекта *bullet time*) производит впечатление в первые пару раз, однако его многократное повторение лишь тормозит действие. Танки вообще довольно неповоротливые звери, их специфическое обаяние трогает далеко не всех. Уместно вспомнить, что ни один из танковых блокбастеров последних лет, от «Белого тигра» до недавних «Танков», не стал прокатной сенсацией. Однако расчищенные на праздники кинотеатры могут удивить, и заранее несложно предсказать, что «Т-34» станет самым кассовым отечественным фильмом с танком в главной роли.

Схематизм сценария зашкаливает. Картина состоит из трех актов. В первом спонтанно составленный экипаж единственного танка под руководством младшего лейтенанта Ивушкина героически сражается с многократно превосходящими немецкими силами, защищая от них деревню Нефедово. Во втором Ивушкин оказывается в концлагере, где его находит давний противник — ныне повышенный в звании штандартенфюрер Ягер. Он предлагает «русскому Ивану» (на самом деле Ивушкина зовут Николай, а Ягера — Клаус, они тезки) послужить живой мишенью на полигоне, заняв трофейный Т-34; тот соглашается, планируя побег. В третьем акте Ягер и Ивушкин сталкиваются в танковой дуэли на мосту маленького немецкого городка близ чехословацкой границы. Вы, наверное, догадаетесь, кто победит.

Главное, что мы знаем об Ивушкине, — он русский, «это многое объясняет», как добавил бы Никита Михалков, один из продюсеров фильма. Национальный характер без шансов на отступление от канона: сметлив, энергичен, отчаян, мужественен. Свято верит в русский «авось». Таким его, не размениваясь на излишние нюансы, и играет главный нынешний суперстар

Александр Петров (также фигурирующий в вышедшем на экраны синхронно комедийном “Полицейском с Рублёвки”).

Об остальных героях фильма мы знаем еще меньше. Среди членов экипажа первого, почти сразу погибающего танка есть украинец и белорус — квота “братских народов” соблюдена. Бояливый украинец почти сразу погибает, а вот крепкий основательный мехвод-белорус доживает вместе с Ивушкиным до кульминации; в этом раскладе трудно не усмотреть геополитическую метафору, даже если счесть ее ненамеренной. Нам удается узнать, что зовут его Степан Савельевич Василёнок, и кажется, что этим паспортным ФИО ограничиваются режиссерские указания хорошему артисту Виктору Добронравову. Еще он, конечно, должен был имитировать характерный акцент, с чем справляется весьма успешно.

В новом экипаже компания Ивушкина и Василёнка комплектуется более тщательно, хотя бойцов командир отбирает как бы случайно, на глаз, из толпы истощенных заключенных концлагеря, очевидно, состоящей исключительно из советских танкистов. Один — крепко сбитый Волчок (Антон Богданов), основательный уральский парень. Другой — хлипкий и вечно гнусавящий интеллигент Серафим (Юрий Борисов). Зачем такого взяли в танк? Да затем, что без духовности и в танке далеко не уедешь. В немецком городке, где остальные хватают одежду и еду, Серафим добывает копию Мадонны Боттичелли и в критический момент, выставив ее перед собой, как это делали православные воители Средневековья, читает молитву. Не она ли спасет танкистов? Очень может быть.

Об антагонисте Ягере — фамилия говорящая, “Охотник”, — мы знаем и того меньше. У артиста Винченца Кифера злое умное лицо, в начале украшенное бородой, к финалу — шрамами. Он очень злой, жестокий и упрямый. В общем, фриц. Тут и правда все русские — “иваны”, все немцы — “фрицы”. Имена запоминаешь с трудом.

Меньше всего конкретики досталось на долю единственного женского персонажа — заключенной-переводчицы, которая помогает пленным танкистам совершить побег и присоединяется

к ним. Ирина Старшенбаум, знакомая по “Притяжению” (там она тоже была партнершей Петрова) и “Лету”, совершает поистине героические усилия, чтобы сделать свою героиню объемной и живой. Сценарий изо всех сил сопротивляется. Даже ее имя — “Анечка!” — шепчет Ивушкин, — мы впервые слышим с экрана только после ночи любви, ближе к финалу фильма.

Создатели фильма, продюсер Рубен Дишдишян и режиссер Алексей Сидоров, вместе делали один из первых постсоветских блокбастеров — криминально-боксерский “Бой с тенью”. Брутальный мужской мир той картины, конечно, отзывается в “Т-34” на каждом шагу. Человеческим чувствам, кроме постыдного малодушия (оно встречается крайне редко) и отчаянной храбрости (вот она — на каждом шагу), здесь в принципе не место. Танки грязи не боятся. И всего остального тоже.

Это образцово-показательное бесстрашие, этот программный героизм слегка смущают. Поначалу сам не понимаешь чем. А потом вспоминаешь, к чему — кроме голливудских образцов, той же “Ярости” с Брэдом Питтом, — возводит свою генеалогию “Т-34” : к советским фильмам о войне. В лучших из них противниками были не немцы, как здесь, а война как таковая. В “Судьбе человека”, “Ивановом детстве”, “Летят журавли”, “Балладе о солдате”, “Проверке на дорогах” при всех различиях было одно концептуальное сходство: они показывали, как человек сохраняет в себе человеческое благодаря стремлению к миру и памяти о нем. Пространство “Т-34” устроено принципиально иначе. Оно отдано тотальной нескончаемой войне, в которой царит утешительная простота: есть наши, есть враги и врагов надо бить до победного конца. Без боли и горечи, с азартом и остервенением игроков компьютерного чемпионата. Поэтому войне позволено быть предметом новогоднего развлечения. Что может быть веселее, чем врезать фрицам и раздавить фашистскую гадину, закусив победу мандаринами и запив шампанским?

Возможно, поэтому так фальшиво выглядят картины мирной жизни, которые сопровождают финальные титры. Не только потому, что из немецкого концлагеря герои фильма, скорее всего, попали бы не в родные дома, а прямиком в концлагерь сталин-

АНТОН ДОЛИН МИРАЖИ СОВЕТСКОГО

ский. Мы два часа видели этих людей только в одном качестве: бойцов. Ничего другого мы о них не знаем, ни во что другое не поверим.

Зато на тех же титрах звучит песня Окуджавы “Бери шинель, пошли домой”. В ней больше правды, чем во всем “Т-34” вместе взятом, и наконец-то больше мира, чем войны. За этот отрезвляющий контраст создателям картины — отдельное спасибо.

Советское шампанское “Праздник” Алексея Красовского (2019)

В первые дни 2019 года режиссер Алексей Красовский выкладывает в сеть для общего доступа свой фильм “Праздник”. Смотреть его можно абсолютно бесплатно. Платить за просмотр — исключительно по желанию. Это первый случай, когда известный российский автор (Красовский сделал нашумевшую картину “Коллектор” с Константином Хабенским) так поступает со своей профессиональной работой, в создании которой принимало участие множество маститых кинематографистов — в частности, оператор Сергей Астахов (“Брат” и большинство других фильмов Балабанова) и такие актеры, как Ян Цапник (“Горько!”), Алёна Бабенко (“Водитель для Веры”), Тимофей Трибунцев (“Монах и бес”), Павел Табаков (“Дуэлянт”), Анфиса Черных (“Географ глобус пропил”). Собственно, в фильме всего шесть персонажей, и пятерых из них играют звезды. Широкая публика не знает только молодую Асю Чистякову.

Почему фильм попал в сеть бесплатно? Потому что еще до его завершения стало известно: Красовский снял черную комедию о блокаде Ленинграда. Реакция на сам этот факт, в том числе со стороны депутатов Госдумы, была настолько ожесточен-

ной, что надежды на прокатную судьбу фильма сразу упали почти до нуля.

Говоря о “Празднике”, необходимо отделить друг от друга несколько разных тем, не смешивать их друг с другом.

Во-первых, любая цензура — зло. Она запрещена Конституцией РФ, недопустима и непростительна. В этом случае говорить о цензуре столь же закономерно, как в случае запрещенной “Смерти Сталина”. Вал общественного негодования, включая прямые угрозы со стороны представителей власти, привел к логичному результату. Создатели почли за лучшее не добиваться получения прокатного удостоверения и не уговаривать кинотеатры взять “проблемную” (хоть никем и не виденную) картину, а сразу выложить ее в сеть.

Если отвлечься от эмоций, то крайне любопытно изучить те болевые точки, которые вызывают подобную неадекватную реакцию: все они сходятся к одной конкретной эпохе, из которой мы каким-то невообразимым образом не можем выкарабкаться до сих пор. Особенный ужас у разных категорий граждан-чи-чувства-так-легко-оскорбить вызывает жанр комедии. Смеяться над некоторыми материями, как выясняется, грешновато. “Великого диктатора” Чаплина, “Быть или не быть” Любича или “Большую прогулку” Ури можно было смотреть и показывать в СССР, но в теперешней России они бы точно не прошли. “Смех” и “война” теперь считаются материями несовместными. Это тема для отдельного исследования, прямо не связанного с фильмом “Праздник”, который возмущенные в любом случае не смотрели.

Во-вторых, Красовский демонстрирует завидную независимость от всего, что в современной России можно назвать “системой”. Он сделал камерную малобюджетную картину, сам выступив в качестве сценариста и продюсера, и не прибегал для ее финансирования ни к помощи государства, ни к крупным инвесторам, каковых просто не нашлось. Количество зрителей у “Праздника” в *YouTube*, скорее всего, будет впечатляющим. Удастся ли вернуть потраченные деньги за счет добро-

вольных пожертвований — интереснейший вопрос. Но и он, прямо скажем, касается самой идеи независимого кинопроизводства и проката в нашей стране, а не художественных качеств картины. Оценивать их после всех событий стало только сложнее.

Однако — в-третьих — попробуем отрешиться от обстоятельств и сделать это.

На дворе 31 декабря. Ленинград, война, блокада. Одно на удивление благополучное семейство встречает этот день с другими мыслями и заботами, чем большинство жителей осажденного города. Рассеянный добряк-профессор Георгий Александрович Воскресенский (неузнаваемый Цапник в бороде и очках, что-то вроде пародийного Преображенского из “Собачьего сердца”) не может вспомнить, куда подевал ключи от лаборатории. Его беспокойная жена Маргарита (Бабенко в искусственных кудрях) тяжело переживает вынужденный уход кухарки — ей самой предстоит ощипывать курицу для праздничного стола, а она к этому не привыкла. Но настоящие проблемы явятся на порог в обличии взрослых детей Воскресенских. Прекраснодушный студент Денис (Табаков) приведет новую знакомую, встреченную в бомбоубежище Машу (Чистякова), которая мечтает лишь о том, чтобы вымыться, просушить стельки и поспать хотя бы час. Его капризная сестра Лиза (Черных) объявит, что порвала с женихом — ассистентом профессора Максимом — и пригласила на праздник нового кавалера, одноногого фронтовика Виталия (Трибунцев).

Привилегированному семейству есть из-за чего нервничать. Непрошеным гостям предстоит объяснить, откуда в возмутительно уютном доме взялись еда, топливо и одежда. И это только начало. С чердака, как сердитое божество, стучит палкой онемевшая, но не дающая о себе забыть бабушка.

“Праздник”, конечно, никакая не комедия. По жанру фильм ближе всего к комедии положений, но смеяться особо не над чем. Напротив, смотреть чем дальше, тем дискомфортней. Дело и не в том, что Красовский якобы смеется над тем, что не долж-

но быть смешным (над блокадой). Смешны люди, живущие в блокадном городе и не замечающие этого. То есть делающие перед самими собой вид, что не замечают: зрелище более жуткое, чем комичное. “Праздник” не пытается исследовать феномен блокады или блокадника — надо сказать, что единственная настоящая жертва трагедии, Маша, выглядит самым схематичным из персонажей. Это картина о том, каково жить и не замечать, что рядом умирают. И почему твоя жизнь, в особенности жизнь благополучная, так или иначе связана с чужой смертью.

Фильм снят с минимальным бюджетом, действие не выходит за пределы трех комнат и кухни домика, где на разумном отдалении от центра города живет семья Воскресенских. Несмотря на изысканную палитру — чуть подцвеченная сепия время от времени кажется черно-белой, Астахов всё-таки виртуоз, — больше всего “Праздник” напоминает театр. Точнее, добротный советский телеспектакль по какой-то не вполне советской комедии, вроде Эрдмана или позднего Маяковского. Если пьеса Красовского впечатляет своей продуманной драматургией в утешительно старомодном духе, то в игре отличных актеров отчетливо видна искусственность, деланность. Кажется, перед нами не фильм и не спектакль, а читка. Будто артисты адаптируются к тексту на ходу, а прожить и почувствовать его элементарно не успели. Вполне возможно, это слабость “Праздника”, но сама ситуация оборачивает ее в преимущество.

Воскресенские делают вид, что их жизнь совершенно нормальна. Они лгут, лукавят, фальшивят так давно, что сами начали себе верить. Причем это касается не только старших, но и циничной Лизы или романтического Дениса, да и их несчастных гостей, как выяснится, тоже. Двоемыслие — вирус, от которого не так просто излечиться. Актеры Красовского и он сам тоже делают вид. Они рассказывают историю не из времен блокады. На самом деле речь идет о нынешнем празднике, с которым совпадает премьера “Праздника”. В этом, а не в воображаемом надругательстве над прошлым и есть подлинная причина возмущения сенаторов и депутатов.

Условные патриоты, консерваторы и государственники не смиряются с той прямолинейной идеей, на которой построен фильм: и в самом суровом аду, если его действие происходит в России, найдутся люди специальных категорий, у которых будут пайки и теплые дома, благополучие и комфорт. Неравенство и несправедливость, счастье за чужой счет, жирование элиты и нищета всех прочих — наш *modus vivendi*, какой бы год ни был на календаре.

Условные либералы и оппозиционеры, в свою очередь, вряд ли обрадуются тому, что представителями такой элиты в фильме показаны не цэковские чиновники или гэбэшные генералы, а интеллигенция — микробиолог и его семья. Дело не в исторической правдоподобности такой ситуации (сценарий построен так, что не поверить в нее невозможно), а в том, что обвинить бюрократов было бы слишком очевидно и просто. “Праздник” — картина о людях, которые по привычке играют перед самими собой роль коллективной совести нации, эдаких блаженных неумех и растерях, чеховских недотеп, случайно доживших до суровых военных лет. Их трусость, эгоизм и жадность, так понятные по-человечески (и даже простительные), слишком уж легко примерить на себя.

Да, сегодня в России не идет война. Или всё-таки идет, а мы тоже ее не замечаем, оципывая курицу и нарезая оливье?

В “Празднике”, который сделан очень традиционно, есть всего несколько ярких образов, которые организуют вокруг себя пространство фильма. Во-первых, несообразно гигантская елка, верхушка которой не влезает в кадр; кажется, что и сами герои, как в главном новогоднем балете — “Щелкунчике” — вот-вот окажутся анекдотическими игрушками на колоссальной ели. Во-вторых, пистолет, который по чеховской заповеди обязан будет выстрелить. Война, как-никак. Есть и один радикальный прием — неожиданный воздушный налет и выключенное электричество, превращающее прямоугольник экрана в малевическую черную дыру. Несколько секунд ты ждешь, что состоится возмездие за все прегрешения. Но потом свет загорается, и праздник продолжается. “Мы, дядя Ваня, будем жить”.

АНТОН ДОЛИН МИРАЖИ СОВЕТСКОГО

Безбедная жизнь во время апокалипсиса и есть единственное наказание за мелочность и малодушие, за жареную курицу и советское шампанское.

Как уже было сказано, довольно неуютное зрелище. Любопытно, многие ли захотят после просмотра, как предлагают создатели фильма, за него заплатить. Лично я заплатил.

От святого духа “Дылда” Кантемира Балагова (2019)

Дебют 25-летнего Кантемира Балагова, ученика Александра Сокурова из Нальчика, — “Теснота” — стал сенсацией, попав в Канн и вызвав восторги критиков по всему миру. Раздавались и скептические голоса, от “учитель помог” до “новичкам везет”. Что ж, вот и опровержение. Второй фильм Балагова, которому сейчас двадцать семь, сделан на другом материале и с другим продюсером, Александром Роднянским, хотя снова по оригинальному сценарию режиссера (соавтор — известный писатель Александр Терехов). И “Дылда” не оставляет сомнений: Балагов — настоящий мастер, природное дарование, самобытный художник, чье существование в российском и теперь уже мировом кино игнорировать невозможно.

Первое, что здесь поражает, — свобода, позволяющая взять изъезженный и без пяти минут опасный материал (Ленинград в первые месяцы после окончания войны, впереди новый 1946 год) и найти абсолютно свежий подход к нему, неожиданный материал и героев. Точнее, героинь. Ия по прозвищу Дылда — долговязая застенчивая блондинка, бывшая зенитчица, после контузии отправленная с фронта домой вместе с трехлетним сыном (как кажется поначалу) Пашкой. Там она работает мед-

сестрой в госпитале, туда к ней возвращается подруга и сослуживица — бойкая рыжая Маша, которая подселается к Дылде в коммуналку. У Ии и Маши есть общая тайна, связанная с ребенком, да вот только ребенка к возвращению Маши уже нет. Травма его потери — не центр и не эмоциональная кульминация, а только начало пути, завязка сюжета.

В “Тесноте” Балагов уже проявил редкую способность соединять документальное и личностное с выдуманым и сконструированным: действие происходило в его родном Нальчике, но в почти мифические 1990-е, когда режиссер еще был ребенком, и в еврейской общине, к которой он никогда не принадлежал. Этот же дар сполна развернулся в “Дылде”. С одной стороны, перед нами допотопные времена, давно ставшие легендой, с тщанием воссозданные на экране: аутентичные одежды, плакаты, даже исторические трамваи. С другой, на экране мы подобного Ленинграда не видели — здесь нет никаких примет советской идеологии, обошлось даже без портретов и бюстов вождей, НКВД упоминается единожды (и так и не появляется), а визит в цитадель высокопоставленных чиновников больше напоминает путешествие во времени — из демократического послевоенного убожества в хоромы высокомерной аристократии с колоннами и просторным садом, где баре выгуливают породистых гончих.

В этом есть что-то сюрреалистическое, но военный опыт, давно известно, искажает перспективу, подходить к нему с реалистическим инструментарием бесполезно. В любом случае “Дылда” — кино прежде всего современное, в котором Балагов рассказывает о своих ровесниках и об эпохе, в которую мы все живем сейчас: война вроде бы кончилась давным-давно, а мы почему-то никак не можем ее завершить, от нее избавиться, переключиться. Это касается и искусства, и повседневности.

До визита к Минотавру — хозяину жизни (точнее, хозяйке: роль Ксении Кутеповой, единственной известной актрисы в фильме, одна из лучших в ее карьере) — Ия и Маша пройдут длинный путь. Он будет разделен между двумя пространствами. Первое — госпиталь, общественное и одновременно интимное, почти монохромное, но освещенное тихим и несущим надежду

светом, будто рассветом новой послевоенной жизни: есть в этом что-то умиротворяюще голландское, то ли вермееровское, то ли рембрандтовское. Здесь исцеляют, но и умирают тоже. Второе — квартира, так непохожая на знаменитые коммуналки из картин Германа, проницаемые и неуютные, а главное, черно-белые. У Балагова, напротив, за закрытой дверью комнаты — независимое царство, в котором доминируют иные цвета, по-фламандски яркие зеленый и красный. Зеленые обои, красный свитер, праздничное зеленое платье, брызнувшая из носа красная кровь. Здесь живут, ревнуют, ненавидят, любят. “Дылда” — фильм о посттравматическом синдроме (редкая для российского военного кино тема), но прежде всего — о победе любви над болью. Это если совсем по-простому, в двух словах.

Зацикленность нынешнего российского общества на Дне Победы, в котором одни видят спасительный символ объединения, а другие — тупик, объясняется еще и неуютностью разговора о том, что происходит после великого праздника. Как жить после Победы? Где взять ресурсы, чтобы вернуться к отмершему за ненужностью? Нужно ли прощать непростительное? В “Дылде” режиссер со всем пылом романтического идеализма бросается задавать эти (как принято считать, проклятые и безответные) вопросы и давать свои варианты ответа на них. В центре интриги — мечта Маши о нормальной жизни, о семье, детях. Постепенно, однако, выясняется, что представления о норме слишком сместились, чтобы их восстанавливать, и необходимо искать иные, непривычные дороги к возможному счастью.

Это, пожалуй, самое поразительное в “Дылде”. Фильм Балагова отрицает привычную нам всем дихотомию между бравурными “патриотическими” фильмами и авторским кино, приговоренным потребителями мейнстрима к клейму “чернуха”. Перед нами что угодно, но никак не чернуха, невзирая на жуткую фактуру: травмы, ранения, смерти. Напротив, картина наполнена светом (в прямом и переносном смысле), игрой с цветами. Лица актрис-дебютанток — иркутянка Виктория Мирошниченко (Ия) в 2019 году выпустилась из ГИТИСа, москвичка Василиса Перельгина (Маша) — из ВГИКа — живут странной молчаливой жиз-

нюю, более осмысленной, чем любые произнесенные в кадре слова. Бесстыже-приближенная подвижная камера скользит, к примеру, по пространству бани, где деловито смывают грязь и шрамы десятки женщин, и откровенность самой ситуации остраняется взглядом художника. Если вновь прибегать к ассоциациям с живописью, то это уже Энгр, мир, из которого мужчины исчезли, уехали или вымерли, а вера в завтрашний день материализуется через очищение от сегодняшнего. Вероятно, здесь важно сказать, что “Дылда” — очень деликатный фильм, в котором нет объективирующего взгляда. Это может быть связано и с тем, что молодая оператор Ксения Середа (ей всего 24 года!) — женщина, но в большей степени объясняется ее недюжинным дарованием.

Фокус этого фильма — именно в женском взгляде, который делает специфически, казалось бы, российскую историю актуальной и в мировом контексте, где художники постоянно стараются рассмотреть привычные конфликты и ситуации через призму женского опыта. Этой тенденцией (а не, как считают многие, баснословной “русофобией”) объясняется и писательская популярность, и Нобелевская премия белоруски Светланы Алексиевич. Из ее первой книги “У войны не женское лицо” Балагов позаимствовал материал для фильма. Война, пережитая женщиной, становится иной: более болезненной, не настолько героичной, лишенной привычного мученического мазохизма, но получающей шанс когда-нибудь завершиться и забыться. Об этом и “Война Анны” Алексея Федорченко, и, вероятно, грядущий “Воздух” Алексея Германа-младшего — фильм о летчицах Великой Отечественной. “Дылда” же еще и о том, что после войны тоже есть жизнь, и выжить в ней может оказаться не проще, чем под ураганным огнем неприятеля. Об этом (хоть в нем и нет слов) звучащее на финальных титрах обманчиво-ностальгическое танго, будто в нерешительности прерывающееся на паузы, — единственная мелодия, написанная для фильма Евгением Гальпериным.

На блеклых руинах вырастет трава — такая же зеленая, как на Гентском алтаре ван Эйка, как на платье, которое не по праву

примеряет Маша. Красный цвет напомнит о торжественных ангельских одеяниях, а не только о пролитой крови. История, которая когда-то завершилась распятием, обратится вспять. В начале фильма мы увидим Ию с Пашкой, смотрящих сквозь тусклое стекло трамвайного окна, как Богоматерь с младенцем; позже встреча с Машей напомнит о том самом свидании Марии с Елизаветой (Ия верит, что беременна); наконец, последняя сцена неожиданно отзовется благой вестью о невозможном чуде — зачатии в мире, в котором не осталось мужчин. Но, возможно, в воздухе еще носится что-то наподобие Святого Духа.

Кантемир Балагов:

“Мы не имеем права показывать своих героев слабыми, мы должны уважать их личность”

Хочу начать с названия фильма. Оно совершенно не очевидное, плохо переводимое, странно звучащее по-английски, да и по-русски. Откуда оно взялось?

Оно появилось, когда мы с моим соавтором Александром Тереховым уже написали сценарий. Поймали себя на мысли, что у нас часто повторяется: дылда, дылда, дылда. Мы долго думали над названием, были какие-то пафосные. Мы понимали, что должно быть одно слово, очень простое. И остановились на “Дылде”. Для меня дылда — не только героиня фильма Ия, но и какой-то способ существования. Дылда — это отсутствие грации, неуклюжесть, какая-то растерянность в пространстве. Мои герои так же растеряны после войны в мирном пространстве, они не понимают, как им существовать. Были, конечно, опасения, что современному уху слово будет непривычно. Не знаю, прекрасное слово “дылда”.

Послушав слова о неуклюжести, сразу хочется спросить: было ли в этом замысле что-то личное, автобиографическое? В “Тесноте” ощущалось, что вы говорите если не о себе, то о чем-то очень близком. А здесь какая-то война, женщины сплошные, всё очень далеко.

Я так же, как Ия, боюсь, что я не способен на какие-то чувства, что я пустой внутри. Маша, наоборот, это сублимация моих недостатков: мне часто кажется, что нужно действовать и всеми способами добиваться своего, даже если эти способы нравственно неправильны.

Что такое для вас война и вообще погружение в военную стихию? Хоть действие происходит уже после войны, ей пропитано всё, ее травма определяет поведение и портрет каждого из героев фильма, включая ребенка.

Войны всегда были. Они настолько уже в норме человеческой истории... По природе своей человек — зверь. Для меня война неприемлема, это смещение человеческой природы. Особенно в случае женщины, которая по своей природе биологической должна давать жизнь. В течение нескольких лет она просто окружена смертью — насколько это влияет на ее физику, ее биологию, психологию? Об этом я хотел снять фильм.

Понятно, но ведь он мог быть и фильмом о какой-то из современных войн. Взять хоть Украину. Или вспомнить Чечню.

Мы думали об этом. Но по статистике Вторая мировая война — та, где участвовало самое большое количество женщин, и не только медперсонал, а именно воюющие. Нам очень важно было ощущение чуда: чтобы люди жили чудом, чтобы условия медицины были не такие, как сегодня, чтобы героиня в желании получить то, что она хочет, надеялась только на чудо. Мне сложно поверить, что такие люди, как Ия или Маша, пошли бы сегодня воевать. Чувство патриотизма в то время было немного другим, в нем была наивность. Характеры 1946 года смотрелись бы искусственно в наше время.

Наша власть постоянно дает понять, что главная скрепа общества — это Великая Отечественная война. Некий момент истины,

в который нация сформировалась и которым до сих пор не зазорно гордиться, хотя мы вроде бы к этому никакого отношения не имеем.

Мне кажется, никакого формирования общества война не принесла, я с этой терминологией абсолютно не согласен. Гордиться? Длуно гордиться тем, к чему ты непричастен. Скрепсы, да. У нас были опасения, что наше кино примут за “недостаточно патриотическое”, но меня это не смущало ни в коем случае. Когда мы говорим о Великой Отечественной войне, не стоит уходить в абсолютные крайности. Безусловно, были человеческие подвиги, безусловно, была человеческая трусость, самопожертвование, предательство. Это настолько многогранная тема, что так мы рискуем не только опошлить подвиг советского человека, но и при этом исказить его.

Одной из основ для “Дылды” стала прекрасная книга Светланы Алексиевич “У войны не женское лицо”. У нее есть мысль о том, что мы с тех самых пор воевать не переставали, что наше общество всегда воюет: в этом наш даже не недостаток или достоинство, а базисное свойство. Так ли это, по-вашему?

В “Тесноте” есть сцена казни российского солдата чеченцем, и он солдата спрашивает: “Почему Россия воюет?” Для меня это была принципиальная фраза. Я согласен, что Россия постоянно находится в каком-то состоянии войны. Не знаю, с чем это связано. С ментальностью, может быть? С желанием казаться сильными, с проявлением этой силы? Даже 9 Мая — это проявление силы, когда выезжают военные машины, танки. Конечно, Россия — враждующая даже внутри себя страна.

С кем воевать в 1946 году в Ленинграде? Блокада снята, война кончилась.

Я очень пошло, наверное, скажу, но люди воюют со своими демонами, которых они приобрели во время и после войны.

Это самое главное для меня в этой истории. Война как фон, но при этом и война внутренняя.

Вам не страшно говорить о демонах выдуманных персонажей, живущих в 1946 году, из 2019 года? Что дает внутреннее право это сделать?

Я прочел книгу Марии Степановой “Памяти памяти” и очень многие вещи почерпнул оттуда. Я пришел к выводу — по крайней мере, мне в это хочется верить, — что мы не придумываем истории, мы их заимствуем из прошлого. Я верю, что каким-то чудом эта история пришла ко мне, как будто была какая-то связь с прошлым. Мне действительно хочется верить, что жили такие девочки, как Ия, Маша, и мальчик Пашка был в то время; что это реальная история. Мы не обсуждали это с актерами: Сокуров говорил, что с актерами нужно работать проще, простыми словами, не нужно объяснять им философию. Но у меня было желание, чтобы они не играли, а оживили людей, которые жили в то время, именно ту Ию и ту Машу.

Еще одна вещь, кроме войны, которая у нас всегда есть, это классовое неравенство, огромный разрыв между привилегированными и всеми остальными. “Дылда” говорит и об этом, как говорил — конечно, совершенно иначе — недавний “Праздник” Алексея Красовского. Мы видим, что рядом с городом, где дети выросли, никогда не слыша лая собак и не видя их, есть целая усадьба, где выгуливают породистого пса, а прислуга подает на стол обед из нескольких смен блюд.

Но они очень скромные: на столе одна вареная картошка. Думаю, сейчас этот разрыв только увеличился. Мы думали над темой социального неравенства и очень не хотели осуждать наших героев — партийного работника, его жену и сына Сашу. Был риск уйти в типичную историю, где высшие чины — подонки, а средний слой — всегда герои. Мы этого

пытались избежать. Многие зрители, я слышал, осуждают, что у них есть собака. Но собака — это член семьи! Поставьте себя на их место. В общем, не хотелось никого осуждать.

Как вы отнеслись к оценке “Дылды” в Каннах как фильма о лесбийской любви? Он даже получил номинацию на “Квир-пальму”¹.

Ничего против этой номинации не имею. У меня ощущение, что это немножечко упрощает их взаимоотношения, их мотивацию. Не из-за того, что однополые отношения просты сами по себе, но именно в контексте этой истории многие поступки казались бы неверно мотивированными. А многие заранее возненавидели фильм, узнав слухи, что он об однополый любви на фронте. Конечно, это не сыграло на руку фильму, а скорее отпугнуло потенциального зрителя.

Откуда у молодого мужчины с Кавказа желание уже во втором фильме подряд говорить от лица женщины? Мы знаем, впрочем, что многие очень большие режиссеры шли этим путем: Кассаветис, Бергман, Триер, Альмодовар.

Мне по-человечески с ними комфортнее, мне по-человечески интересно исследовать в себе женскую сторону: я считаю, что в любом мужчине есть женская сторона, как и в женщине — мужская. Это такое исследование себя на самом деле. Плюс мне безумно интересно наблюдать за героинями, которые действуют. Мужчина по его природе больше расположен к действиям, но, когда поступок совершает женщина, это самое интересное для меня. Примеры — “Рассекая волны”, “Танцующая в темноте”. На мой взгляд, “Рассекая волны” — гениальное кино, самое лучшее. После этого фильма я начал анализировать, почему мне интереснее наблюдать за Мушетт у Брессона, за Розеттой у Дарденнов, за Сельмой у Триера,

¹ *Queer Palm* — специальная награда независимого жюри Каннского кинофестиваля, которая присуждается фильмам, освещающим квир и ЛГБТ-тематику.

чем за мужскими персонажами. Впрочем, я поставил себе задачу: раскрыть в следующем фильме мужской характер. Посмотрим, пока идей нет.

Этот фильм сделан с другим продюсером, Александром Роднянским, но всё равно вы для большинства зрителей навсегда — ученик Александра Сокурова. Как вам кажется, в “Дылде” есть что-то сокуровское? Или это кинематограф совершенно иного типа?

Есть, наверняка. Это подсознательное, я не отдаю себе в этом отчет. Я понимаю, что во всех нас есть отголосок Сокурова. Меня спрашивают: а тебя не бесит это? А я только рад, когда меня называют учеником Сокурова, для меня это большая честь. Тактильность, неоднозначность поведения, попытка сделать так, чтобы зритель не предугадывал следующий шаг героев, чтобы ему не стало скучно, — вот в этом, мне кажется, и есть Сокуров в моих фильмах. По крайней мере, я стараюсь в особо драматических ситуациях сделать так, чтобы герой выстроил какую-то стенку, отделил себя от мира при помощи иронии, тем самым защитился, не показался бы слабым. Мы не имеем права показывать своих героев слабыми, мы должны уважать их личность, их пространство. К сожалению, очень часто я встречаю фильмы, где режиссеры, наоборот, упиваются страданиями героев.

Это очень русское.

Я пытаюсь от этого абстрагироваться. Поэтому в “Дылде” есть цветастость, насыщенность, за которую некоторые упрекают фильм. Но я понимал, в каких драматических ситуациях окажутся мои герои, и знал, куда их веду. Мне хотелось, чтобы они выглядели благородно в этот момент.

Мы с оператором Ксенией Середой изучали живопись, особенно голландскую. Заранее, еще до съемок, приезжали в госпиталь, делали выкраски, перекрашивали стены по несколь-

ко раз, потому что нам важна была тональность. На тон выше, на тон ниже — и характер всей сцены может измениться.

Вас бесит, когда люди говорят: “Это неправда, всё было не так”? Про диалоги, про декорации, про что угодно.

Не бесит, меня это лишний раз убеждает в том, что у некоторых зрителей есть желание до чего-то докопаться. Есть море примеров, когда жизненные ситуации, которые реально существовали, в кино смотрятся максимально пошло. Иногда встречаются реальные истории, о которых думаешь: вау, вот это было бы крутое кино! А когда переносишь на киноматериал, понимаешь: что-то не верится в это. Жизнь намного менее реалистична, чем кинематограф. Намного. В жизни всё может быть. Мне кажется, это придирки ради придирок.

Какие придирки болезненнее всего?

Самое неприятное, что я читал, это были пересказы сюжета. Мы два с половиной года старались, придумывали историю с поворотами, и, когда человек в своей статье рассказывает весь сюжет полностью, это некрасиво. Но самое болезненное — когда переходят на личности, даже не на мою, а моих актеров, людей, которые открыли себя и дали себя использовать не только мне, но и зрителю. Есть критика конструктивная, я нормально к ней отношусь, если это не переход на личности.

Какие у вас отношения с другими выпускниками сокуровской мастерской? Следите ли вы за фильмами друг друга, поддерживаете ли, как относитесь друг к другу?

Стараемся поддерживать. Понятно, как в любом коллективе, не со всеми удается, кто-то тебе ближе, кто-то дальше. Мы пытаемся мониторить, кто что снимает, помогать друг другу, если есть такая возможность. Я даже со стороны понимаю: притом что у нас абсолютно разное понимание кино, разные вкусы

в кинематографе (“Софичка”, “Теснота”, “Длинные реки”, “Мальчик русский”), всё равно есть что-то общее. Понятно, что это еще и Сокуров взрастил в нас, но мне хочется надеяться, что это было еще до отбора. Сокуров отбирал нас по какому-то принципу — не по образованности, потому что никто из нас не сдал вступительные экзамены. Он уловил какое-то единство в нас. Я, если честно, не могу сформулировать, что это, но это нас объединяет. Не хочется это потерять.

Вы производите впечатление человека довольно амбициозного и добились в свои двадцать семь лет многого: два фильма были в Каннах, собрали призы. А о чем мечтаете сейчас? Голливуд?

Амбиций много. Я амбициозный человек. Хочу снять историю про современный Кавказ. Именно про современный. Может, получится на Кавказ привезти какую-то звезду не российского масштаба и обыграть это в самой истории. Как это сделать, я пока не знаю. Есть огромное желание снять анимационный фильм про события в Беслане. Игровой, воспроизводящий те события, нон-фикшен. Мне кажется, именно в анимации это может иметь невероятную силу, смысл, человеческую ценность. Но это очень долгий процесс, о котором я ничего не знаю. Хочется срежиссировать какую-то игру, потому что, мне кажется, игровая индустрия давно стала отдельным видом искусства, и мне очень интересно себя в этом попробовать. Я пока не тороплюсь в Голливуд, хотя есть какие-то предложения. Но я боюсь потерять самобытность, которая есть в каждом из нас.

Любовь к отеческим гробам “День победы” Сергея Лозницы (2018)

Сергей Лозница — всё-таки русский или антирусский? И без того непростой вопрос, в котором сплелись национальность, гражданство и политические взгляды режиссера-космополита, стало совсем невозможно задавать в связи с его новым документальным фильмом “День победы”.

С одной стороны, картина стопроцентно немецкая — и с точки зрения финансирования, и потому, что снималась от первого до последнего кадра в Берлине. С другой, более русского фильма не найти: время действия — 9 мая 2017 года, место — берлинский Трептов-парк, где находится всемирно известный мемориал в память о погибших во Второй мировой советских солдатах. Действующие лица, разумеется, за скромным исключением, тоже русские (по меньшей мере русскоязычные) — европейцы отмечают свой День Победы 8 мая.

Русский мир как он есть. По-ярмарочному разноголосый и разноцветный. Празднично одетый. Танцующий, пьющий и поющий, хором и соло. Поклоняющийся отеческим гробам. Камера — как всегда у Лозницы, нейтрально и без комментариев — снимает этот день с утра и до наступления сумерек.

“Майдан”, “Событие”, “Аустерлиц”, почти прямым продолжением которых можно считать “День победы”, — взгляд на войну и память о ней, но не через травматический, а через праздничный опыт. Фильмы этого режиссера — своеобразные “машины желаний”. Они предлагают зрителю сформировать свою интерпретацию, предлагая чрезвычайно сильные образы в качестве модели для сборки. “День победы” в этом отношении показательен. Можно оскорбиться всем увиденным. А можно растрогаться. Поводы найдутся и для того, и для другого.

Два вельштерьера катят тележку с портретом Сталина, в которую воткнуты красные флаги с серпом и молотом, на груди у собачек знак “Новороссия”. А вот толпа “Ночных волков”, успешно завершивших мотопробег, — румяные здоровяки в кожанках, с татуировками, тоже с флагами. Толпа в разноголосицу старательно выводит под “минусовку” что-то ностальгически-патриотическое: тут и Давид Тухманов, и “Катюша”, и даже почему-то “Ти ж мене підманула” и “Я рожден в Советском Союзе” Олега Газманова. В ритм пению размахивают портретами предков-ветеранов (куда же без “Бессмертного полка”). Заводной, хоть и немолодой выходец из братских республик лихо отплясывает лезгинку. Рядом хнычут младенцы в хаки и пилотках. На обтягивающей чье-то пузо футболке уместился иконописный Путин. Веселая компания распивает явно не первую бутылку водки, и зритель не сразу осознает, что все они находятся на братской могиле.

Возмутительные русофобские карикатуры! Или самая суть той национальной идеи, за которую сейчас всем миром виртуально пинают артиста Серебрякова? Или умильные картины народного единения? Эстетика “зрелого путинизма” находит здесь свое идеальное — потому что преувеличенное — выражение. Придется преодолеть соблазн обвинить режиссера в предвзятости — он показывает то, что есть.

1 Алексей Серебрякова раскритиковали после интервью Юрию Дудю 20 февраля 2018 г., в котором он назвал национальной идеей России “силу, наглость и хамство”.

Парадокс ситуации, конечно, в том, что происходит дело в Берлине. Русские вновь в столице Германии — чем не символическое отражение того самого Дня Победы? Но это если вычеркнуть из памяти, что большинство празднующих — эмигранты, покинувшие родные края и худо-бедно встроившиеся в капиталистический немецкий рай. Кто они в этой ситуации — победители или побежденные? Ответ зависит снова не от автора фильма, а от зрителя. Одна из самых сюрреалистических сцен “Дня победы” — диалог сердитого пожилого немца-левака с бодрым русским. Первый пытается убедить второго, что в нынешней Германии опять правят фашисты, а тот боевито отстаивает честь новой родины.

“День победы” не довольствуется колоритными репортажными картинками праздника. Ритм фильма образуют статичные кадры с фрагментами барельефов Вучетича — образы поразительной силы, чья суровая монументальность контрастирует с карнавальным разгулом вокруг. Но это не назидательное напоминание об изначальном скорбном смысле дня памяти и самого мемориала, воздвигнутого на могилах тысяч советских солдат, а, скорее, приглашение к размышлению на тему тоталитарной эстетики. Ее секрет утерян, а ее главные памятники превратились в объекты поклонения, материальные и таинственные, сакральные и безусловные. Недаром музыка в фильме стихает лишь в одной сцене — когда оператор вместе с посетителями парка входит в здание мемориала, где сложена ритуальная гора красных гвоздик, а вместо неба — сияющая призрачным светом красная пятиконечная звезда.

За вычетом этой сцены, “День победы” — настоящий мюзикл, хоть выпускай саундтрек. Разнообразие, богатство, выразительность звукового ряда (над ним, как во всех последних картинах Лозницы, работал звукорежиссер-кудесник Владимир Головницкий) не дополняет, а иногда даже превосходит крикливую визуальную составляющую. Трудно поверить, что именно эти песни на самом деле звучали в парке в течение одного дня — уж слишком их набор похож на концептуальный сборник. “Прощание славянки” переходит в “Десятый наш десантный батальон”,

“На безымянной высоте” вдруг откликается “Козаками в Берлине”, а там уже полшага до неременной “Калинки-малинки” — но не вечно же веселиться, и настает время “Журавлей”, “Алёши”, “Темной ночи”.

Лозница добавил к этим песням только одну, которая в тот день, очевидно, не звучала в Третьов-парке. Это и есть тот самый момент в фильме, когда режиссер явно выражает свою позицию, свое отношение к увиденному и показанному. Тихая “Шинель” Булата Окуджавы открывает и закрывает “День победы”. И двусмысленно предлагает уже как-нибудь закончить ритуальную потешную войну, захватывающую умы и телеэкраны ровно раз в год, чтобы наконец задуматься о мире. Бери шинель, пошли домой.

**ЧЕРЕЗ ГУЛАГ
В КОСМОС**

Дети метеорита “Первые на Луне” Алексея Федорченко (2005)

Забавно, что среди главных достопримечательностей нынешнего Урала — челябинский метеорит: будто в ответ на многолетние попытки живущих здесь людей докопаться до земных недр, извлечь из их глубин заветный каменный цветок, Вселенная прислала ответ извне — таинственную глыбу из неведомого вещества. Внешнее и внутреннее тесно связаны, они отражают друг друга. Недаром СССР, смятая и сметая внутренний порядок разрушенной и воссоздаваемой заново империи, одновременно так стремился в космос — задолго до Хрущёва и Гагарина. На этом стоял и молодой авангардный советский кинематограф, от “Аэлиты” (1924) Якова Протазанова до “Космического рейса” (1936) Василия Журавлёва.

Их прямым наследником себя провозгласил уроженец Урала, екатеринбургский режиссер-дебютант Алексей Федорченко. Его причудливые, парадоксальные, выбивающиеся из любых тенденций и правил “Первые на Луне” ворвались в кинематограф, как метеорит. И сразу получили престижный приз на Венецианском фестивале, смутив всех. Ведь эта картина — мокьюментари (слово только входило в обиход), псевдодокументальная фантазия о засекреченной при Сталине программе завоевания космо-

са и полете первых коммунистов на Луну еще в 1930-х годах. А наградили Федорченко за лучший неигровой фильм. Жюри не поняло, что перед ними сказка? Или это было ответной шуткой, панковским жестом протеста против актуального состояния документалистики, когда кино о вымышленном настоящем оказывается убедительнее иных картин о реальном настоящем? Наверное, даже интереснее не знать ответа на эти вопросы.

Фильм начинается именно с метеорита, придуманного Федорченко за десяток лет до падения подлинного в Челябинске (именно там, в Звездном городке, снималась часть картины!). Небесное тело рухнуло в чилийских горах в 1938-м, и местные пастухи растащили его на кусочки. Не был ли космический посланник советской ракетой? И где находится пилот — героический капитан Иван Сергеевич Харламов? Чтобы выяснить это, придется услышать невероятную историю с самого начала.

Четверо смелых — красавец-военлёт, бывший борец с басмачами Харламов (Борис Власов), проплывший от Ленинграда до Кронштадта водолаз Ханиф Фаттахов (его, по легенде, дожившего до старости, играют два актера — Алексей Славнин и Анатолий Отраднов), циркач-лилипут Михаил Рощин, также известный как “человек-ядро” (Виктор Котов), и гимнастка, участница соревнований Осоавиахима с говорящим именем Надежда Светлая (Виктория Ильинская) — составляют экипаж. Конструктор — фактурный интеллеktуал и визионер Фёдор Супрун (Андрей Осипов). Практически все актеры фильма не снимались ни до, ни после; логика “документального” кино соблюдена в полной мере — надежда на узнавание знакомых лиц практически нулевая. Да и кажутся эти лица совсем не теперешними, нездешними: кастинг проведен не с меньшим тщанием, чем отбор претендентов на полет. Что дальше? Изнурительные тренировки. Опасные испытания. Наконец марш-бросок в неизвестность. И — возвращение?

В суховато-дружелюбной, само собой разумеющейся манере Федорченко ведет свой рассказ от Адама — о том, как советские ученые осуществили мечту, лелеемую человечеством со Средневековья (вспоминаются и китайские изобретатели первых ракет, и любознательные европейцы). Проникая в архив ФСБ, об-

наруживает невозможные факты — а кто усомнится? Символ веры озвучен сразу и обжалованию не подлежит: “Всё, что было, должно быть снято, а если снято, значит, было!” Космонавтика, как и кинематограф, — высшая цель и дитя технического прогресса, очевидное и невероятное для них слиты воедино. Неразделимы для хроникеров, каковыми прикидываются авторы фильма, принесенные прогрессом зло и благо. Жертвенность оптимистичных советских уберменшей — добровольных “людей-ядер” — делает космическую программу самоценной сверхзадачей, поскольку ее утопические цели вовсе не прояснены (простым смертным о них и не полагается знать). А парадная съемка подготовок к запуску ракеты органично сочетается с оперативной съемкой спецслужб, подглядывавших за простодушными космонавтами на каждом шагу при помощи специальных камер модели СК-29.

Парадокс советского универсума — именно в единстве репрессивных практик и способности дотянуться до неба, осуществить невозможное. Для понимания не обязательно фантазировать — достаточно анализа фактов (тот же контрапункт позже окажется в центре документальной картины американца Гейба Польски “Красная армия” о советском хоккее). И лунный грунт, кадрами которого открывается фильм, вполне может оказаться при ближайшем рассмотрении лагерной пылью с колымских рудников. Влюбленный в авангардное советское кино Федорченко вместе со своим оператором, ветераном профессии Анатолием Лесниковым, выстраивает конструктивистские ракурсы и смещает манипулируемую реальность в сторону сюрра, осознанно жертвуя — казалось бы, необходимой в жанре мокьюментари — достоверностью. Но мечта о выходе на орбиту всё равно выглядит более осуществимой и в высшем смысле правдивой, чем гармония советского бытия 1930-х. Когда к Харламову на улице подходят особы, чтобы сообщить о назначенной дате полета, он первым делом вступает с ними в драку — уж больно это похоже на арест.

“Первые на Луне” — ответ Федорченко на знаменитый апокриф о том, что американцы на Луну не летали, а знаменитые кадры в павильоне снял автор “Космической одиссеи 2001” Стэн-

ли Кубрик. А также вдохновенное продолжение (и, если смотреть на хронологию событий, приквел) “Омон Ра” Виктора Пелевина. Его ретрофутуризм, близкий к художественной иконографии стимпанка, противостоит посконному ретроградству отечественного кино XXI века: когда другие российские режиссеры вновь и вновь, с садомазохистским кайфом, погружаются в травмы Второй мировой, Федорченко из глубин вымышленных довоенных 1930-х смотрит в альтернативное будущее. Даже патриотически-военные гимны Прокофьева (“Вставайте, люди русские!”) и Шостаковича (Седьмая симфония) звучат у него в сниженном цирковом контексте — под эту музыку сбежавший из психушки и обряженный в Александра Невского бывший космонавт Харламов сражается на арене с супостатами, на радость толпе.

После запуска ракеты все участники космического рейса исчезают навсегда. “Первые на Луне” по факту оказываются историей не столько фиаско, сколько побега. Супруна находят сторожем кладбища в пригороде Кейптауна. Побывавший в поднебесье Харламов из Чили через Маркизские острова, переплыв Тихий океан и перейдя посуху Китай, застревает в Читинской психиатрической больнице. И вправду, покинуть брентную Землю ради Луны или выжить из ума — разница невелика. Лишь бы сбежать от всеобщей судьбы. Вырваться на орбиту; стореть в плотных слоях атмосферы; нарушить логику предписанной траектории. Вернуться домой — не человеком, а метеоритом.

Трилогия сновидений

“Полустанок” (2000), “Кроткая” (2017),

“Государственные похороны” (2019)

Сергея Лозницы

Они спят. Замерли в разных позах, удобных и нет. Тихо сопят, храпят, дышат. В беззвучном воздухе слышны эти звуки, утробные, природные, человеческие, животные. Но сами они их не слышат, слышим только мы. Не видим глаз, почти не видим лиц. Не люди, а намеки, контуры, тела. Жизнь есть сон. Фильм есть сон.

Лозница начинается с 23-минутного “Полустанка”, первого самостоятельного фильма режиссера. XXI век начинается с “Полустанка”. Новое кино начинается с “Полустанка”.

Предвестием века XX, его отправной точкой, стало “Прибытие поезда” братьев Люмьер. Эпоха надвигалась на зрителей, как поезд; это было страшно и восхитительно. С тех самых пор кино — это движение. Но не у Лозницы. В его “Полустанке” всё начинается с поезда, который останавливается, замирает. Тоже засыпает. Здесь кино — бездвижность, остановка. Стоп-машина.

“Полустанок” молча и без пафоса провозглашает конец истории — по меньшей мере той, которую мы знали в кровавом, жутком, так и не понятом предыдущем столетии. Вместо движения — стоп-кадр, вместо действия и самой реальности — сон. Лозница — документалист, но реалистом его назвать можно не

в большей степени, чем Гоголя, Лескова, Салтыкова-Щедрина или Платонова.

Да и советское документальное кино, начиная с Дзиги Вертова, — разве могло и хотело оно быть реалистическим? Фантазия, фантастика, утопия, в которой постфактум так просто рассмотреть антиутопию. Совсем недавно на небольшом фестивале в Алма-Ате я видел отреставрированную версию “Турксиба”, культовой документальной картины 1929 года, для которой специально был написан новый саундтрек. Режиссер Виктор Турин от души провозглашал наступление новой счастливой эпохи, когда человек и зверь отступает перед стальным животным — паровозом, способным преобразить мир. Но время меняет восприятие. Сегодня эта картина выглядит как талантливый памятник уничтожению человеческого во имя сверхчеловеческого. Молох несется на всех парах и требует жертв: еще, еще, еще.

У каждой страны и культуры своя железная дорога: французы начали с “Прибытия поезда”, американцы — с “Большого ограбления поезда”. А в дореволюционной России одним из самых экранизируемых писателей был Лев Толстой. Между прочим, умерший на железнодорожной станции. А железная дорога в “Анне Карениной” — главная из всех. Узнав о катастрофе и гибели случайной жертвы в начале романа, Анна предчувствует собственную судьбу — и в эту секунду эта судьба завязывает первый узелок: Вронский дает деньги семье погибшего, Анна обращает внимание на молодого офицера, начинается та самая история, которая в итоге приведет ее на рельсы. Начало и финал романа рифмуются: под колесами поезда погибают богатые и бедные, классовое неравенство перестает иметь значение. Предсказание XX века.

Люди “Полустанка”: безмянные, безликие, разные и одинаковые, равноправные в своем коллективном сне. Оператор Павел Костомаров и Лозница заморожены этими статичными портретами, сквозь которые лишь редким тихим звуком дает о себе знать жизнь. Заколдованное царство, не иначе.

“Нельзя в России никого будить”, сказал поэт. Это сон о лучшей жизни или отдых от жизни минувшей? Живые они или мертвые? Хорошие или плохие? Счастливые или несчастные?

Сновидческая реальность “Полустанка” уравнивает всех. Пока не придет поезд. И пространство расширяется, как во сне. Их столько, сколько не вместит крохотный убогий полустанок; кажется, их бесконечно много. Вероятно, они снятся друг другу? Они как-то связаны? Но как? В их сне есть детская беспечность и бесконечная усталость. Может, снятся им кошмары? “Железная дорога” в России — ведь это и Фет, и Некрасов, в стихах которых строители и пассажиры предстают призраками.

Прямо дороженька: насыпи узкие,
 Столбики, рельсы, мосты.
 А по бокам-то всё косточки русские...
 Сколько их! Ванечка, знаешь ли ты?

Чу, восклицанья слышались грозные!
 Топот и скрежет зубов;
 Тень набежала на стекла морозные...
 Что там? Толпа мертвецов!

То обгоняют дорогу чугунную,
 То сторонами бегут.
 Слышишь ты пение?.. “В ночь эту лунную
 Любо нам видеть свой труд!”

Да, не забыть бы: снимался “Полустанок” на станции Малая Вишера. Топоним, с которым в русской литературе связано еще одно важное имя — Варлам Шаламов. Его путешествие по железной дороге в сторону Колымы, до конечной станции, могло там и закончиться. Но железная дорога привела его обратно, начав новый этап в русской и мировой литературе, невозможную (как считал он сам), но им же и осуществленную “поэзию после ГУЛАГа”. Герои его книг — та самая “толпа мертвецов”, о которой столь многие не желают ни знать, ни помнить. Но мертвые снятся по ночам тем, кто ждет поезда.

Лозница начинается с этого: череда мощных образов, которые ничего не говорят напрямую, не двигаются, остаются нерас-

шифрованными. Пари со зрителем заключается именно так. Сможешь ли найти и сказать то, о чем молчат автор и его герои?

“Ты чего сидишь? Ты чего такая грустная?” — первая реплика “Кроткой”, третьего полнометражного игрового фильма Сергея Лозницы. Эти слова главная героиня обращает к своей собаке, прикованной к будке у деревенского домика, где они живут вдвоем; женщина только что вернулась с работы. Собака не ответит, только тихо заскулит. Вопросы будут первыми в длинном ряду вопросов, заданных этим фильмом зрителю — и заданных зрителем по поводу этого фильма. Все они останутся без ответа. Мы не узнаем даже, как зовут героиню, от которой за время длительности картины практически не отведем взгляда.

“Кроткая” — самый загадочный, непонятый и недооцененный фильм Лозницы, в остальном весьма успешного и плодovitого режиссера, одного из немногих, кому удалось преодолеть невидимую блокаду недоверия мирового киноистеблишмента к режиссерам постсоветского пространства (особенно тем, которые беспрестанно обращаются к травматическому советскому опыту). Но и одноименная повесть Достоевского, измененная до неузнаваемости сценарием Лозницы, остается одним из самых таинственных и сложных для истолкования его текстов, невзирая на отчетливую фабулу и сравнительно небольшой объем. Что никогда не останавливало интерпретаторов: “Кроткую” десятки раз ставили на сцене и в кино по всему миру, среди ее экранизаций есть не только советская и по меньшей мере три российские, но и немецкая, французская (Робера Брессона), индийская, американская, шриланкийская, вьетнамская и вдобавок польская анимационная.

Чем “Кроткая” так привлекает режиссеров? В новелле Достоевского заключено как минимум два парадокса — будто задачи, зывающие к решению. Во-первых, автор назвал “Кроткую” фантастическим рассказом, в то время как по всем внешним признакам текст относится к традиции психологического реализма

и от нее не отступает. Во-вторых, главная тема — молчаливый, но отчетливый бунт героини против мужа-абьюзера, любящего и ненавидящего ее ростовщика, который воспользовался своей властью над лишенной всего девушкой и заставил ее выйти за себя замуж. В финале она одерживает моральную победу и он сдается на ее милость, но после этого героиня кончает жизнь самоубийством. То есть ни о какой кротости речи нет, даже наоборот. Ситуацию отягчает отсутствие голоса героини — мы узнаем ее историю от мужа, потерявшего адекватное видение вещей, потенциального ненадежного рассказчика. Той полифонии, за которую Достоевского превозносил Бахтин и которая сделала его одним из главных писателей для культуры XX и XXI веков, в “Кроткой” нет.

Лозница идет ва-банк. Его не смущают многочисленные предшественники, включая Достоевского. Он меняет в первоисточнике практически всё. Сохраняет лишь один ключевой элемент: и муж, и жена, и множество второстепенных персонажей — безымянные. Время действия теперь — не условное позапрошрое столетие, а наши дни с неожиданной петлей-путешествием по прошлому, советскому, от которого не избавиться и теперь. В фокусе — не погибшая (и потому отсутствующая на сцене) жена, а муж (пропавший без вести и потому также отсутствующий). Сюжет перестал быть статичным, превратившись в путешествие, *road movie*. Оно, в традициях скорее Гоголя или, возможно, Платонова, стало сюрреалистическим — выходит, “Кроткая” действительно обрела фантастические черты; по меньшей мере таково впечатление не погруженного в национальный социальный контекст зрителя. Наконец, героиня стала Кроткой. Беспрекословно и молча она переносит все испытания, которые выпадают на ее долю, и с мазохистским упорством не отступает, не сходит со своего крестного пути. Шаг вправо, шаг влево мог бы быть побегом, на это ей намекают не раз. Но она проявляет удивительное упрямство в своей кротости — стремлении терпеть.

Сюжет картины обманчиво прост. Придя домой, женщина обнаруживает извещение о возврате посылки. Идет на почту, по-

лучает обратно передачу, которую некоторое время назад отправила мужу в Сибирь — он там сидит в тюрьме. Как он загремел за решетку, не объясняется и мало кого интересует. В фильме звучат как минимум две версии: он совершил тяжелое преступление — убийство, но, возможно, был оболган и осужден без вины. В любом случае героиня чувствует себя достаточно связанной с ним, чтобы попытаться выяснить, почему посылка вернулась. Муж умер? Переведен в другую колонию? Освобожден? Способов узнать это дистанционно не существует. Поэтому она собирается в путь, вновь пакует посылку и едет — впервые — на север. Первая половина фильма — ее долгая дорога к месту назначения, колонии. Вторая — безуспешные попытки выяснить там, что случилось с мужем. Есть еще и “третья половина”, неожиданный и не вписывающийся ни в какие привычные нам жанровые и драматургические законы затянувшийся эпилог — в музыке композиторов-постмодернистов Альфреда Шнитке или Валентина Сильвестрова он бы назывался “постлюдией”. Но о нем речь пойдет позже.

Слово “фантастика” здесь, конечно, может употребляться лишь условно. “Сказка” будет точнее. Архетипический сюжет, чем-то сродни старинной русской сказке о бесстрашной девушке, идущей за тридевять земель искать добра молодца, — “Финист — Ясный сокол”. Только действительно ли Кроткая любит своего мужа? Всерьез ли намерена его спасти, расколдовать? Возможно, это она заколдована принятым на себя без размышлений долгом — обязанностью, вшитой в подкорку русской женщины? “Коня на скаку остановит, в горящую избу войдет”, как сказал поэт, в другой своей поэме, между прочим, описавший подвид женщин, добровольно едущих к своим осужденным мужьям на край света, в Сибирь. Декабристы и их жены — тоже вполне фольклорный, давно сказочный сюжет.

Так что или кого ищет Кроткая? Точно ли мужа? Парадоксальным образом, ни о нем, ни об их отношениях мы не узнаем ровным счетом ничего. Муж напоминает призрака; он растаял в воздухе. Кроткая ищет не пропавшего без вести, а самый дефицитный товар — информацию. Как бы много “волшебных по-

мощников” ни дарила ей судьба (попутчик за попутчиком, советчик за советчиком, и все разговорчивы), каждая тропинка ведет в тупик, а лабиринт никак не кончается. Лозница рассказывает о главном поиске, который ведет житель российского концентрического ада: вслед за Диогеном ищет человека, днем с огнем. Тщетно. Муж это будет или просто некто, готовый выслушать, со временем становится неважно.

“Что, думаешь, уникальная?” — главный вопрос, который Кроткой задают вновь и вновь. Это ее одиссея, но могла быть и чьей-либо еще. У каждого персонажа, включая закадровых, собственные сюжеты и горести, гробы и баулы, скелеты в шкафах. Кроткая — субъект действия, она же и объект, эти понятия и позиции нераздельны. Подобно Алексею Герману-старшему, впервые в советском кино давшему слово и крупный план эпизодическому персонажу, Лозница играет роль невидимого Вергилия, позволяя своей несчастной Данте выслушать каждого Уголино, каждую Франческо с Паоло. Не будешь слушать — не видать тебе твоего Беатриче. Не случайно, впрочем, почти все они лишены имен (есть, правда, Зинка, но и это имя кажется нарицательным после рассказа о какой-то другой Зинке, замешанной в старой истории с расчлененкой). Имена здесь без надобности. “Кто такой Армен?” — спрашивает, запутавшись, Кроткая. “Какая разница? Слова запоминай”, — сухо ответит очередной советчик.

Слова, слова, слова. Это очень разговорный фильм. Главный его парадокс — в том, что разлитое в воздухе и голосе насилие так и не материализуется. Нам страшно, что с Кроткой — а значит, и нами, — случится жуткое. На вокзале ее обыскивают, но ведь отпускают? На каждом шагу хамят, но не бьют? Угрожают страшными карами, но только пугают? Уезжай, уезжай, уезжай... Из разных уст — от почетного пахана до хрупкой правозащитницы — совет звучит одинаково веско. Но кротость дает сбой. Похоже, Кроткая уже поняла, что ее запугивают. Всё катастрофическое происходит в сознании, которое значительно опаснее бытия. Но как их разделишь? Героиня уверенно идет в логово зла, где ее — как девушку в сказке пострашнее — обряжают в риту-

альное свадебное платье и отправляют прямо в пасть дракона-автосака. К мужу, на свидание. А там — жуткий обман, наконец-то давно обещанная чернуха: групповое изнасилование зэками. И не вырваться. Но тут она просыпается.

Что-то не клеится. Она же шла на плаху добровольно. Жертв никогда нельзя обвинять? Однако во вселенной Лозницы жертвы и насильники слишком часто меняются местами, а потом выпивают за одним праздничным столом под общие тосты. Не для того ли Кроткая искала мужа, чтобы получить окончательный и бесповоротный опыт унижения, уничтожения своего “я”? Да и был ли у нее муж? Может, он и есть это анонимное множество насильников? Такой вопрос страшнее всех, которыми нас пугали прежде. Неужто то, что казалось нам битвой за человеческое достоинство, последний его рубеж, было попыткой стереть то, что от достоинства оставалось, и наконец обрести извращенную логику в абсурдном сюжете?

Сцена с изнасилованием — прямая цитата из того же Германа: самого радикального и невыносимого его фильма, анти тоталитарного манифеста о смерти Сталина — “Хрусталёв, машину!”. Его герой, молодеватый генерал и врач, пытался скрыться от вертухаев и претерпевал неудачу. Оказывался в руках блатарей, которые его насиловали, “опускали”, лишали примет человека. Потом возносился в эмпиреи — домой к Сталину-полутрупы, чтобы принять его последний вздох. Уже после этого, не в силах вытерпеть столь резкий перепад температур, оказавшийся на свободе герой отрекался от дома, семьи, имени и садился на неведомый поезд в никуда. Возможно, тот, на котором в Сибирь прибыла Кроткая. Поезд, где анонимны все — и вагон на всех один: общий.

Не очень понятно, чьим наследником считать Лозницу: просвещенного европейца маркиза де Кюстина, который ужасается и одновременно восхищается хтоническими глубинами русской народной метафизики, или же русского интеллигента, у которого душа за родину болит, Радищева с его “Путешествием из Петербурга в Москву”, эпизодическая структура и полемическая горечь которого так удачно рифмуются с “Кроткой”. Как худож-

ник же здесь Лозница ближе всего к Кафке — пражскому еврею из Австро-Венгрии, давно ставшему любимцем русских читателей. Снятая в Даугавпилсе (одном из самых русскоговорящих городов Латвии) тюрьма “Белый лебедь” больше всего напоминает замок из знаменитого романа. Принципиальная незавершенность, закольцованность фильма тоже кажется отсылкой к душному кафкианскому абсурду, где внешнее и внутреннее, тоталитарное и персональное, объективное и субъективное слиты до полного неразличения.

Полупризрачная Тюрьма, как и Замок, — “градообразующее предприятие”, желанный и ненавистный центр притяжения, настоящая столица, подлинный русский Кремль. Тюрьма — способ увидеть мир и познакомиться с людьми: “Моего не сажали, вот свет белый и не увидела”, — метко замечает сторожиха Петровна. Тюрьма, по словам водителя-частника, “человека сохраняет”. Попасть в нее — везение. Ведь, по русской пословице (есть ли в Европе ее аналоги, интересно?), от сумы и тюрьмы не зарекаются. И вот Кроткая со своей сумой направляется в сторону тюрьмы. Это экзистенциальный, фактически религиозный опыт — ведь в тюрьме “вопросы судьбы решает начальство”. Не Путин, не Сталин, а просто анонимный директор в белом кителе и с невыразительными глазами. К нему-то на прием и попадает Кроткая в безразмерном эпилоге — вне времени и пространства, под цыганский романс да на тройке с бубенцами, с энкавэдэшниками в синих фуражках, к избушке на курьих ножках, внутри которой скрыт Колонный зал. Тот, где чуть раньше — или позже? времена смешались — хоронили генералиссимуса. Там за столом сидят в нарядных парадных одеяниях все, кого довелось ей встретить на своем пути. Они тут вместе, заодно: рой, община, народ.

За сюрреалистическую коду Лознице влетело. Как ни старался он буквально в каждом своем фильме рушить границы между жанрами и типами высказывания, общественное мнение давно решило: документалисту пристало быть реалистом. Показываешь реальность — делай ее узнаваемой, беги гротеска. Но как быть в обстоятельствах, где реалистичность и гротеск равны друг другу?

В статичной застольной сцене Лозница неожиданно оказывается учеником и собратом Владимира Сорокина, бескомпромиссного классика современной русской литературы, хирурга советского и постсоветского сознания, в чьей прозе точность не противоречит полету фантазии, а лишь укрепляет ее. Полицейский с вокзала, попутчик из поезда, проститутка из тюремного города, пахан, охранники, сторожа и охраняемые — наравне и рядом, в общем экстазе счастливой тюремной уравниловки, в праздничном предбаннике принудительного чистилища. Удивительный парад актерских типажей, которые весь фильм притворялись посконными, документально уловленными, чтобы тут вдруг предстать комедиантами, и вряд ли хорошими. Лучше всех в саморазоблачительном тосте-монологе, конечно, Лия Ахеджакова. Великая эпизодница, безымянная “женщина с часами” из германовских “Двадцати дней без войны” и народная артистка РФ, в глазах самозванных патриотов ставшая из-за своих либеральных убеждений чем-то вроде живой карикатуры, здесь предстает в двойственной роли сострадательной правозащитницы, вынужденно сотрудничающей с органами. “Я счастлива, что мне в тюрьме доверено такое почетное занятие, как борьба с правами человека”, — говорит она, и эти слова кажутся цитатой из жизни.

Но в тюремном заговоре во имя общей экстатической несвободы всё же не все заодно. Василина Маковцева, актриса “Коляда-театра” — одного из лучших и успешнейших провинциальных театров России — в “Кроткой” становится чем-то много большим, чем типаж. Ее огромные глаза, сжатые губы, чуть испуганная, но и вызывающая интонация в голосе вдруг — помимо сценария и авторского замысла — делают “женщину в непонятках” героиней Достоевского в высшем проявлении. Возможно, ее удел — униженность и оскорбленность, но и в них она выше эпизодических лебядкиных с их тараканами и мухоедством. Лишь она одна придает подлинный смысл изуверской фразе начальника тюрьмы: “Люди — самое дорогое, что у нас есть”.

В начале фильма, у окошечка на почте, Кроткую грубо одергивают: “Женщина, проснитесь”. В финале на вокзале — неслу-

чайном авторском повторении дебютной короткометражки Лозницы, “Полустанка”, — героиня не внимает предупреждению: “Не спи, а то уедешь”. Она засыпает. Может, inferнальная поездка ей приснилась? Отсюда гротеск и абсурд, ожидание плохого и наступление еще худшего... Отсюда сума, отсюда тюрьма. Отсюда сновидческие бесшовные травеллинги Олега Муту — виртуозного оператора “румынской новой волны”, выходца с постсоветского пространства. Отсюда фантастический саунд-дизайн Владимира Головницкого, расширяющего русский мир “Кроткой” до бесконечности. Мир говорит, шепчет, плачет, кричит, ругается, а когда не хватает слов — поет: “Броня крепка, и танки наши быстры”, “От качки страдали ээка”, “Пусть слезы шариками катятся”, “Какая осень в лагерях”... Наконец, звучит парадное ариозо Грязнова из “Царской невесты”, неслучайной параллели — душещипательной оперы времен Достоевского об опричниках, девушке-жертве и властном произволе: “Страдалица невинная, прости...” Под конец, на титрах, слова утешительно отключаются, будет звучать лишь расстроенный провинциальный вальсок Олега Каравайчука. Ночь подходит к концу, самая густая тьма — перед рассветом. Останется одно: проснуться.

Название “Государственные похороны” — нарочито нейтральное, будто стертое. Даже английская версия выглядит богаче: “*State Funeral*” можно перевести как “Похороны государства”, и сразу откроется богатство трактовок. Но Сергей Лозница не облегчает жизнь своим зрителям. Его игра в объективность и отстраненность, особенно очевидная в документальных (и тем более монтажных) фильмах, требует от аудитории активного соучастия, домысливания, интеллектуальной и эмоциональной работы. Иначе будет неинтересно.

Сам фильм тоже сделан прямолинейно и безоценочно: два часа с гаком мы смотрим на фантастические, во всех смыслах слова, архивные кадры прощания СССР с любимым вождем Иосифом Сталиным. В начале картины гроб вносят в Колонный

зал Дома Союзов, в конце, после упокоения тела в мавзолее, торжественный салют гремит по всей стране. Никаких нарушений хронологии, никаких комментариев, кроме — кстати, абсолютно корректных и безоценочных — дат и цифр с количеством жертв режима перед финальными титрами. Убежденный сталинист тоже может посмотреть “Государственные похороны”, и не исключено, что пустит слезу.

Слез здесь льется предостаточно. Скорбящие (особенно те, кому удастся подойти к гробу лично) не сдерживают эмоций, а Лозница с легкой, едва заметной издевкой подчеркивает это закадровой *Lacrimosa* — в переводе “Слезный” — из моцартовского Реквиема. К этому добавлены чувствительные Шуман и Чайковский, ритуально-похоронные Мендельсон и Шопен. Музыка — один из немногих открытых художественных приемов, используемых в монтажных фильмах концептуалиста Лозницы. Второй — звуковая дорожка, созданная здесь с фирменной филигранной четкостью Владимиром Головницким, третий — сама компоновка сцен и кадров. При этом изобразительный ряд на сто процентов состоит из архива. Так же у Лозницы было в “Блокаде”, “Событии”, “Процессе”.

Люди, замерев, слушают сообщение о смерти Сталина из громкоговорителей. Читают передовицы газет на всех языках многонациональной страны с одним и тем же парадным портретом. Колонны с венками бесконечно тянутся по проспектам, улицам и площадям к центру мира, где стоит заветный гроб. Они входят в Колонный зал. Приближенные к трону первые лица государства несут почетный караул. Панорама всей империи: скорбят в Таджикистане и на Чукотке, на Донбассе и в Латвии, в море и на суше, в снегах и полях. И так далее, и тому подобное.

Эти похороны — выдающаяся постановка, грандиозный спектакль. Как принято говорить сегодня, иммерсивный. Зрители — его полноправные участники, без которых действия бы не состоялось. Зрители в зале, где показывают фильм Лозницы, — тоже. Сталин превратился в артефакт, он вот-вот станет мумией, навек развоплотится из физического объекта в символ. А вот

смотрят на него живые люди, о которых мы ничего не знаем, но в реальности которых сомневаться не приходится. Хотя мотивы остаются завораживающе-туманными: а что, если они на самом деле не скорбят, если внутренне ликуют? Если прощаются не с любимым тираном, а с бесследно уходящей эпохой тирании? В конце концов, и мы загипнотизированы этим неторопливым действием, этим сакральным ритуалом. Мы рассматриваем смотрящих, идущих, наконец, стоящих в очереди... Вот он, воспетый Сорокиным обряд выстраиваться гуськом и терпеть, терпеть, терпеть, пока не получим доступ к чему-то желанному: шмоткам, колбасе, поясу Богородицы, пище земной или духовной, зрелищу тела почившего вождя.

Один из главных эффектов “Государственных похорон” — цвет: оказывается, снимали много цветной хроники. Особенно впечатляет алый кумач драпировок и знамен, повязок на рукаве, бесчисленных гвоздик. А поскольку цветные съемки перемежаются с точно такими же черно-белыми, возникает неуютное чувство. Будто люди из 1953 года настолько поглощены своей черно-белой картиной мира, что вовсе не видят заметный нам красный. Как в фильме ужасов, кровь проступает на изображении яркими несмываемыми пятнами, напоминая о невысказанной подоплеке событий. Ведь даже о тысячах затоптанных насмерть на похоронах Сталина в фильме не сказано — в официальную хронику это не попало. Но запах крови чувствуется в воздухе, и ее цвет задает тон зрелищу.

Ощущается и другой запах — гниющих цветов, в которых тонет труп генералиссимуса. Их несут и несут к гробу граждане Советского Союза. В какой-то момент из кадра вовсе исчезают люди, сюрреалистический пейзаж у Красной площади состоит из сплошных траурных венков. Невольно вспоминается голландская живопись (одна из стран-производителей “Государственных похорон” — Голландия), где цветочные натюрморты напоминали о бренности бытия, о неизбежности увядания и смерти. Впрочем, советские цветы не такие: закадровый радиоголос торжественно вещает о “венке из нержавеющей стали, бронзы и латуни”.

Сталин тоже не заржавеет, как тот самый веноч. Дикторы и выступающие на траурном митинге твердят заклинания о бессмертии безвременно почившего. “Сталин умер, да здравствует Сталин” — абсурдистская формула. Когда она касалась королей, подданные славили наследника престола — нового короля, но достаточно одного взгляда на Маленкова, читающего речь с Мавзолея, чтобы понять: любой, кто сменит Сталина, лишь временщик, а генералиссимус и правда бессмертен, как в страшной сказке. Его смерть спрятана в каком-то волшебном яйце, до которого никому не добраться.

“Государственные похороны” — не реплика в сторону фильма Евгения Евтушенко “Похороны Сталина” или “Хрусталёв, машину!” Алексея Германа, а скорее, ответ недавней британской комедии “Смерть Сталина”. Как известно, она была запрещена для проката в России, причем ни одна внятная причина для запрета так и не была названа властями. Очевидно, что смех над мертвым Сталиным — лучшее подтверждение факта его смерти; так же бесспорно, что боязнь и нежелание услышать этот смех равняется отказу принять факт смерти. Сталин вечно жив, как было сказано еще в 1953-м.

Один из тонких авторских ходов в “Похоронах государства” — включение в саундтрек в качестве завершающего номера “Колыбельной” Матвея Блантера на стихи Михаила Исаковского. Эту трогательную песню знают многие, но не все слышали ее первую версию (здесь ее исполняет Сергей Лемешев), где есть следующие строки: “Даст тебе силу, дорогу укажет Сталин своею рукой...” Нельзя не вспомнить пугающий шедевр Дзиги Вертова “Колыбельная”, снятый им в роковом 1937-м: там бесчисленные колыбели своей рукой качает натурально товарищ Сталин, “лучший друг молодежи” (надпись на одном из траурных венков в фильме). Образ единоличного “отца народов”, обнимающего матерей и нянчащего детей, показался цензуре слишком откровенным, и фильм Вертова был фактически запрещен к показу.

Лозница намекает, что в момент смерти со Сталиным случилась удивительная трансформация. Из символического бога-от-

да он превратился в “воробушка”, “сыночка”, “звоночек родной” из песенки. Его и баюкает советский человек в надежде, что спаситель не умер, а только ненадолго заснул. Пройдет время, он обязательно пробудится, как король Артур на острове Авалон, и спасет нас от всех напастей.

“Спи, богатырь, спи!” — как писал по похожему поводу Салтыков-Щедрин в одной из своих недетских сказок.

Сергей Лозница:
“Немногие режиссеры рискуют.
Все боятся, что публика будет свистеть”

“Кроткая” на самом деле не по одноименной повести Достоевского. Хотя общая идея есть: женщина-жертва замужем за своим палачом. И всё равно — не Достоевский.

Я задумал эту историю давно, в 2009 году. Мы заканчивали “Счастье мое”, и в последний съемочный день я ехал в машине с моим оператором Олегом Муту, по пути рассказывая ему о картине, которую хочу снимать. Начиналась история именно так, как сейчас: героиня получает посылку из тюрьмы, едет в Сибирь, приходит к воротам... А потом, думал я, ее призреет милиционер. Будет в чем-то помогать, обманывать, использовать ее. В какой-то момент она это поймет и совершит нетипичный для такого характера, неожиданный поступок. Такой был сначала финал.

Я начал писать сценарий, дошел до ворот тюрьмы и понял: что-то не идет. Появилась блатная хата с оргией, милиционеры стали вести себя иначе, сценарий стал распухать... Я потерял мысль, героиня перестала казаться мне интересной, и я понял, что поступка быть не может. В жизни, конечно, всё бывает, но в данном случае меня занимает архетип. И она не способна на такой поступок. Я зашел в тупик, а потом нашел-

ся выход; сам выскочил. Сновидение и перверсное, гротескное, утрированное то ли застолье, то ли бал, то ли партсоборание, где собираются и выступают все ключевые персонажи, которых встречает героиня во время своего путешествия.

Ты сразу был уверен в этом решении?

Недописанный сценарий я послал Кириллу Шувалову, художнику-постановщику. Он строгий, у него хороший вкус, и я ждал, что он откажется делать финал. Но он вернул мне сценарий с готовыми эскизами. Сказал — слушай, потрясающая возможность нам сделать что-то другое! Я прямо вижу эту избу, внутри которой — Колонный зал Дома союзов. Тогда я и начал понимать, что хочу сказать.

В итоге фильм отчетливо делится на две неравные части.

Первая часть картины — путь героини, которая встречает на своем пути разных морлоков, как было и в “Счастье моем”. Потом вдруг мы поворачиваем, и я меняю тему. Мы начинаем говорить о власти. Эта тема маячила всё время: тюрьма — институт власти. Люди вокруг нее эту власть и создают. Не какой-то злой генерал или президент, не Сталин-Ленин-Гитлер, а люди, все они вместе. Поэтому у меня в сцене прощания все они вместе посылают ее на жертвоприношение.

Идея коллективной ответственности?

Она, именно так.

Бессмысленная, казалось, фраза капитана Лебядкина из “Бесов” — “Таракан не ропщет” — вдруг обрела конкретный смысл. И вселенское значение.

Это вылезло следующим образом: я не знал, о чем будет говорить свою речь поэт. Должен был актер приехать репетиро-

вать, а текста нет. Я так мучился... А однажды вдруг проснулся с этими стихами в голове. Я сразу понял: оно. Так и собирается фильм. Это же не дом я строю, где есть порядок действий: сначала купить кирпичи, потом цемент. Я не знаю, что строю. Складывается всё постепенно. Монолог правозащитницы мы писали вместе с Лией Ахеджаковой. А монолог директора тюрьмы — между прочим, он же маршал или генералиссимус, у него четыре звезды на погонах — писали с актером Сергеем Русскиным, каждое слово подбирая. Важным было слово “прения”, например.

За эту сцену тебя и порицают. Ты создал иллюзию реальности — и вдруг от нее отказался, перешел к плоской карикатурной картинке. Реакция протеста у зрителя логична. Я, помню, спросил Триера после “Антихриста”, предполагал ли он, что публика будет смеяться в ответ на слова лиса “Хаос правит всем”. А тот мне ответил: “Конечно, предполагал. Но лис заслужил свою реплику”.

Я на стороне Триера. Существует конвенция — как нужно делать такое кино. Документальная стилистика, реалистичное повествование. Мне хочется всё это разрушить. Кино — это иллюзия, и я хочу об этом напомнить. Мне нужна эта сцена, я иду внаглую и не боюсь. Немногие режиссеры рискуют. Все боятся, что публика будет свистеть. А я за то, чтобы лис говорил свою реплику. Он это заслужил. Кино — игра без правил.

Но ты же документалист! Хотя и сюрреалист вместе с тем. И тут это странным образом соединилось.

Слом в “Кроткой” диктует сама ткань фильма. Гротеск стучался, а я добавлял еще и еще. Персонаж, например, который кричит: “Дай сгущенку”. Ассистент по актерам нашел веселого инвалида, который сидит на улице в коляске и задирает всех. Кирилл Шувалов сделал решетку в отделении милиции, и я подумал — посажу в этот обезьянник болтливого инвалида. Он как попугай будет комментировать события. Я переписал

сцену, она стала совершенно абсурдной, получилось очень интересно. Так гротеск и начал плясать по всей картине, а потом притянул, вызвал этот финал. Откуда взялся гротеск, сказать не могу. Но пространство вокруг переполнено гротеском, взаимоисключающие явления постоянно соединяются. ОМОН приходит театр обыскивать: это что такое вообще? А такое на каждом шагу. И следующая картина, которую я задумал, "Донбасс", тоже будет утрированно гротескной, уйдет еще дальше.

Мир изменился с XIX века, русский мир в том числе. А всё-таки в твоей "Кроткой" больше от русской классической литературы, чем от кино.

Мы наследники клише XIX века. В какой-то момент развитие культуры было заморожено, а штампы продолжают действовать. Бороться с этим сложно. Это советское наследие, которым мы пронизаны. А иностранцам это не очень понятно. Им вообще многое непонятно. Вот меня журналисты спрашивали, почему у героини проверяют паспорт. Мол, какую границу она пересекает?

Это точно подмечено: она пересекает границу. Просто не государственную, а какую-то другую, невидимую.

Недаром же там стоят эти ворота, через которые все проходят, где просвечивают. Ты заметил, там кто бы ни проходил, система обязательно пищит? И никто на этот писк внимания не обращает. Это Володя Головницкий, наш звукорежиссер, постарался.

Звук закадровых диалогов напоминает об "Очереди" Владимира Сорокина. Портрет народа.

Когда-то "Очередь" на меня серьезно подействовала. Наверное, в фильме это и отразилось.

Ты всё время ждешь, что вот-вот героиню унизят, избыют, изнасилуют, убьют. Но этого не происходит, вот что поразительно.

В том-то и дело. Все, кого она встречает, говорят одно: “Уезжай”. С тобой-то ерунда приключилась, а были истории пострашнее... Но она идет на рожон. Кабинет доктора Калигари, нет? Однако я не согласен с рецензентом, который написал, что в фильме нет лиц, одни морды. У меня прекрасные актеры, многие — из замечательного театра Коляды. Это у Розы Хайруллиной морда? У Ахеджаковой? Как можно! Люди боятся чего-то не в персонажах фильма, а в самих себе. Что-то есть в структуре русского пространства, некая тяга к саморазрушению, без которой и Достоевский невозможен.

Другие две литературные параллели — “Мертвые души” и “Замок”. Оба не завершены. Но в “Кроткой” финал закольцован.

В этом есть и конец, и бесконечность. Фильм может закончиться во времени, но вместе с тем не может. Так я нашел выход. Для меня любая драматургическая структура — теорема, и мне необходимо ее решить. Я придумал, как ее уложить в эдакую квадратуру круга. В “Кроткой” есть фраза: “Дурдом сторел, говорят, сами сумасшедшие его сожгли — но зачем им это было делать, сами и погорели?” Другая закольцованная структура. Я снимал один из моих документальных фильмов, “Поселение”, в сумасшедшем доме в деревне Оксочи Новгородской области. Так вот, пару лет назад он сторел. Возможно, многие мои ранние фильмы были репетицией к “Кроткой”.



“ИРОНИЯ СУДЬБЫ. ПРОДОЛЖЕНИЕ” РЕЖИССЕР ТИМУР БЕКМАМБЕТОВ, 2007



“ГОДОВЩИНА РЕВОЛЮЦИИ” РЕЖИССЕР ДЗИГА ВЕРТОВ, 1918



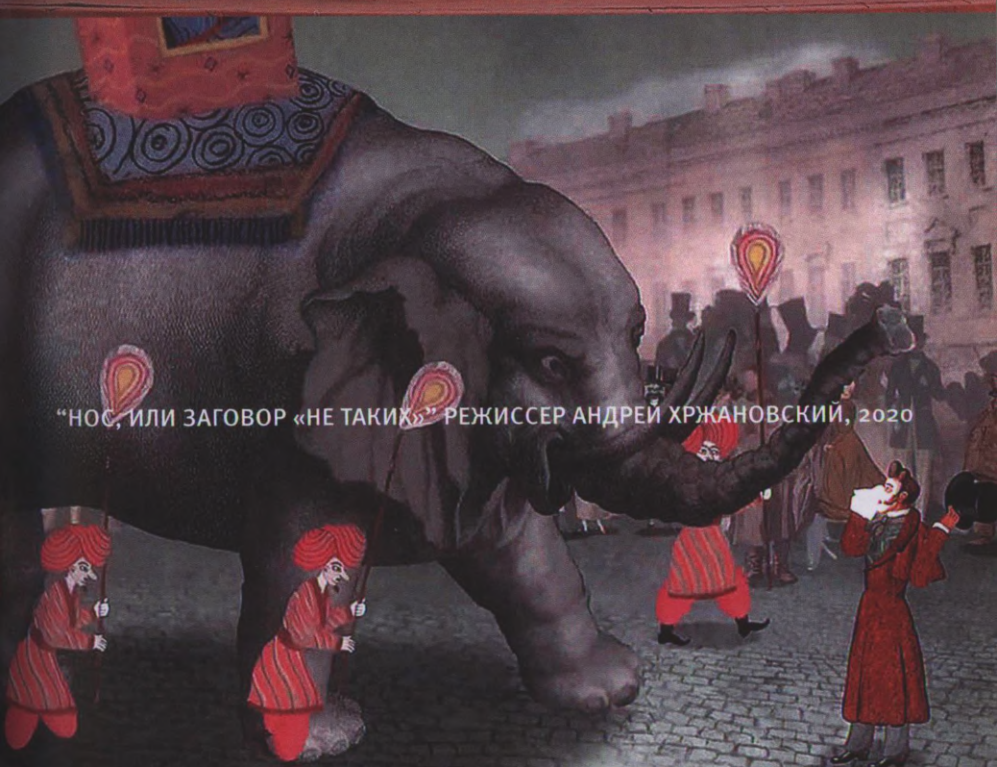
“МОРФИЙ” РЕЖИССЕР АЛЕКСЕЙ БАЛАБАНОВ, 2008



“АДМИРАЛЬ” РЕЖИССЕР АНДРЕЙ КРАВЧУК, 2008



“ЖИЛА-БЫЛА ОДНА БАБА” РЕЖИССЕР АНДРЕЙ СМИРНОВ, 2011



“НОС, ИЛИ ЗАГОВОР «НЕ ТАКИХ»” РЕЖИССЕР АНДРЕЙ ХРЖАНОВСКИЙ, 2020



“ДАУ” РЕЖИССЕР ИЛЯ ХРЖАНОВСКИЙ, 2009–2020



“ПОСЛЕДНЯЯ «МИЛАЯ БОЛГАРИЯ»” РЕЖИССЕР АЛЕКСЕЙ ФЕДОРЧЕНКО, 2020



“ЦАРЬ-ПТИЦА” РЕЖИССЕР ЭДУАРД НОВИКОВ, 2018



“ПРОЦЕСС” РЕЖИССЕР СЕРГЕЙ ЛОЗНИЦА, 2018



“ВОЙНА АННЫ” РЕЖИССЕР АЛЕКСЕЙ ФЕДОРЧЕНКО, 2018



“ПОСЛЕДНИЙ ПОЕЗД” РЕЖИССЕР АЛЕКСЕЙ ГЕРМАН-МЛАДШИЙ, 2003



“ЖИЗНЬ И СУДЬБА” РЕЖИССЕР СЕРГЕЙ УРСУЛЯК, 2012



“СТАЛИНГРАД” РЕЖИССЕР ФЁДОР БОНДАРЧУК, 2013



“В ТУМАНЕ” РЕЖИССЕР СЕРГЕЙ ЛОЗНИЦА, 2012



“АУСТЕРЛИЦ” РЕЖИССЕР СЕРГЕЙ ЛОЗНИЦА, 2017



“ЖЕНА СМОТРИТЕЛЯ ЗООПАРКА” РЕЖИССЕР НИКИ КАРО, 2017



“РАЙ” РЕЖИССЕР АНДРЕЙ КОНЧАЛОВСКИЙ, 2016



“СОБИБОР” РЕЖИССЕР КОНСТАНТИН ХАБЕНСКИЙ, 2018



“ТАНКИ” РЕЖИССЕР КИМ ДРУЖИНИН, 2018



“Т-34” РЕЖИССЕР АЛЕКСЕЙ СИДОРОВ, 2018



“ПРАЗДНИК” РЕЖИССЕР АЛЕКСЕЙ КРАСОВСКИЙ, 2019



“ДЫЛДА” РЕЖИССЕР КАНТЕМИР БАЛАГОВ, 2019



“ДЕНЬ ПОБЕДЫ” РЕЖИССЕР СЕРГЕЙ ЛОЗНИЦА, 2018



“ПЕРВЫЕ НА ЛУНЕ” РЕЖИССЕР АЛЕКСЕЙ ФЕДОРЧЕНКО, 2005



“ПОЛУСТАНОК” РЕЖИССЕР СЕРГЕЙ ЛОЗНИЦА, 2000



“КРОТКАЯ” РЕЖИССЕР СЕРГЕЙ ЛОЗНИЦА, 2017



“ГОСУДАРСТВЕННЫЕ ПОХОРОНЫ” РЕЖИССЕР СЕРГЕЙ ЛОЗНИЦА, 2019



“СМЕРТЬ СТАЛИНА” РЕЖИССЕР АРМАНДО ИАННУЧЧИ, 2017



“ФРАНЦУЗ” РЕЖИССЕР АНДРЕЙ СМИРНОВ, 2019



“БУМАЖНЫЙ СОЛДАТ” РЕЖИССЕР АЛЕКСЕЙ ГЕРМАН-МЛАДШИЙ, 2008



“САЛЮТ-7” РЕЖИССЕР КЛИМ ШИПЕНКО, 2017



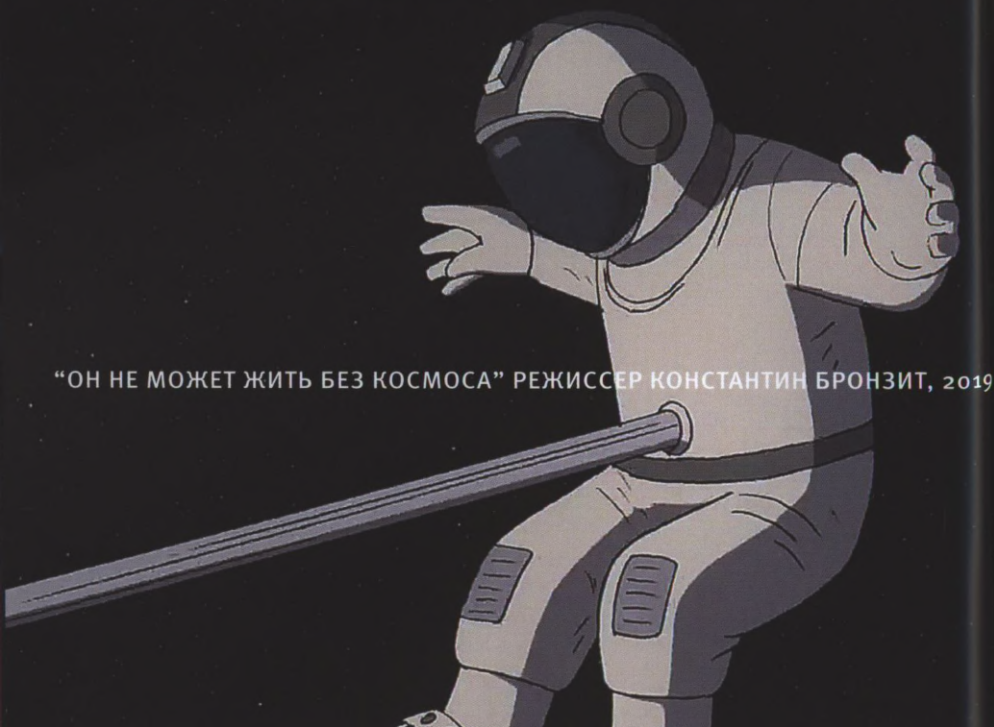
“ВРЕМЯ ПЕРВЫХ” РЕЖИССЕР ДМИТРИЙ КИСЕЛЁВ, 2017



“СПУТНИК” РЕЖИССЕР ЕГОР АБРАМЕНКО, 2020



“МЫ НЕ МОЖЕМ ЖИТЬ БЕЗ КОСМОСА” РЕЖИССЕР КОНСТАНТИН БРОНЗИТ, 2019



“ОН НЕ МОЖЕТ ЖИТЬ БЕЗ КОСМОСА” РЕЖИССЕР КОНСТАНТИН БРОНЗИТ, 2019



“ДОВЛАТОВ” РЕЖИССЕР АЛЕКСЕЙ ГЕРМАН-МЛАДШИЙ, 2018



“ОДЕССА” РЕЖИССЕР ВАЛЕРИЙ ТОДОРОВСКИЙ, 2019



“ЛЕГЕНДА № 17” РЕЖИССЕР НИКОЛАЙ ЛЕБЕДЕВ, 2013



“ДВИЖЕНИЕ ВВЕРХ” РЕЖИССЕР АНТОН МЕГЕРДИЧЕВ, 2017



“ЛЕТО” РЕЖИССЕР КИРИЛЛ СЕРЕБРЕННИКОВ, 2018



“ЮМОРИСТ” РЕЖИССЕР МИХАИЛ ИДОВ, 2019



“ЗАЛОЖНИКИ” РЕЖИССЕР РЕЗО ТИГИНЕИШВИЛИ, 2017



“В СУББОТУ” РЕЖИССЕР АЛЕКСАНДР МИНДАДЗЕ, 2011



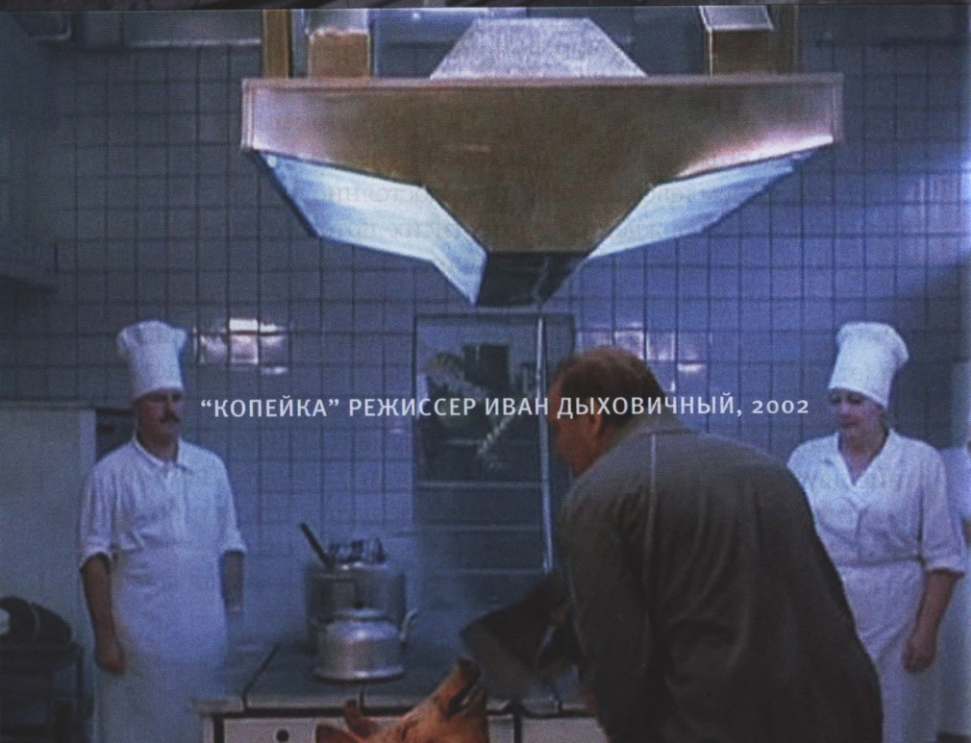
“ЧЕРНОБЫЛЬ” РЕЖИССЕР ЮХА ПРЕНК , 2019



“ЦОЙ” РЕЖИССЕР АЛЕКСЕЙ УЧИТЕЛЬ, 2020



“СОБЫТИЕ” РЕЖИССЕР СЕРГЕЙ ЛОЗНИЦА, 2015



“КОПЕЙКА” РЕЖИССЕР ИВАН ДЫХОВИЧНЫЙ, 2002

Смерть страха “Смерть Сталина” Армандо Ианнуччи (2017)

Комедия “Смерть Сталина”. Всё самое важное заключено уже в этих трех словах. Остальное, не исключая собственно фильма, — лишь развернутые комментарии.

Смерть — то, с чем не принято шутить. Сталин — сакральная для России фигура, приходится признать. Ее сакральность лишь таинственно укрепляется от попыток либерального меньшинства объявить Сталина злодеем, тираном, нелюдем. Он похоронен в Кремлевской стене, куда постоянно несут цветы поклонники; в дни рождения и смерти их поток превращается в гротескную очередь, будто из сорокинской повести. Если о выносе Ленина из Мавзолея речь ведется не первое десятилетие, то место Сталина в иерархии важнейших людей российской истории (это место признал недавний всенародный опрос) остается незыблемым и не обсуждается.

Что может быть торжественней и монументальней, чем сочетание двух этих слов — “Смерть” и “Сталин”? Ничего. Поэтому, вероятно, только иностранцы смогли себе позволить этот безответственный — и освобождающий, для нас в том числе, — жест: сначала нарисовать о смерти Сталина комикс (это сделали фран-

цузы)¹, а потом снять по его мотивам фарс (это сделал шотландский режиссер Армандо Ианнуччи).

“Смерть Сталина”, разумеется, не великое и даже не выдающееся кино. Просто хорошее. Ианнуччи — остроумный человек, пусть не гений. Такой фильм: в нем превосходные актеры разыгрывают увлекательный исторический сюжет, но “Оскара” картина не получит, в фестивалях толком не участвовала (внеконкурсные программы не в счет), хитом проката не станет. Хотя смысла и толка в ней, пожалуй, больше, чем в дежурных “Темных временах” о современнике Сталина Черчилле. Из простого человеческого желания рассказать вечную и всегда увлекательную историю о смерти диктатора родилась притча о том, как страшное рано или поздно становится жалким и смешным.

Собственно, оно выглядит таким с самого начала, когда Сталин (Эдриен Маклафлин) за ужином подкалывает своих трепещущих клеветов Хрущёва (Стив Бушеми), Молотова (экс-“Монти Пайтон” Майкл Пэйлин) и Берию (Саймон Рассел Бил), и те послушно взвизгивают, испуганно и восторженно одновременно. И уже вовсе не забавно смотреть, как тут же (в той же ненавязчивой условной манере, но уже без смешка) синие околыши хватают без разбора народ из квартир и тащат в застенки, а то и сразу к стенке. Эта неудобная двойственность сохраняется до конца фильма — тоже весьма двусмысленного и отнюдь не напоминающего хеппи-энд, невзирая на обещанное Хрущёвым разоблачение “культы личности”.

Сталин умирает не тогда, когда умирает Сталин, и уж точно не 5 марта 1953 года. Сталин умирает, когда умирает страх. Этот тезис фильм Ианнуччи проговаривает настолько отчетливо, что снимает тем самым все возможные претензии к художественной состоятельности и рискованному выбору жанра.

“Смерть Сталина” начинается с тишины, за которой следуют звуки адажио из 23-го концерта Моцарта для фортепиано с оркестром — вероятно, самой прекрасной музыки на земле. По сю-

1 Комикс Эрика Либержа, Арно Деяланда и Юбера Пролонго “Молодость Сталина” (2017).

жету, ее играет Мария Юдина (Ольга Куриленко), любимая пианистка Сталина и яростная противница его политики, особо не скрывавшая своей позиции. Сталин слышит трансляцию и, очарованный, просит достать ему записку. Вместе с пластинкой Юдина передает записку с проклятиями тирану. Тот ставит пластинку, открывает записку, читает — и его пробивает судорожный смех. А потом он падает на ковер, где его и найдут поутру.

Сталина (то есть страх) убивают искусство и смех. Куда уж прозрачней.

Анекдотически поверхностный в одних деталях и досконально точный — в других, фильм Ианнуччи позволяет взять необходимую дистанцию. Она избавляет и от магии власти, и от ее страха, а еще дает неожиданную зоркость в самых важных вопросах. Смерть диктатора не знаменует конца системы подавления: лишь ее своевременный камуфляж. Борьба за власть — смешная муравьиная возня — всё равно закончится кровью, которой будут повязаны все ее участники. И то, что это кровь злодея, никак не меняет факта. Вместо катарсиса финал картины — когда уже завершились помпезные похороны, ставшие братской могилой для многих, пришедших поклониться гробу, и на престол возшел новый король, — дает ощущение опустошения.

Возможно, в конечном счете не так это всё и смешно. Зато хотя бы уже не страшно.

Армандо Ианнуччи: “Это своеобразная комедия тревоги”

С чего вы вдруг решили снимать фильм о смерти Сталина — да еще и комедию? Откуда такая тема у европейского режиссера в 2017 году?

Началось с французского комикса. Продюсеры из Франции купили права на его экранизацию и обратились ко мне: “Почему бы тебе не снять такой фильм?” Я как раз искал материал для новой картины — правда, тогда думал, что сниму нечто современное, — и очень заинтересовался, когда прочитал книгу. Я поверить не мог, что в основе этой невероятной истории — реальные факты. И многие из них давали материал не то что для комедии, а даже для фарса! Пусть и с элементами трагедии. Мне понравилась эта комбинация. Это очень человеческая, понятная мне история, какой бы невероятной она ни казалась. Кроме того, у нас в Западной Европе мало кто знает о тех событиях — так почему бы не рассказать о них? Сталин для нас всё еще загадка, мы плохо понимаем, кто он. Надеюсь, мой фильм поможет зрителям вновь обратиться к этой фигуре.

Но именно поэтому был риск оказаться неаккуратным, разве нет?

Нас спасал жанр. Мы же знали, что снимаем комедию, а значит, не предполагалось, что каждая реплика и каждое событие были на самом деле. Но я поступал так же, как всегда: постарался прочитать как можно больше свидетельств и поговорить с людьми, которые могли пролить свет на подоплеку случившегося в 1953 году. С историками прежде всего. С людьми, которые выросли в СССР в то время. С теми, чьи родители жили тогда. Я съездил на дачу Сталина в Сочи, побывал в Кремле. Мне хотелось, чтобы место и время ощущались зрителем как правдивые, точные. Я изучил письма и дневники, а также биографии и автобиографии, в частности, дочери Сталина Светланы Аллилуевой и Никиты Хрущёва. Я стремился к тому, чтобы избежать неаккуратности в деталях, даже если в центре событий — придуманная нами бурлескная комедия.

В чем вы дали себе свободу?

Например, сократили события, которые разворачивались на протяжении трех-четырёх месяцев, до двенадцати дней. Дух фильма родился из моей любви к “Бразилии” Терри Гиллиама — именно оттуда я позаимствовал идею огромной и абсурдной бюрократической машины, в механизм которой попадают маленькие и ни о чем не подозревающие невинные люди.

К разговору о Гиллиама: увидев в вашем фильме его товарища по “Монти Пайтон” Майкла Пэйлина в роли Молотова, я сразу подумал, что было бы здорово снять в картине и остальных участников “Монти Пайтон”. Это было бы по-настоящему концептуально.

(Смеется.) Отличная мысль. Майкл Пэйлин, а как же! Потрясающий артист. Не представлял себе “Смерть Сталина” без его участия.

Как по-вашему, почему смерть Сталина — подходящий сюжет для комедии?

Знаете, у нас же не чистая комедия. Мы показываем репрессии, страх и трагедию людей, которые живут своей жизнью и становятся заложниками политических игр. Над этим я не думаю смеяться и показываю этот аспект достаточно жестко и откровенно.

Вообще я не считаю, что выбор комедии как жанра позволяет относиться к выбранной теме легкомысленнее. Комедия дает возможность изучить материал с неожиданной стороны, показать нетипичный ракурс событий. Я хотел показать при помощи юмора всеобщую нервозность, доходящую до паранойи: никто не знает, доживет ли до завтрашнего утра. Это своеобразная комедия тревоги, и я бы хотел, чтобы зритель ощутил ту же тревогу.

Но комедия еще и помогает испытывать симпатию к персонажам — настоящим чудовищам, если называть вещи своими именами.

Чем они человечней, чем реальней эта тревога, тем ощутимей невроз. Тем проще сопоставить себя с ними. Я хотел избежать штампов — “это положительный персонаж, а тот отрицательный”. У каждого есть свои слабости, всем знакомо чувство вины и неуверенности в себе. Результат может быть неожиданным. Тот, кому мы поначалу симпатизировали, в финале фильма выглядит страшновато, а самому отвратительному из персонажей в конечном счете немного, но сочувствуешь. Публика должна чувствовать эту двойственность, эту нестабильность. Любая политика — это компромисс и необходимость совершать рискованный выбор каждую секунду.

Как вы думаете, есть темы, на которые не стоило бы снимать комедий?

Полагаю, нет. Всё зависит от того, какую комедию вы сделаете, как вы будете обращаться с темой. С чувствительными темами надо быть деликатным, но это не значит, что они не могут стать основой для комедии. То же самое с мюзиклом, драмой,

любым жанром. Надо определить риски и стараться действовать умно.

Откуда взялся в фильме Стив Бушеми в роли Хрущёва? Честно говоря, особого внешнего сходства я не заметил. Зато персонаж похож на героя Бушеми из “Подпольной империи” — такой же властолюбивый, жестокий, двуличный и обаятельный.

Лично я лучше знаю Бушеми не как киноактера, а как потрясающего актера театра. Именно поэтому я хотел, чтобы эту роль сыграл он. На роль Хрущёва я собирался пригласить кого-то, кто отличался бы от остальных, и он — единственный американец среди англичан. Кроме того, у Бушеми есть удивительный дар моментально переключаться от драмы к комедии и обратно; он умеет быть забавным и пугающим одновременно.

В главных ролях у вас нет актеров из бывшего СССР, кроме Ольги Куриленко в роли пианистки Марии Юдиной.

Фильм предназначался прежде всего для британской публики, и было принципиально важно взять английских артистов на все центральные роли. Правда, оставалась проблема акцента. Ведь героини моей картины говорили на немного разном русском, Сталин и Берия были грузинами... Я постарался передать это разными английскими акцентами. А у вас в России, я слышал, сделали отличный дубляж и Берию, например, дублировал грузинский артист. Это очень хорошо.

Что до Юдиной, то это особенная история внутри фильма. Она подлинная, из воспоминаний Шостаковича. Всё началось с исполнения 23-го фортепианного концерта Моцарта Юдиной, которая действительно была любимой пианисткой Сталина. И ненавидела его, но выжила, не была репрессирована! Мне понравилась эта идея: начать фильм с чего-то безоговорочно прекрасного, пока не начались суэта, паранойя, беготня и сумасшедший дом.

“Смерть Сталина” — политический фильм? И может ли быть политическим фильм о событиях 1950-х годов?

Да. Картина ведь не только о Сталине, она о любых политиках. Об амбиции, борьбе за власть и за право наследования. Вечный сюжет, шекспировский по сути. И не русский, а всемирный. Собственно, это меня и заинтересовало изначально.

А вы смотрели “Хрусталёв, машину!” Алексея Германа?

Да, конечно! Безумный фильм. И совершенно иной, более глубокий уровень тревоги и ужаса. Конечно, я имел его в виду, но не в большей степени, чем книги Гоголя и Достоевского, дух которых тоже помог мне воссоздать мир маленьких людей и государственной машины. Видимо, это русская культурная традиция.

Вам интересно, как примут “Смерть Сталина” в России?

Очень. Но в Великобритании русскоязычная публика приняла фильм очень благосклонно. Они говорили: “Фильм смешной, но и правдивый тоже”. Нашлись даже те, кто были на похоронах Сталина, представьте. Кстати, реконструкция похорон для фильма была сложнее всего.

Не думали о сиквеле? Про Хрущёва.

О, это было бы по-настоящему смешно! И, возможно, временами грустно. Особенно его поездка в Америку — вот идеальный сюжет для комедии.

Весна

“Француз” Андрея Смирнова (2019)

Андрей Смирнов — писатель, актер, но прежде всего режиссер — фигура для нашей культуры уникальная. Его стиль, манеру и киноязык ни с чьей не сравнишь, каждый его фильм отличается от остальных. В свои семьдесят восемь лет он, автор всего-то пяти полнометражных игровых картин, мог бы наслаждаться негласным статусом живого классика, но на покой не собирается. Более того, в двух его последних, по идее итоговых, фильмах “Жила-была одна баба” и “Француз” внутренней энергии, динамики, полемического задора ничуть не меньше, чем в прославленных “Белорусском вокзале” и “Осени”.

“Француз” и вовсе сплошной парадокс. Это исторический фильм о событиях 1957 года, но эпической поступи костюмного кинематографа (столь важной для предыдущей смирновской картины) тут нет и в помине. Наоборот, он подвижный, живой, будто репортажный, утопленный в неведомом, но ощущаемом “здесь и сейчас” — хотя оно и не здесь и не сейчас. Черно-белое изображение — оператор Юрий Шайгарданов снимал и для самого Смирнова, и для Абдрашитова, и для обоих Тодоровских, но более всего знаменит “Собачьим сердцем” — служит безошибочным инструментом острания, однако ни

грамма манерности или стилизаторства в нем не ощущается; кажется, будто показанный на экране мир и не мог быть цветным. В картине есть сюжет, и он весьма конкретен: молодой француз Пьер (то есть Пётр) Дюран, сын русских эмигрантов и пасынок убитого нацистами коммуниста, приезжает в Москву на стажировку в МГУ — а на самом деле с тайной целью найти своего сгинувшего в лагерях отца. Меж тем фабула постоянно рвется и ломается, распадаясь на череду мини-фильмов, самоценных и самодостаточных сцен, в каждой из которых Дюран — лишь наблюдатель, а не герой. Подобный метод когда-то ввел в обиход Алексей Герман-старший, у которого безымянные персонажи Алексея Петренко или Лии Ахеджаковой в единственном эпизоде крали сцену у самого Юрия Никулина, героя-рассказчика.

Ясноглазый Пьер (Антон Риваль) — уравновешенный тихоня, который даже в парижском прологе на красивой набережной Сены предпочитает помалкивать и проявляет неожиданно буржуазную умеренность во всём, пока его друг и подруга насмерть ругаются. Парень считает себя леваком, при этом завтра отправляется воевать в Алжир и по этому случаю по-гусарски заказывает у услужливого гарсона бутылку дорогого “Шабли”, девушка склоняется к догматизму и насмерть стоит за идеи Маркса, однако соглашается поцеловать бедового друга на прощание. Пьеру же не до французской классовой борьбы. Его единственная невеста пока что — не виданная им историческая родина, куда он рвется не менее сильно, чем Мартын Эдельвейс, герой набоковского “Подвига”.

“Француз” лишь рядится в одежды “киноромана воспитания”, хоть Пьер и пройдет путь должной инициации, постепенно — но не до конца — перевоплощаясь в Петю. Если кого-то и воспитывает эта деликатная, на самом деле ничуть не дидактичная картина, то исключительно современного зрителя, которому предложена щадящая оптика: взглянуть на страшный российский XX век глазами наивного молодого иностранца. Харизма Риваля будто намеренно пригашена, чтобы он был чист как стекло, через призму которого мы увидим самое главное.

Это, может, и не энциклопедия советской жизни, но данная через череду камерных незабываемых сцен уникальная панорама фантасмагорической реальности, ушедшей без остатка, но почему-то зримо ощутимой и узнаваемой до сих пор. Будто идешь через анфиладу, которая превращается в лабиринт, и за каждым поворотом поджидает новый фактурный минотавр.

Самоуверенный номенклатурный деятель — некто Николай Кузьмич, смачный выход Романа Мадянова — кормит заезжего гостя “правильной солянкой” с четырьмя видами мяса, попутно вещая о позитивных изменениях в СССР. “И органы госбезопасности теперь во многом другие”, — оптимистично заявляет он, завершая встречу простым наказом: “Болтай поменьше, не доверяй никому”.

В коммуналке, обстановка которой представляет собой невероятный палимпсест культур и эпох, две сестры, бывшие “смолянки” — потрепанные жизнью выпускницы Института благородных девиц, вспоминают журфиксы и блестящего офицера, Алекса-артиллериста, сына тверского предводителя дворянства... а потом переходят к тому, в каких лагерях одна отсидела двенадцать лет, а другая — восемнадцать. Офонаревший Пьер оказывается их четвероюродным внучатым племянником (и получает первую зацепку, где искать следы отца). Роли Нины Дробышевой и Натальи Теняковой в этой сцене головокружительно правдивы и гротескны одновременно: высочайший класс актерской игры.

На танцах в общежитии МГУ гарный хлопец, сосед Пьера по комнате — некто Криворучко, как выяснится позже, стукач, — напоминает, что “Три мушкетера” — любимая книга советской молодежи, а танцующая с французом студентка шепотом умоляет взять ее замуж: ей не нужно ни денег, ни любви, ничего не нужно, только свалить отсюда хоть куда-нибудь.

В подпольном джаз-клубе некто Лёшка Зубов, к удивлению Пьера, выдает на саксе рулады не хуже Джерри Маллигэна, как и обещала новая знакомая француза, независимая красотка Кира (Евгения Образцова) — балерина из Большого, которая чуть не выбилась в солистки, но залетела и родила: служение искусству

в СССР с личной жизнью совместить не всегда получается. А отучившийся во ВГИКе на оператора фотограф Валера (безупречно органичный Евгений Ткачук) читает стихи из подпольного журнала “Грамотей”: там какие-то новые ленинградские ребята, Бродский и Кушнер, просто прелесть. Потом они все сядут на электричку и отправятся в Лианозово, в мастерскую Оскара Рабина (Евгений Харитонов). Пьер увидит картины с водкой и селедкой, попробует сравнить их с немецкими экспрессионистами из группы “Мост”, но художник разведет руками — о таких не слышал.

Папаша Валеры, поповский сын и бывший преподаватель марксизма Валерий Евтихианович (как же хорош и начисто лишен привычной карикатурности Михаил Ефремов в этой роли), отсидевший и вышедший, почитатель Черчилля и слушатель вражеских радиальных “голосов”, мысленно пробежится по лагерной географии — Джекказган, Ухта, Соловки... А Пьер вспомнит неотключаемую радиоточку в его комнате в общежитии: ее только с корнем можно вырвать, но через минуту в дверь постучится уполномоченный в фуражке.

И так далее — хождение по мукам, по кругам будничного ада, “колхоза нищих за колючей проволокой”, по словам персонажа Александра Балуева (еще одна мощнейшая роль), большинство которых здесь давно обустроились и привыкли; к финальной встрече и самому невероятному математическому открытию, которое должно бы перевернуть привычный нам мир — но, конечно же, не перевернет. Тем не менее с “Француза” выходишь немного другим человеком, если хватает внимания и эмпатии. Но и лучшего упражнения в этих качествах, чем просмотр такого фильма, не придумать.

Это маленькое большое кино проще всего свести к антисоветскому пафосу автора (бесспорному, но слишком очевидному, чтобы считать его единственным содержанием). На самом деле оно рассказывает о нашей тоске по утраченному вымышленному раю — старой России: никогда мы в ней не жили, не знали ее, не представляли себе даже приблизительно. И о том, как глубоко пу-

стил корни СССР — не только тоталитарный, фальшивый, бравурный, но и нежный, сиротский, трепетный, в котором были стихи и музыка, балет и шампанское под Новый год. Не хватало лишь свободы, которой напитаны лучшие сцены “Француза” — настолько, что даже горький финал не кажется таким уж безнадежным.

Космическая одиссея—1961 “Бумажный солдат” Алексея Германа-младшего (2008)

Рабочее название третьего фильма Германа-младшего — “Отряд” : ведь речь в нем — о первом отряде советских космонавтов, о поколении ранних 1960-х. Новый заголовок, очевидно, явился плодом внутренней работы и долгих размышлений. От радостной корпоративности “Отряда”, апофеозом которой стал полет в космос простого улыбочивого паренька, спустя десять лет (эпилог фильма — 1972 год) не остается ничего, кроме памяти о судьбе нескольких одиночек, бумажных солдатиков, ни за грош сгоревших в неяркой топке эпохи. Это и сам Гагарин, и безвестный его товарищ по отряду (он в фильме сгорает буквально, во время испытаний), и главный герой — интеллигентный врач-терапевт, готовящий отряд к полету.

Счастливая советская коллективность и изолированность отдельно взятой судьбы: неслучайная оппозиция. С этим фильмом Герман-младший оставляет позади отряд сверстников — тридцатилетних, “подающих надежды” — и ступает на тропу творческой зрелости, по которой давно шествует Герман-старший. “Бумажный солдат” уже не стилизация, не виртуозное упражнение, не умозрительная (пусть и милая) старая гравюра.

Маниакально-неспешная, внимательная камера фиксирует будто подлинный мир, живущий и за пределами объектива, в котором детали равнозначны и равновелики, а второстепенный персонаж Большой Истории имеет больше прав на внимание, чем тот, кого привыкли считать Героем. Воистину, ничто не забыто, никто не забыт. Здесь эстетика “Двадцати дней без войны” и “Моего друга Ивана Лапшина” наливается иным смыслом, не теряя силы воздействия на зрителя. Когда Герман-старший двинулся в непролазные джунгли кинематографа завтрашнего дня (“Хрусталёв, машину!”, грядущая “История Арканарской резни”), его сын приказал мгновенью повременить и продолжил ту нежную лирическую линию, с которой отец простился четверть века назад.

Старший Герман снимает о насилии и бессилии, маленьком человеке и неумолимой машине подавления. Младший — о бесплодных (а также бесплотных) усилиях любви. Старший — эпик, младший — романтик, ему по возрасту пока позволительно. Младший вырывается за рамки сталинской эпохи, коей до сих пор ограничивал себя старший: в “Гарпастуме” ныряет в невозможный Серебряный век, в “Бумажном солдате” вспоминает о веке Бронзовом, оттепельном. От нелепой футбольной идиллии двигается к несвершенной космической утопии. Утрачивая иллюзии, взрослеет. Из последователя становится наследником. Больше нет проблемы “тени отца Германа”. Теперь младший и старший — полноценная, состоявшаяся творческая династия. Отныне сопоставлять потенциалы патриарха и правопреемника так же нелепо, как спорить о сравнительных достоинствах отца и сына Краныхов, Брейгелей, Беллини или Виварини. Чем больше Германов — тем лучше.

Тему преемственности поколений и наследия сталинской эры в отечественном кино открыл Тенгиз Абуладзе своим “Покаянием”. Юношу Торнике, который отважился вырыть труп деда-изувера и предать его поруганию, там играл Мераб Нинидзе, позже эмигрировавший в Европу, снимавшийся в “Лунном папе” и “оскароносном” “Нигде в Африке”. Выбор этого актера на главную роль в “Бумажном солдате” вряд ли случа-

ен: Герман-младший, как и Торнике когда-то, тщится разрушить мир насилия до основания. Сталинский лагерь, которого чудом избежал герой “Хрусталёва”, здесь оборачивается декорацией страшноватого анекдота — зоной а-ля Тарковский, в которой охранники отстреливают... не политзаключенных, а ставших ненужными сторожевых собак. Жена врача приехала из спокойной Москвы в казахские степи, ищет гулящего супруга и случайно вместо засекреченного космодрома попадает за колючую проволоку, в расколдованное, обращенное в руины царство Кашея. Минутное содрогание — и путь продолжается, ведет ее в бесконтрольные пространства несбыточных надежд, где синхронно разыграются две трагикомедии.

Одна — бытовая: супруга и любовница делят интеллигента, которому не хватает смелости совершить выбор, да и вообще голова болит не о том (“Взлетит? Не взлетит?”). Вторая — космическая: два пилота с трудом крутят педали допотопных велосипедов, едва двигаясь по степному бездорожью, один из них выкрикивает позже вошедшее в легенды “Поехали!”. Событие века всё-таки состоится, зритель в курсе. Потому и “Восток” взмывает к небу на периферии, как далекая шутиха, пока главное, забытое Историей, вершится всё в той же степи. Под гром всесоюзного триумфа тихо догорает очередной бумажный солдатик. Тернии преодолены лишь частично, звезды достигнуты — но ненадолго. Вновь Земля в иллюминаторе: наступает пора для посиделок и шашлычков, осенних марафонов, полетов во сне и наяву с их цитатами из Чехова и Окуджавой под гитару. Параллель пронзительно прозрачна: несуразные надежды 1990-х, обернувшиеся скорбным прагматизмом 2000-х. Космос не как предчувствие, а как смутное послевкусие; смутное, но продолжительное. Такое бывает только в настоящем кино, которое серьезные режиссеры снимают не о других, а о себе самих.

Самая чеховская из современных российских актрис Чулпан Хаматова сыграла здесь лучшую свою кинороль, наконец вылупившись из ампулы вечной девочки и вступив вместе со своим

сверстником Германом в новую, взрослую фазу. С ними в эту фазу вступает, пожалуй, весь наш кинематограф, уже овладевший богатым (и до недавнего времени забытым) языком лучшего советского кино и наконец способный сказать на этом языке что-то самостоятельное.

В течение года вышли два фильма, поразительно похожие друг на друга. Возникла даже ситуация конкуренции: за одним стояли лоббисты с Первого канала, за другим — с ВГТРК, символично победил Первый и “Время первых”, зато “Салют–7” получил лучшую критику и более внушительные сборы. У одного за время съемок поменялся режиссер; другой стал первым коммерческим прорывом Клима Шипенко, два года спустя прославившегося сразу двумя нестандартными хитами — уже о современной России: “Текст” и “Холоп”. Эта маленькая статья намеренно выстроена в форме сравнительной таблицы: драматургия контекста здесь не менее интересна, чем сами картины.

Пять отличий

“Салют–7” Клим Шипенко (2017),
“Время первых” Дмитрия Киселёва
(2017)

Салют–7” режиссера Клим Шипенко снимался одновременно с “Временем первых” Дмитрия Киселёва. Невзирая на разницу в полгода между двумя премьерами, от сравнений уйти невозможно. Обе картины явно претендуют на звание “русской «Гравитации»”. Обе основаны на реальных событиях, действие обеих разворачивается в советское время. Сюжет обеих — приключения двух наших космонавтов, которым необходимо решить сложную задачу. Жизни героев в каждом случае подвергаются опасности. За них переживают на Земле в Центре управления полетами — а жены и дети героев сидят, глотая слезы, у телефонов и телевизоров, где рассказывают лишь часть правды. Однако между ними есть и принципиальная разница. Точнее, их пять.

I. Эпоха

“Время первых” — это середина 1960-х, когда в самом деле всё случилось впервые: первый человек в космосе, первый человек в открытом космосе, первый человек на Луне... Впрочем, в фильме пафос первооткрывательства (в чем именно была научная не-

обходимость подвига Алексея Леонова, вышедшего в открытый космос, зрителям не объясняли) сменялся гонкой с соперником — Штатами. В космосе герой картины выполнял указания партии и правительства и первый рапорт по радио передавал лично Брежневу.

“Салют-7” показывает страну и мир двадцать лет спустя. Авария на станции “Салют-7” кажется зловещей параллелью с грядущим распадом СССР, которую подстроили не авторы сценария, но сама история. Мотивация у персонажей тоже другая. Они летят в космос не для того, чтобы победить в каком-то виртуальном состязании, а чтобы исправить неполадки. Настрой деловой, житейский, не героический.

II. Патриотизм

Во “Времени первых” оба космонавта и их вдохновитель Сергей Королев были готовы пожертвовать всем ради престижа родины. В духе “Повести о настоящем человеке” они совершали невозможное ради выполнения невероятной задачи.

В “Салюте-7” герои далеки от безупречности. Они противостоят начальству, ругаются друг с другом, пьют запрещенную в космосе водку и носят идиотские вязаные шапочки, которые спасают их в решающий момент. На подвиг их толкает, скорее, молодецкая удаля и чисто русская любовь к свершению чего-то немислимого “на слабо”. Родина меж тем готова избавиться от них, сбив станцию ракетой (лишь чудом удается избежать такого исхода).

III. Реализм

“Время первых” основано на реальных событиях, Алексей Леонов выступил консультантом и продюсером картины. Евгений Миронов играл именно Леонова, а Константин Хабенский — его напарника Павла Беляева. Точность в деталях отмечали все наблюдатели, особенно ученые.

“Салют-7” куда больше похож на фантастическое кино. Его пролог — прямая аллюзия на “Гравитацию”; в финале этого пролога лицо героя Владимира Вдовиченкова заливают неземной свет — и потом он сообщает врачу, что увидел ангелов. Это недвусмысленная заявка на отказ от прямолинейного реализма. Мужественный Вдовиченков играет вымышленного командира экипажа Владимира Фёдорова (а не прототипа — Владимира Джанибекова), Павел Деревянко — фактурного и трогательного Виктора Алёхина (а не реального Виктора Савиных). Возможно, это развязало руки технической команде при съемках космических сцен — впечатляющих и небывалых. Оператором этих эпизодов был Сергей Астахов, снимавший лучшие фильмы Алексея Балабанова.

IV. Юмор

“Время первых” — фильм, полный героического пафоса. Герои “Салюта-7” даже в трагических ситуациях не перестают шутить. Монументальная аллюзия на ключевую сцену “Армагеддона” Майла Бэя (помните, как космонавт Андропов там устранял неполадку на космическом корабле?) и включение в саундтрек песен “Землян” и Аллы Пугачёвой — тоже своеобразные шутки. В конечном счете перед нами не столько историческое, сколько развлекательное жанровое кино, правда, зависшее между жанрами космического триллера и производственного (кино)романа.

V. Создатели

“Время первых” было сделано одной из самых успешных киностудий мейнстримного кино в России — “Базелевсом” Тимура Бекмамбетова. В соответствии с заветами продюсерского кино постоянно менялись имена режиссеров: сначала предполагалось, что картину снимет Сергей Бодров, затем — Юрий Быков, а кончилось тем, что за постановку взялся Дмитрий Киселёв, из-

вестный по сугубо коммерческим картинам “Черная молния”, “Джентльмены, удачи” и “Елки”.

“Салют-7”, напротив, первый масштабный продюсерский проект Бакура Бакурадзе, режиссера радикальных авторских фильмов “Шульгес”, “Охотник” и “Брат Дэян”. Сценаристы Алексей Чупов и Наталья Меркулова известны по фестивальному хиту “Интимные места”. Учившийся в Штатах постановщик Клим Шипенко снимал до того как коммерческое (“Любит не любит”), так и авторское (“Кто я?”) кино и участвовал в “Кинотавре”.

Ксеноморф среди своих “Спутник” Егора Абраменко (2020)

“Наш «Чужой», — таким образом, при помощи кокетливого оксюморона и чуть ли не с ласковой интонацией, фильм “Спутник” подавался с первых питчингов в “Фонде кино”. То же впечатление оставляет трейлер: перед нами триллер о космонавте, который притащил из безвоздушного пространства на Землю какую-то инопланетную, судя по всему, хищную дрянь. Чего, заметим, героям американской эпопеи “Чужой” всё-таки удавалось избежать.

Для дебютной картины 32-летнего Егора Абраменко, сделанной продюсерами студии “Водород” (после “Притяжения” и “Вторжения” будем считать их главными российскими специалистами по фантастике с пришельцами), это и хорошо, и плохо. Хорошо, поскольку пробуждает любопытство и задает высокую планку, отталкиваясь от всенародно любимой голливудской франшизы. Плохо, потому что обрекает молодого автора на заведомо невыгодные сравнения. Не только спецэффекты у нас пока не доросли до уровня заморских космических боевиков, но и возмужавшая Оксана Акиньшина мало чем похожа на молодую Сигурни Уивер. Хотя здесь Акиньшина и сыграла одну из лучших своих ролей.

Сюжет покажется смутно знакомым. По меньшей мере завязка. Двое космонавтов перед самым приземлением пережи-

вают на орбите странную атаку. При аварийной посадке выживает только один из двоих — Константин Вешняков (Пётр Фёдоров, несколько лет не снимавшийся в заметных фильмах, тоже будто вернулся из космоса, прежняя злая харизма и отчаянный взгляд — при нем). Его и исследуют в закрытой лаборатории в степях Казахстана харизматик-спецслужбист Семирадов (Фёдор Бондарчук, как без него) и доктор Ригель (Антон Васильева зрители помнят по “Звоните ДиКаприо!”) к которым присоединяется психолог-экспериментатор из Москвы — волевая и закрытая Татьяна Климова (Акиньшина). Из-за пуленепробиваемого стекла они наблюдают за тем, как по ночам из тела крепко спящего Вешнякова выбирается неведомое склизкое чудо-юдо, от одного взгляда на которое пробирает дрожь. А потом, погуляв, залезает обратно. Убьешь зверя — умрет герой Советского Союза.

Подобно тому как под обличьем красавца-мужчины в самом расцвете сил скрывается инопланетный монстр, под поверхностью вторичного жанрового эксперимента (нормального для режиссера-дебютанта) обнаруживается более тревожное, двоякое и мрачное зрелище, чем представляется поначалу. Драматургия Олега Маловичко и Андрея Золотарёва, часто работающих в соавторстве и неизменно востребованных сценаристов, грешит психологическими натяжками и сюжетными провалами, но зато обнаруживает в “Спутнике” несколько интересных подземных смысловых пластов. Да и повороты интриги заставляют удивляться вплоть до последней сцены. Не только это позволяет говорить о “Спутнике” как о новом слове отечественного мейнстрима. Его создатели отказались от внешней размашистости формы ради содержания и от этого только выиграли. Неглупый и лишь притворяющийся линейным фильм отлично снят (оператор Максим Жуков), ограничен несколькими персонажами-актерами и замкнут в экономные клаустрофобические декорации (художник-постановщик Мария Славина). Лишь нагнетающая напряжением закадровая музыка (Олег Карпачев) вызывает мгновенную ассоциацию со слишком уж привычными жанровыми шаблонами.

Меж тем “Спутник” — совершенно не “Чужой”, он вообще больше похож не на Ридли Скотта и наследовавшего ему Джеймса Кэмерона, а на Джона Карпентера с его полярным “Нечто” (степи Казахстана гнетут не меньше арктических снегов) и особенно на ранние хорроры Дэвида Кроненберга, остроумно прятанного под жанровой оберткой социальные метафоры. Собственно, главный и самый интересный вопрос “Спутника” — не о том, где спрячется инопланетянин, чем он питается, как входит в симбиоз с человеком и за счет чего от него может отделиться: это вопрос о том, с какой стати действие фильма перемещено в СССР, в 1983 год.

Есть наверняка прагматические ответы. Тогда не было тотальных систем видеонаблюдения, при определенной изобретательности можно было ускользнуть из самой тоталитарной тюрьмы (по меньшей мере в кино). Москва от Казахстана действительно находилась очень далеко, при этом они были частью одного государства... Намеренно или нет, “Спутник” получился фильмом именно об этом государстве и людях, его населявших. Поэтому так важен космос — еще и 1980-х, того последнего десятилетия, когда мы безоговорочно были и считались великой космической державой. “Спутник” — почти что ответ на ностальгический дуэт “Время первых” и “Салют-7”, недаром же начинается с такой же пары советских людей в скафандрах, терпящих бедствие и мечтающих о доме, напевая под нос “Миллион алых роз”.

Места столь отдаленные, где происходит действие, знамениты и космическими запусками, и первыми ядерными испытаниями, и сталинскими лагерями, от большинства из которых вроде бы не осталось следа. Только ли супермен Вешняков здесь скрывает жуткую тайну — свернувшегося внутри клубочком хищного ксеноморфа? И случайно ли тот заполз именно в советского человека андроповской эпохи — любителя Пугачёвой и зрителя программы “Время” по вечерам, будь он хоть трижды космонавт?

Постепенно раскрываются характеры всех четырех действующих лиц и обнаруживается, что у каждого есть свой внутрен-

ний невидимый (иногда для них самих) Чужой. Это природная хищность, готовность откусить руку, как только тебе дадут палец. Это животный эгоизм, привычно прикрываемый общественно-значимыми соображениями. Это беспощадность, выращенная с сиротливого детства — никто из них не помнит родителей, каждого усыновило государство. И, разумеется, обратная сторона героизма, требующего принесения в жертву слабых, не дотянувших до звания героя. Потому что великие цели требуют не только самоотверженности, но и жестокости. Ведь советский человек — неожиданно сообщает “Спутник” — существо гибридное, он мало чем отличается от ксеноморфа. Само название фильма — слово, когда-то пришедшее во все языки мира из русского, — полвека назад знаменовало выход человечества на новый уровень. Сегодня же звучит иронически, обозначая то второе “я”, которое каждый из нас носит в себе даже через четверть века после распада империи. Наш внутренний “чужой”, давно ставший своим.

Понятно, что в таких обстоятельствах ждать хеппи-энда не приходится, пусть сам жанр к нему и взывает. Абраменко выходит из положения не без изящества. Взваливая все надежды (по канону “Чужого”) на единственную женщину, оказавшуюся более сильной и стойкой, чем окружавшие ее мужчины, он почти напрямую цитирует “Место встречи изменить нельзя”, любимый советский сериал, который наверняка смотрели и знали наизусть персонажи “Спутника”. А те, кто читал первоисточник, роман братьев Вайнеров, возможно, вспомнят его название, дающее шанс на иное, светлое будущее: “Эра милосердия”.

Улетевшие

“Мы не можем жить без космоса”

Константина Бронзита (2014)

Долгое время — почти сто лет, начиная с ранних научно-фантастических романов, — стремление человечества в космос было неразрывно связано с прогрессом, с будущим. Когда все сроки предполагаемой утопии прошли, оно с ностальгией обернулось в космическое прошлое; по меньшей мере все новые российские фильмы смотрят именно туда, от авторских “Первых на Луне” и “Бумажного солдата” до коммерческих “Времени первых” и “Салюта-7”.

Константин Бронзит первым в XXI веке сделал космос достоинством настоящего. И, если так можно сказать, Настоящего с большой буквы.

Его внешне простой, но именно по контрасту с карикатурной, почти схематичной, рисовкой ошарашивающий своей содержательной сложностью и глубиной короткий фильм “Мы не можем жить без космоса” стал настоящей сенсацией, добравшись до номинации на “Оскар”. Это особенно важно не из-за значимости наград, а из-за контекста: Голливуд тоже в последние годы грезит космосом, разрываясь между ностальгией (возрожденные “Стартрек” или “Звездные войны”) и мрачной футурологией (“Аватар”, “Интерстеллар”). Но именно Бронзит, отказавшись в своем двумерном малобюджетном мультфильме от

любых технологических наворотов, возвращает космосу человеческое измерение.

“Мы не можем жить без космоса” — история одной прекрасной дружбы. Безымянные для нас стажеры Звёздного городка, № 1203 и № 1204, не могут жить друг без друга, а связывает их общая целеустремленность на пути к общей мечте — полету в космос. Первая половина фильма — хроника подготовки к возможной космической экспедиции. Отжимания, бассейн, центрифуга, здоровая пища в столовой, шахматы... Один — рыжий и круглоголовый, другой — брюнет с квадратным черепом; оставшись без присмотра строгих супервайзеров в белых халатах, они дурачатся, как мальчишки в пионерлагере. Задирают друг друга, бросаются едой, прыгают на кроватях в попытке застыть, остановиться в воздухе, ощутить долгожданную невесомость (и обретают ее во сне). Пока не наступает день полета. И вторая половина фильма.

№ 1203 улетел и почти сразу пропал без вести, исчез без следа. № 1204 исчез внутри своего скафандра, отказавшись его снимать. Он застревает в доспехах, не реагирует на сигналы, терпит увещания и унижения, пока не истаивает, не исчезает весь внутри металлической оболочки. А его дух уносится сквозь дыру в потолке куда-то в космос, где его ждет друг в таком же скафандре.

Реальное и сюрреалистическое встречаются на территории условного. Вроде бы мы в некоем идеальном СССР: снежная погода, люди в тулупах и ушанках, жестокий антураж тренировок, бодрые позывные “Время, вперед!” за кадром; вместе с тем для немногочисленных надписей используется английский язык, реплики отсутствуют вовсе. В любом случае это картина не о системе, а о внутреннем космосе, позволяющем ускользнуть от любого, самого строгого контроля. Недаром цель космической миссии не уточняется. Выход в безвоздушное пространство сновидческой темноты и готовой материализоваться мечты не нуждается в причинах. Он не подвластен времени и способен преодолевать пространство через черные дыры воображения. Материя здесь отступает перед духом.

Утопическое мышление советского космоса, унаследованное от Циолковского, передано Бронзитом с хирургической точностью и удивительной нежностью. Между стоическим самоотречением космонавта и теплотой его чувств к другу нет конфликта, казавшегося обязательным, неизбежным; ледяной вакуум абсолюта согрет эмоциональной мотивацией. Дружба, здесь слишком похожая на любовь, неотделимая от нее, — не меньший (и не больший) космос. И то и другое — запасной выход для эскейпа.

Ближайший аналог “Мы не можем жить без космоса” — великая инсталляция Ильи Кабакова “Человек, улетевший в космос из своей комнаты”, сделанная им в 1982 году (вскоре Кабаков действительно “улетел” на Запад) и ныне находящаяся в собрании Центра Помпиду. Ее безымянный невидимый герой построил у себя дома невероятную машину, позволяющую проломить потолок и выйти в астрал прямо из советской коммуналки. Кстати, в том же самом 1982 году по забавному совпадению случился пик советской космонавтики: было совершено рекордное число запусков — 108. Из них 99 прошли удачно.

Константин Бронзит: “Я в ужасе от мысли, что придет новая идея”¹

Твой пятнадцатиминутный мультфильм “Мы не можем жить без космоса” ухитрился получить Гран-при в Загребе, потом Гран-при в Аннеси — то есть на двух главных анимационных фестивалях в мире, а еще был признан лучшим на первой отечественной премии “Икар”. Совпадение? Не думаю.

Ты сейчас говоришь о фестивальном успехе. Да, в кинематографической среде фестивальное признание часто становится маркером качества фильма. Но надо быть осторожным: бывают случаи переоценки, когда большое количество призов не соответствует качеству картины. Мне трудно судить, к какому из двух случаев относится мой фильм. Возможно, он действительно многих задевает за что-то живое. Лично для меня это самое важное. Как кто-то сказал, что искусство — это когда автор может залезть рукой в душу человека и пошевелить там пальцами. Но в мультипликации, к сожалению, это очень трудно сделать, потому что это искусство очень условное, почти абстрактное. В нем очень сложно играть на террито-

¹ Интервью впервые опубликовано в “Афише Воздух” в 2015 г. и дополнено специально для настоящего издания.

рии чувств. Поэтому современная анимация часто очень формальна, персонажи чисто функциональны: этот хороший, тот плохой. К тому же рисованное изображение по сравнению с изображением в игровом кино по своей природе обладает резко пониженным эмоциональным фоном. Это проблема, которую нам режиссерам в анимации приходится преодолевать прежде всего. В предыдущем фильме “Уборная история — любовная история”, в котором речь шла о любви, я уже пытался создать в кадре “живого” человека, не функцию. А в “Мы не можем жить без космоса” сюжет коснулся смерти, потери, чувства одиночества. Вроде темы заведомо эмоциональные, но у меня по-прежнему нет ощущения, что я справился до конца.

А можно задать дилетантский вопрос: почему мультфильм такой? Как бы простой, едва ли не примитивный по технике. Понятно, что это иллюзия, которая разрушается к середине, открывается какой-то космос. Не понимаю, как?

Я сам не понимаю. Двигаюсь на ощупь. Есть просто ощущение, что фильм должен выглядеть и звучать так. Большинство режиссеров меня поймет. Хотя был у меня фильм “Божество”, и там я мог объяснить, почему выбрал 3D-графику: в нем речь шла о статуе Шивы, то есть об объемной вещи, сделанной из металла. Она должна была быть осязаема. И я понимал, что в другой технике фильм не состоится. Я ушел от условности рисованного изображения — статуя должна была оживать и двигаться, и у зрителя должно было возникнуть ощущение предельного реализма. А почему здесь всё плоское, условное, как в комиксе? Мне показалось, что так надо. Прав ли я? Убеждаю сам себя: “Наверное, прав”.

Когда я смотрел “Мы не можем жить без космоса”, отчетливо осознал, как похожи твои фильмы на книги Виктора Пелевина. “Божество” может служить иллюстрацией ко многим его вещам — “Жизни насекомых”, например. “Уборная история” похожа на

“Девятый сон Веры Павловны”, а новый мультфильм — чистый “Омон Ра”... А тебе видится какая-то литературность в твоих картинах?

Я много думал об этом. Конечно, ты прав: в этом смысле мои фильмы литературны, то есть нарративны — я же рассказываю истории. Но делаю я это языком кино. Буквально же литература — враг кинематографа. Это настолько разные, несопоставимые средства выражения, что, как только кино напрямую обращается к тексту, оно сразу теряет себя и становится беспомощным. Об этом и Дэвид Кроненберг недавно говорил: закадровый литературный текст — первый признак беспомощности режиссера. Кинематограф так перечеркивает себя. А в мультипликации закадровый текст используется сплошь и рядом. Раньше я об этом не задумывался, просто интуитивно старался не быть зависимым от любой литературы, обходиться без этого костыля.

Значит ли это, что свой самый популярный мультфильм, “Алёшу Поповича и Тугарина-Змея”, ты считаешь фиаско? Он же литературен насковзь.

Это коммерческий проект, большое кино! Отдельные правила игры, которые необходимо соблюдать. Без литературы — никак. Хотя слово “фиаско” не такое уж пугающее. Знаешь, когда меня спрашивают, какие фильмы я сделал, я всегда забываю об “Алёше Поповиче”, пока собеседник сам не напомнит. Он стоит настолько особняком — как будто другой человек сделал... Но большое кино всегда — коллективный труд. “Мы не можем жить без космоса” — это весь я до конца. А “Алёша Попович” сложился из частичек многих людей.

Можешь себе представить авторский полный метр?

Конечно! Или... В смысле, мой? Нет, никогда не было таких амбиций и желания. Мне даже на маленьком пяточке трудно

сконструировать что-то важное. Я вообще тугодум. Каждый проект дается всё тяжелее. Пятнадцатиминутный фильм “Мы не можем жить без космоса” делался четыре с половиной года.

То есть успех не помогает? Не воодушевляет?

Успех приятен. Но когда ты знаешь свою кухню, ты понимаешь, чего тебе это стоит. Как говорит Юрий Борисович Норштейн, задача должна только усложняться. Эти слова в меня как-то сразу попали. Видимо, потому что у самого всегда была в этом какая-то внутренняя потребность. Я не могу всё время делать одно и то же, мне необходимы шаги в сторону. А они чреваты жизненными потерями — время, силы, здоровье... И я в ужасе от мысли, что придет новая идея, захватит меня и не будет отпускать, пока я не сделаю кино.

Голливудское кино, возможно, не так логоцентрично, как наше, но всё-таки стремится “рассказывать истории”. А ты постоянно Голливуд троллишь, еще с пародийного “Крепкого орешка”. Ведь “Мы не можем жить без космоса” — тоже ответ “Гравитации”, “Интерстеллару”, “Марсианину”.

Ты прав, “Крепкого орешка” я потроллил. Но это было всего один раз. Я не так много смотрю кино, как может показаться. Я не люблю тратить на него время, и приходится иногда себя буквально заставлять, если есть рекомендации друзей или коллег. Кстати, в “Гравитации” есть кадр, где героиня влетает в очередной шаттл и вдруг принимает позу эмбриона. Мысль режиссера Куарона я понимаю, но это вставной номер “для красивого словца”, щемящая метафора на пустом месте. Этот кадр ничем не подготовлен, он не вытекает из предыдущих событий, в нем нет логики и мотивации. На месте героини в такой ситуации мы были бы в шоке, в панике — суета, одышка. В моем фильме есть похожий кадр:

на рентгеновском снимке мы видим космонавта, который принял ту же позу внутри скафандра. Но этот кадр подготовлен всем предшествующим ему действием. Герой спрятался от этого мира. Кстати, “Интерстеллар” произвел на меня гораздо большее впечатление — я проникся его пафосом, меня пробило, хоть фильм многие и критиковали. А в замкнутой, вакуумной истории Куарона слишком много красивых формальностей.

Многие удивятся, что аниматор, специалист по гротеску, так серьезно рассуждает о психологических мотивациях.

Да. Но, возможно, отсюда и результат. Я действительно стараюсь копать глубоко, но только так я смогу задеть. Я, правда, страдаю от того, что мои фильмы чрезмерно просчитаны. До миллиметра. И возникает страх: не иссушает ли моя скрупулезность весь материал? Тем не менее иногда в последний момент возникает что-то непредсказуемое. Всё просчитал, а здесь — дыра... И ты мучаешься, ломаешь голову, пока не приходит спонтанное решение. Так я придумал открывающиеся и закрывающиеся двери в фильме “На краю земли”. А Чаплин когда-то — хлопнувшую дверь автомобиля в “Огнях большого города”, чтобы слепая девушка поверила, что герой — богач. А зритель смотрит фильм, и ему всё кажется само собой разумеющимся.

Кто для тебя образцы для подражания?

Норштейна я уже назвал. Кроме него — англичанин Марк Бейкер, у него всего четыре фильма, но работы выдающиеся. И англичанин голландского происхождения Майкл Дадок де Уит, его фильм “Отец и дочь” — великая работа для меня. Таких имен вообще немного. Но я ориентируюсь не на сами фильмы, а на то, что люди делают, как проживают момент творения. У Норштейна я научился отношению к профессии. Как он говорит, нужно чуть-чуть неровно дышать.

Советская анимация работала для гигантской аудитории, но только в СССР. А сегодняшние мультфильмы можно считать венецианскими и универсальными?

Если мы говорим об авторской мультипликации, то мне кажется, нынешние мультипликаторы — молодые, дерзкие, талантливые, — когда делают свои фильмы, меньше всего озабочены публикой. И даже не парятся на тему того, какой реакции он, автор, ждет от аудитории. Они настолько озабочены своим творением, что в итоге фильм замыкается сам на себя. Утрачиваются связи — и фильмы оказываются агрессивными, злыми, жестокими, холодными. Я повторюсь. Дело не в желании угодить, а в желании передать зрителю чувство.

Это не связано с кризисом дистрибуции короткого метра?

Сегодня в условиях открытого интернета и громадного количества фестивалей я бы не сказал, что у короткого метра кризис дистрибуции. То есть условия у всех авторов равные, а отношения со зрителями — разные. Поэтому у всех разный и результат.

А как его найти, этого зрителя? Какова стратегия? В СССР авторскую анимацию знали и смотрели почти все, а сейчас такого нет и близко. Твой прекрасный, невероятно успешный по всему миру, мультфильм незнаком публике. И “Уборную историю”, номинированную на “Оскар”, мало кто смотрел. Что делать-то?

Такой мелкокалиберный штучный товар, как наш, сегодня не нужен ни кинотеатрам, ни телевидению. А это главное. Во Франции есть телеканал ARTE, в Англии — Channel 4, они не только показывают, но и спонсируют авторскую анимацию. В некоторых кинотеатрах там есть регулярные сеансы короткометражной анимации. Любой человек может купить билет и посмотреть такой сборник. Наш зритель просто не может случайно включить телевизор и увидеть чей-то авторский

мультфильм. А я однажды приехал во Францию, включил в отеле телевизор и увидел свой мультфильм! Можешь себе представить?! Во Франции, не в России. Раньше в Советском Союзе был госзаказ, и мультфильмы автоматически попадали в ротацию на государственное телевидение. Сегодня этого нет, и нас никто не знает.

За коммерческий сериал тебе интересно было бы взяться?

Нет, я не чувствую, что это мой путь. Я и так на студии “Мельница” по работе участвую во всех проектах — “Лунтике”, “Барбоскиных”. Помогаю выполнять общую задачу. Этого мне вполне достаточно.

Любопытно, что, выбрав самую непопулярную и трудную область в анимации — авторский короткий метр, — ты всё время рвешься к каким-то глобальным задачам... буквально в астрал, будь то “Божество”, “На краю земли” или “Мы не можем жить без космоса”. Они все про космос, про стремление к абсолюту.

Замечательное обобщение... Боюсь, что ты прав. Я об этом никогда не думал. Ответа у меня нет.

Рыцарь и его мама

“Он не может жить без космоса”

Константина Бронзита (2019)

Прошло несколько лет после триумфального шествия “Мы не можем жить без космоса” по фестивалям и премиям, за это время Константин Бронзит успел вернуться в созданную с его легкой руки “вселенную трех богатырей” и срежиссировать один (не худший, но и не лучший) анимационный новогодний блокбастер — и вдруг вернулся назад, доказав: “Он не может жить без космоса”. Именно так назывался новый короткометражный фильм, почти повторивший и название, и успех предыдущего (опять ворох фестивальных трофеев, опять список “Оскара” — хотя не номинация, а шорт-лист). Та же — или очень схожая — эстетика, тот же отрешенный от конкретных реалий, но психологически узнаваемый мир. Но не сиквел, а еще одна вариация на тему нас в космосе и космоса в нас.

Герой этой картины рождается не в рубашке, а в скафандре; акушерка перерезает металлическую пуповину не хирургическими ножницами, а кусачками. Впрочем, мама всё равно смочит стальной пупок зеленкой. Она отведет сына домой, где на подоконнике цветы в горшках, в раковине посуда, на стене старое фото, которое она торопливо прячет в комод: видимо, на снимке отец в таком же скафандре. Когда небо и земля озарятся космическими вспышками, вздрогнут от гула взлетающей ракеты, мама задернет занавеску. Сын у нее есть, дом тоже, оста-

лось посадить во дворе дерево. А пока то будет расти — вместе с ребенком, — мать придумает для него судьбу. Утешит плачущего музыкальной шкатулкой, задует вместе с ним свечи на день рожденном пироге, закутает в мороз, отпоит чаем в болезнь. И подарит скрипку, чтобы он никуда не улетал.

Меж тем в холодных астральных далях суровые фигуры в скафандрах будут собирать грандиозный пазл — космическую станцию, видимо, на радость человечеству будущего. Где-то там, возможно, трудится и отец мальчика. Или сгинул давным-давно на благо людям: в скафандрах их не узнаешь и не отличишь, все одинаковы. Зов этой бездны мальчик непременно рано или поздно услышит. Моментально вырастет до исполинских размеров, перестанет помещаться в домик. Оставит мать, нащупает на шкафу заветный чемоданчик с космическими запчастями. И улетит.

Сюжет мультфильма Бронзита лишен примет ретро, но и современным его не назвать. По большому счету, это невольная версия одной средневековой легенды — о Парсифале, чистосердечном рыцаре, которому одному довелось прикоснуться к заветному Граалю, выйти в день святой Пятницы за границы времени и пространства. Он был рожден матерью без отца, погибшего в бою. Мать прятала от мальчика доспехи и запретила прислуге в замке даже упоминать о рыцарях. Что толку? Подростком он встретил охотящихся рыцарей в лесу и сразу решил, что не видел ничего прекраснее. Он потребовал от матери честного рассказа об отце. Потом надел его доспехи и отправился ко двору короля Артура. Лишь потом, на пути к Граалю, Парсифаль — во всех версиях: Кретьена де Труа, Вольфрама фон Эшенбаха, Рихарда Вагнера — узнавал, что мать умерла от горя, не выдержав разлуки с ним. Стремление к идеалу требует заплатить свою цену.

Удивительно точно уловивший сходство твердолобых космонавтов со странствующими рыцарями, Бронзит не знал о Парсифале; неважно, идеи носятся в воздухе и долетают даже до космических далей. Развязка истории похожа. Парсифаль по глупости спугнул Грааль, не задав Королю-Рыбаку вопроса о причинах его боли; герой мультфильма стал причиной разрушения космической станции, не проверив содержимое чемоданчика — вместо

необходимой скобы мама положила туда связанный красный шарфик. Пуповина настигла его и задушила. Вернувшись домой и сняв скафандр, он не смог дышать обычным земным воздухом — без мамы, которой давно уже не было в доме, это было невозможно. Под сенью выросшего дерева он сел на детские качели, на которых так любил делать “солнышко”, и опять взлетел, пропал без вести, как герой “Мы не можем жить без космоса”. Связь — пуповина — между двумя фильмами обнаружилась только здесь.

Диалогия о космонавтах — шедевр Бронзита, нашедшего здесь идеальное соотношение формы (внешне простодушной, благостной, ироничной) и содержания (болезненного, драматичного, с неразрешимым конфликтом внутри). Связь сына и матери — в большей степени, чем двух друзей в предыдущем фильме, — складывается из настойчивой любви, вырастающей в гиперопеку и сковывающий контроль, и эгоистического стремления к свободе и независимости, способного убить того, кто тебе ближе всех. Из женского и мужского, которые не могут друг без друга, но не способны разрешить заложенный в их союзе конфликт. Всю свою творческую биографию Бронзит посвятил именно этим темам: сочетание прагматической женской мудрости и наивного мужского эгоизма — стержень многих его работ, вплоть до “Алёши Поповича и Тутарина Змея”. Фанаберия и бравада героя “Крепкого орешка”, самоуверенность многорукого “Божества” выразились в космическом цикле, а дом из второго фильма очень похож на вечно соскальзывающее в бездну жилище из знаменитого “На краю Земли”.

За этот край Бронзит шагает под музыку Валентина Васенкова, скопировавшего моментально узнаваемый первый аккорд с легендарного альбома *Pink Floyd* “*Wish you were here*” (его название “Жаль, что тебя здесь нет” могло бы стать эпиграфом к обоим мультфильмам). “Космический” звук ретросинтезаторов Рика Райта, соавтора легендарной “Обратной стороны Луны”, — ту же музыку слушал главный герой пелевинского “Омон Ра”! — наполняет зрителя ностальгией по невозможному пространству, где разрешатся все человеческие проблемы, найдется решение любым задачам, удастся нащупать заветный Грааль... если бы там только можно было дышать.

**СКВОЗЬ ЗАСТОЙ
К ПЕРЕСТРОЙКЕ**

Статья писалась сразу после премьеры “Довлатова” на фестивале в Берлине, где та не снискала никаких наград. Российская интеллигенция в своем большинстве встретила фильм со скепсисом, иногда переходящим в открытую враждебность. Однако интересно, что экспериментальная схема проката (“Довлатов” был выпущен в кинотеатрах всего на три дня, позже было решено продлить показы еще на неделю) привела к сумасшедшему успеху у публики и сенсационным сборам — на долгое время именно эта картина стала абсолютным лидером среди фильмов отечественного авторского кино.

Быть никем, быть собой

“Довлатов” Алексея Германа-младшего (2018)

“Довлатов” — позывной. Сразу и пароль, и отзыв. Для нескольких поколений читателей — кодовое имя, которое нельзя не знать. Из его сверстников и друзей многие живы и вовсе не дряхлы, самому Сергею Донатовичу в этом году могло бы стукнуть семьдесят семь. А его первые читатели еще молоды. Они родились в тех самых 1970-х, к которым относится действие фильма, росли и формировались в 1990-х и были бы другими, если бы не читали Довлатова. Мы с одноклассниками листали под партой только что изданные “Чемодан”, “Компромисс” и “Зону”, стараясь смеяться молча и не привлекать внимание учителя. Алексей Герман-младший — из этого самого поколения.

С его стороны решение снять фильм о Довлатове — как минимум, рискованное. Слишком уж многие российские зрители считают Довлатова “своим” и будут сопоставлять кино с фактами биографии и прозой писателя, находя десять (и более) отличий. Без ревности не обойдется.

Но и показ “Довлатова” на фестивале в Берлине — смелый шаг. Тут-то, напротив, о нем мало кто слышал. Если слышали, то вряд ли читали. Если вдруг читали, то вряд ли многое поняли.

Довлатов — из тех писателей, с которыми надо знакомиться на языке оригинала и, желательно, с погружением в контекст.

Как ни странно, Герману удалось устроить свой фильм так, что незнакомство потенциальной публики с героем стало преимуществом. Этот Довлатов — еще не образцовый стилист и колумнист журнала *“The New Yorker”*, не автор потрясающих повестей, в честь которого за океаном назвали улицу. Скорее уж, герой *“Ремесла”* — возможно, самой пронзительной книги писателя. Молодой, перспективный, несчастливый, поскольку его не печатают — а значит, не читают. *“Литературный неудачник”*, как он сам себя аттестует. Возможно, внешне у него всё благополучно. *“Тогда, — пишет Довлатов, — почему же я ощущаю себя на грани физической катастрофы? Откуда у меня чувство безнадежной жизненной непригодности? В чем причина моей тоски?”*

Сегодня, когда у Сергея Довлатова сложилось посмертное ампула легкомысленного остряка, имеет смысл повторить эти вопросы вслух. Что и делает Герман. Его нежный и бесконечно грустный фильм, крайне редко позволяющий себе быть смешным, — именно о чувствах безнадежности, непригодности и катастрофы, нормальных для писателя без публикаций. Вроде бы в наши времена интернет-самиздат раз и навсегда решил эту проблему. И всё-таки *“Довлатов”* выглядит пугающе современным.

1970-е вообще удивительно рифмуются с нашим временем: склынувшая эйфория от полусвободы предыдущего десятилетия, ощущение повсюду расставленных невидимых флажков, за которые выходить не рекомендуется, общая если не духота, то душноватость и трусливая присказка: *“Бывали времена пострашнее, грех жаловаться”*. А героем этого *“романа без героя”* становится тот, кто единственным разумным ориентиром считает совесть, уравнивая, согласно ушедшему в народ афоризму Анатолия Наймана, *“советское”* с *“антисоветским”*, не разделяя эзков и их охранников — заложников одной колючей проволоки.

Правильно выбранные время, место и герой, разумеется, не дают гарантии, что удастся оживить их на экране. У Германа получилось. *“Довлатов”* — самая зрелая, цельная и внятная его кар-

тина. Возможно потому, что самая личная. Родители режиссера, Алексей Герман-старший и Светлана Кармалита (“Довлатов” — первый фильм, завершённый после их смерти), прожили самое насыщенное и плодотворное десятилетие своей жизни именно в Ленинграде 1970-х. Герман-старший даже собирался снимать Довлатова в главной роли в фильме “Хрусталёв, машину!”, но не успел: писатель умер трагически рано, в сорок восемь лет. Предугадывание преждевременного ухода и щемящее чувство нереализованности висит дамокловым мечом и над зафиксированными в фильме буднями тридцатилетнего героя — у которого, если свериться с биографией писателя, всё впереди. Но ведь и зрелый Довлатов, уже вовсе не неудачник, не застал времени, когда родина начала зачитываться его книгами, а любой школьник мог процитировать его грустные остроты.

Писателю снится несбыточное будущее, нам — воображаемое прошлое. Сновидения Довлатова — вот он жалуется Брежневу и Фиделю, что его не печатают, а генсек дружелюбно предлагает соавторство; а вот возвращается память о зоне, диком братстве эзков и вертухаев — намекают более чем прозрачно, что туманный, снежный, осенне-зимний Ленинград фильма — не попытка документальной реконструкции, а тоже своего рода сон. Он привиделся сразу двоим, Герману и его жене, художнику-постановщику Елене Окопной. Ее работа в “Довлатове” — не просто тщательная и сложная, а по-настоящему вдохновенная.

Вся картина смотрится как фэнтези, исчезнувший с карты город Ленинград — что твой Китеж или Нарния, замороженная колдуньей. Телефонные будки, журнальная редакция, дача профессора урологии, будни метростроителей и заводской газеты, съемки одного фильма и озвучание другого. И повсюду, как приметы ушедшего, коммуналки-коммуналки-коммуналки. Их этику и эстетику начал исследовать Герман-старший, и Герман-младший закрывает скобки, завершает главу, переворачивает страницу: двое его героев — Бродский и Довлатов — вот-вот покинут общий быт, будут стерты из него и нарисуют себя заново в другом, еще более фантастическом мире. Сделают шаг из коммунального в одинокое, из неизвестности — в историю литературы.

Вот ведь какая странность: уже признанный гением Бродский — плоть от плоти этого призрачного, будто гоголевского Ленинграда (на экране вдруг всплывают ряженные: Гоголь, Толстой, Достоевский, Пушкин), частичка многоголосого и многоликого универсума интеллигентской коммуналки, в которой каждый житель и гость, каждый актер и фигурант “без слов” — сокровище на вес неизвестного драгметалла. А Довлатов — рослый, плечистый, с неловким извиняющимся взглядом собаки, сразу выделяется из любой толпы, будь то друзья-нонконформисты или чиновники, солдаты, редакторы, милиционеры, рабочие, да просто пассажиры автобуса. Видимо, выбор серба Милана Марича на главную роль был самым верным решением. Не потому, что актер неизвестен широкому зрителю, не потому, что хорош собой, от природы обаятелен и внешне похож на писателя, а потому, что сразу видно — чужой, нездешний и сам от этого мучается.

Однако стоит приглядеться и становится ясно: здесь у каждого собственный сюжет, своя маленькая драма, со стороны кажущаяся незначительной. Персонажи узнаваемых Антона Шагина (поэт-метростроитель), Данилы Козловского (художник-фарцовщик), Светланы Ходченковой, Елены Лядовой, Игната Акрачкова проживают эпоху, будто переживая, когда она кончится. И подозревают, что на их век хватит. Недаром фильм укладывается в неделю накануне 7 ноября — главного советского праздника, который давно уже стал поводом отдохнуть от постылой работы и выпить. Ритуал возвращающихся дат, короткие перебежки от гонорара до гонорара, беличье колесо рутины, в которой невозможно стало вспомнить, кто ты такой на самом деле. Здесь не осталось иных доблестей, кроме “мужества быть никем и быть собой”. Всё-таки, пожалуй, неплохо помнить о том, что и это — доблесть. Как в 1971-м, так и в 2018-м.

Любовь холера “Одесса” Валерия Тодоровского (2019)

У Габриеля Гарсиа Маркеса есть роман “Любовь во время холеры”; эта формула идеально описывает сюжет “Одессы” Валерия Тодоровского. Впрочем, заимствования исключены. Каждый кадр, с расслабленной виртуозностью снятый голливудским резидентом Романом Васьяновым, каждый диалог, тщательно сконструированный сценаристом Максимом Белозором, кричит о том, что для родившегося в Одессе режиссера эта история — глубоко личная. Это ключевое свойство и важнейшее достоинство камерного эпоса, в котором фигурирует мальчик, приехавший из Москвы на жаркое черноморское побережье и неслучайно названный Валериком.

Один из ключевых авторов российского кино за последние четверть века, двукратный лауреат Гран-при “Кинотавра” (за “Любовника” и “Моего сводного брата Франкенштейна”), чей новый фильм показали на открытии юбилейного, 30-го сочинского фестиваля, давно не называется Тодоровским-младшим. И всё же в самых пронзительных и личных своих картинах отдает долг отцу, символу предыдущей эпохи. Это подарило живой нерв “Оттепели”, так сильно — невзирая на мастерскую ремесленную выделку — отличавшейся от декоративных “Стиляг”. Из этого же персонального, интимного прошлого вылеплена “Одес-

са”, так явно контрастирующая с искусственным (и, надо признать, коммерчески успешным) “Большим”, предыдущим фильмом Тодоровского. Более того, в известной степени “Одесса” выглядит как прямое продолжение “Оттепели”.

На дворе 1970 год. В Одессе приземляется самолет из столицы, с него сходит, держа за руку Валерика, герой фильма. На этот раз не оператор, а журналист-международник из “Известий”, не Виктор, а Борис, но вновь обобщенный образ отца: немногословного, красивого, молодого. Евгений Цыганов с привычной невозмутимостью и сдержанностью играет здесь первую скрипку, но камерный ансамбль слишком многоголос и разнообразен (кстати, как и в “Оттепели”), чтобы внимание концентрировалось на нем одном.

Глава клана, тесть Бориса — ветеран войны Григорий Иосифович (Леонид Ярмольник в своей первой возрастной роли — и лучшей как минимум лет за десять) — патриарх, рассудительный и за годы научившийся подавлять тревогу за близких. За время фильма ему предстоит ненадолго превратиться и в шекспировского Лира (недаром же у него три дочери, одна из которых хочет предать отца, подав документы на эмиграцию в Израиль), и в биндюжника Менделя Крика из бабелевского “Заката”. Матриарх — Рая (поначалу вовсе неузнаваемая Ирина Розанова), удачно прячущая темперамент за домовитостью. Старшая дочь Лора (Ксения Раппопорт — красавица даже в нарочитом амплу женщины, махнувшей на себя рукой) всем пожертвовала ради русского алкоголика, композитора-неудачника Володи; ее сестра Мира (Евгения Брик, в кои веки в живой характерной роли) привычно препирается с мужем-шлимазлом, спекулянтом Ариком. Живут они все, разумеется, вместе, в одном маленьком, но необъятном дворике-лабиринте, вместе с соседями, чья дочь — досрочно созревшая тинейджер Ира — окажется для заезжего супермена Бориса необоримо сильным соблазном: ведь он застрял в Одессе, а его жена, еще одна дочь Григория Иосифовича, Алла, застряла в Москве. В Одессе холера, объявлен карантин, город закрыт на неопределенное время.

Фильм Тодоровского с его перфекционизмом и странным сновидческим флером (многие сцены происходят ночью, на за-

кате или, наоборот, на рассвете, картина и начинается с того, как пробуждается семья) обречен на то, чтобы получать комплименты на предмет точности воссозданной обстановки и речи — и одновременно попреки по той же части: “так не одевались”, “так не говорили”, “такого не было”. Снимался он в основном в павильоне и уж точно не в Одессе — трагический парадокс наших дней состоит в том, что в ближайшее время эту картину на месте событий и не покажут. С одной стороны, “Одесса” — расширенная карта памяти, и документальность ей противопоказана. Иначе и оператора надо было брать другого, а не визионера Васьянова, рисующего на экране какой-то собственный воображаемый СССР. С другой стороны, Одесса всегда была особенным, отдельным городом: пограничным, многоязыким, распахнутым навстречу всему миру космополитическим портом. Из этого осознания создана вся ее легенда, мифология, фольклор. Этот вольный дух в фильме Тодоровского веет, где хочет.

Совсем другое дело — драматургия и жанр. Играя со зрительскими ожиданиями по этой части, автор выигрывает далеко не всегда. Тема эпидемии холеры требует какого-никакого саспенса — если не фильма-катастрофы, то хотя бы детектива, а не только картинной сцены чужих похорон под марш Шопена, звучание которого впервые в жизни наводит Валерика на мысль о конечности всего сущего. Из истории с эмиграцией могла бы вырасти мощная драма (в этом месте жалеешь, что “Одесса” — не сериал эпизодов эдак на десять-двенадцать, героев и сюжетных линий-то хватило б) на интересную тему внутреннего антисемитизма: периодически срывающееся на идиш старшее поколение отказывается считать себя евреями, а желающих податься в Тель-Авив почитает за предателей родины. Но, заявив об этом в двух-трех неподдельно сильных эпизодах, Тодоровский тут же сдает назад, в область безопасной *love story*. Она разыграна превосходно, как по нотам, однако немного жаль, что из всех составляющих фильма эта — самая привычная и предсказуемая.

Тем не менее “Одесса” не преследует цели увлечь сюжетом. Она берет свое атмосферой, духом места, одновременно подлинного и воображаемого. Необычный город для очередного (и не

сосчитать какого в новейшей истории отечественного кино) влюбленного погружения в советское прошлое. Воплощая в миниатюре все ограничения и условности, весь блеск и нищету рухнувшей империи, Одесса, как венецианская республика, своим свободолобием и юмором высмеивает и отрицает имперский проект. Так же, как холера, заражая воздух чувством вседушной смертельной опасности, обостряет желание жить и любить, совершать неосмотрительные и отважные поступки, перечеркивать привычные с детства правила и надеяться на то, что совсем в скором времени вековой уклад пошатнется, и простым человеческим усилием удастся что-то изменить навсегда.

Одна за другой подряд — две статьи о двух блокбастерах, которые ввели моду на подзабытый с советских времен и долгое время считавшийся нерентабельным жанр спортивного кино. Его возрождение не было бы возможным без обращения к советской эпохе.

Лети как шайба “Легенда № 17” Николая Лебедева (2013)

Валерий Харламов, великий советский хоккеист, стал героем не только для своей страны, но и для всего мира, когда 2 сентября 1972 года сборная СССР разгромила со счетом 7:3 канадцев, считавшихся к тому моменту непобедимыми королями в этом виде спорта. Но к ослепительной минуте славы он шел долго и трудно. Этому пути и посвящена “Легенда № 17” Николая Лебедева.

Биографический фильм — из числа тех жанров, с которыми в российском кино всё обстоит не слишком хорошо. Дело затратное: костюмы, декорации. Факты до искомой остросюжетности не исказишь, а в неточностях обвинят всё равно. Кассовые перспективы неизменно туманны. Последнее особенно важно, если речь идет о советском прошлом. Безусловные герои минувшей эпохи подчас незнакомы новой публике, научившейся ходить в кино в последние двадцать лет, и невероятно трудно вновь создать над ними мифический ореол, не ударившись в идеализацию прошлого. А от нее в сочетании с неминуемым блокбастерным гламуром, как правило, веет фальшью.

Нет сомнений в том, что авторы “Легенды № 17” прекрасно это осознавали. В ход была пущена тяжелая артиллерия. В числе продюсеров могущественной студии “ТриТэ” — сам Никита

Михалков. Режиссер Лебедев (“Звезда”, “Волкодав”) — один из зачинателей постсоветского коммерческого кино. В главной роли — единственный, судя по прокатному успеху “Dухless”, по-настоящему популярный молодой артист, Данила Козловский. Композитор — Эдуард Артемьев; имя оператора Ирека Хартовича чуть менее известно, зато его техника не может не впечатлить. Юность Харламова он снимал на 16-миллиметровую пленку, годы возмужания — на 35 мм, а триумфальный матч Суперсерии — на новейшие цифровые камеры; причем некоторые из них были установлены на амуницию хоккеистов, их клюшки и шайбы, чтобы снять происходящее “изнутри”. Хоккей с точки зрения шайбы: кажется, раньше такого не бывало.

Техническая составляющая фильма впечатляет — причем не столько размах постановки, сколько умение держать ритм, не впадая в монтажное мельтешение: даже человеку, предельно далекому от любого спорта (именно таков автор этих строк), будет и понятно, и интересно то, что происходит на поле. Но главное завоевание всё же принадлежит Лебедеву, сумевшему обойти скользкую проблему “байопика на советском материале”.

Заголовок эмблематичен: этот фильм — не биография, а именно легенда. Тщательно изучив все факты и привлекиши в союзники семью Харламова (его сын сыграл небольшую роль и выступил в качестве сопродюсера, сестра получила cameo), сценаристы и режиссер спрессовали реальные события в мифологическое житие. Они не врут, они демонстративно игнорируют правду во имя красоты жеста. Например, автомобильная авария, в которой Харламов чудом не погиб, случилась не накануне канадской виктории, а через четыре года после нее, но по законам жанра правильнее показать, как герой восстает из мертвых ради финальной победы. И лоджку ему повредили не на первом историческом матче, а уже после. И, как известно всем, прямой трансляции матча СССР—Канада на родине хоккеиста не было — игру показывали на следующий день, в записи; однако одновременное торжество болельщиков по всему миру настолько эффектнее, что к черту истину.

Художественный результат производит двойственное впечатление. С одной стороны, “Легенда № 17” полна жанровых

клише (особенно в “лирической” части взаимоотношений безупречного героя с возлюбленной и родителями). С другой стороны, эти клише превосходно работают, что в нашем кино случается крайне редко. Этот фильм — сказка, и, как в настоящей сказке, в ней становится возможным внутреннее освобождение кумира всего Союза от общепринятых норм “империи зла”. Командный дух в нем сильнее патриотизма, партийному чину (главного негодяя колоритно сыграл Владимир Меньшов) он бросает открытый вызов — и вообще, на голливудского спортсмена похож куда больше, чем на скромного советского гражданина, которым, по отзывам современников, был в быту его прототип. Но вот что интересно: в итоге и сам фильм избавляется от неминуемой провинциальности, приобретая масштаб международного кинохита. Вместо предсказуемой легенды о победе россиян над иностранцами на экране материализуется миф об обретении внутренней свободы человеком, одаренным от природы.

Эта условность позволила отойти от портретной точности не только в отношении главного героя — картинного и несколько картонного супермена, — но и в образе его учителя, не менее легендарного тренера Анатолия Тарасова. В лучших сценах на двоих “Легенда № 17” поднимается на высоты не жанрового, а серьезного психологического кино. В этом заслуга Олега Меньшикова — актера, настолько не похожего на Тарасова внешне, что его перевоплощение в инфернального ментора, природного гения, возвышающегося над пошлостью советского мирка, кажется настоящим чудом. Как минимум, оно стоит того, чтобы на фильм обратили внимание не только поклонники советского хоккея и фанаты Козловского, но и остальные зрители, равнодушные к хорошему отечественному кино.

Вопрос трех секунд “Движение вверх” Антон Мегердичев (2017)

“**О**т создателей «Легенды № 17» — анонс, который многое объясняет и кое к чему обязывает. В “Движении вверх” те же продюсеры, студия “ТриТэ” и тот же сценарист Николай Куликов. Но главное совпадение — в жанре: блокбастер о легендарных победах советского спорта. В случае “Движения вверх” материал даже еще более эффектный: в 1972 году на Олимпиаде в Мюнхене впервые за тридцать шесть лет американская баскетбольная команда проиграла — причем не кому-то, а советской сборной. Самое же любопытное — в том, что исход матча решили последние три секунды, добавленные арбитром. С одной стороны, сюжет предельно кинематографичный. С другой, длиться он может всего три секунды. Дело за малым: создать вокруг этого момента целый фильм.

Задача не такая уж простая. Спортом увлекаются далеко не все, о сенсационном сюжете слышал или помнит отнюдь не каждый. Воссоздание атмосферы СССР начала 1970-х — дорогостоящий и сложный процесс, а критики всё равно найдутся. Есть уже и скандал: одни прототипы (или их наследники) благословили проект, другие резко воспротивились ему, и в результате легендарный тренер Владимир Кондрашин, во избежание судебного

иска, стал на экране вымышленным Владимиром Гаранжиным. Поменяли имена и другим персонажам, в основном связанным с неофициальным закулисным легендарного матча и личной жизнью главных героев. При этом все игроки сборной сохранили и фамилии, и определенное внешнее сходство с теми, чьи роли играют. Впрочем, все эти нюансы пройдут мимо зрителя, которого интересует другое: зрелище.

“Движение вперед” делится на две части. Первая выдержана в совершенно голливудском духе. Это очень качественное кино, профессионально придуманное и собранное, использующее все пригодные клише и действующее на эмоции (“ТриТэ” сегодня, кажется, та российская студия, которая ближе всех к определению “наш Голливуд”). Начальство назначает в баскетбольную сборную нового тренера, тот знакомится с игроками и формирует команду, делает сенсационное заявление о намерении одолеть американскую сборную и медленно движется к этой — мы знаем, осуществимой — победе.

Вторая часть — собственно матч, показанный непривычно скрупулезно. И это — настоящий триумф, сопоставимый с тем, что был одержан в Мюнхене в 1972 году. Все сюжетные нити сходятся в одном нервическом клубке, и оторваться от неслышанно техничного зрелища-аттракциона фактически невозможно. Артисты играют на пределе возможностей — в точности как их персонажи. Азарт передается самым апатичным зрителям. Впервые за долгие годы рапид использован по делу (“Полет — естественное состояние баскетболиста”, — утверждает тренер). Даже некоторая операторская и музыкальная обобщенность картины, отсутствие яркого индивидуального почерка в этих важных областях, становится достоинством: матч снимало несколько операторских команд, и на экране он смотрится не менее жизненно и при этом захватывающе, чем настоящий спортивный поединок. Технические ухищрения становятся как бы невидимыми; мы оказываемся на трибунах, а то и на поле. Временами хочется провести параллель с “Олимпией” Лени Рифеншталь — вероятно, величайшим спортивным фильмом в истории кино. Наверное, надо уточнить, что автор этих строк к любому спорту и спор-

тивному кино совершенно равнодушен, так что победа фильма над его недоверием — тоже серьезное завоевание.

Как настоящее голливудское кино, “Движение вверх” — результат командной игры. Кто в этой ситуации режиссер Антон Мегердичев — тренер или капитан сборной, — сказать трудно. В любом случае его опыт в кино о спорте (“Бой с тенью-2”) и умение создавать саспенс (“Метро”) здесь пригодились, как и уникальное чувство монтажного ритма. Однако он — лицо за кадром, зрителю интереснее актеры. Владимир Машков в роли тренера мобилизует все свои способности, и параллель с игрой Олега Меньшикова в “Легенде № 17” будет оправданной. Марат Башаров (отвратительный чиновник при сборной), Андрей Смоляков (привычный к компромиссам служитель режима), Сергей Гармаш (властный глава Госкомспорта), Виктория Толстоганова (жена тренера) превосходно играют “свиту”, позволяющую герою сформулировать позицию и отстаивать ее до последнего.

Но, конечно, важнейшее достижение “Движения вверх” — в другом. Баскетбольная команда в фильме — удивительно гармоничный, слаженный и сильный ансамбль, не включающий в себя ни одного по-настоящему известного артиста: Иван Колесников, Кирилл Зайцев, Александр Ряполов, Кузьма Сапрыкин, Иракли Микава, Отар Лордкипанидзе, Джеймс Тратас (рослый и фактурный литовский актер, пожалуй, самый яркий из всех, хотя выделять одного несправедливо). Отдельно — маленькая, но замечательно яркая работа Александры Ревенко, актрисы “Гоголь-центра”, впервые сыгравшей в таком большом кино. В этом смысле “Движение вверх” — действительно спортивный фильм, который берет сыгранностью и слаженностью больше, чем чьим-то индивидуальным дарованием или харизмой. Это тоже голливудское свойство, крайне редкое для отечественного кино.

Понятно, что отношение зрителя к “Движению вверх” зашито в самом замысле картины. Для большинства это ностальгическое большое кино о завоеваниях мифической великой страны — СССР, наследниками которой нам повезло быть. Для мень-

шинства — порция тенденциозной государственной пропаганды на тему “однажды наши навалили американцам”. Особенно ярко две полярные позиции проявятся на фоне недавних олимпийских разоблачений и скандалов. Однако фильм, если в него всмотреться, гораздо сложнее этих привычных паттернов.

Самое интересное подводное течение в “Движении вверх” связано именно с темой патриотизма. Борьба советских и американских спортсменов — это состязание двух подходов. Американцы дружно поют гимн, размахивают флагами, скандируют “USA!”; они действительно бьются с коммунистами из империи зла за честь родной страны. У советских баскетболистов другая мотивация. С самого начала фильма они получают от родины один щелчок за другим. По возвращении с триумфального матча их унижительно обыскивают таможенники. Бюрократы хамят и настаивают на своем. Тяжелобольного ребенка не пускают сделать операцию за границу. На каждом шагу шантажируют и давят, не давая послабления ни в чем: в СССР невозможно ни лечиться, ни жениться по своей воле. Даже уютные на вид автоматы с газировкой плюются водой. Неудивительно, что среди центральных персонажей есть активный антисоветчик — литовец Паулаускас. Да и остальные не горят желанием пострадать за державу. В общем, когда в начале фильма Гаранжин говорит: “Не бывает вечных империй”, эти слова хочется отнести не только к непобедимым США, но и к советскому государству-колоссу.

Так за что же бьются баскетболисты, поставившие невыполнимую цель? Ответ приходит в момент, показанный в фильме отчетливо, но деликатно, — теракт на Мюнхенской Олимпиаде. Политика в самом ее кровавом изводе берет верх над поверхностной спортивной утопией, заставляющей на время забыть о границах. Чувство родства оказывается превыше государственных интересов и политических распрей. Герои “Движения вверх” выходят на поле сражаться не за престиж империи, а за свое личное достоинство. Для человека угнетенного нет высшей свободы, чем преодоление обстоятельств; для человека отчужденного нет высшей ценности, чем братство.

АНТОН ДОЛИН МИРАЖИ СОВЕТСКОГО

В “Движении вверх” нет другого отечества, кроме друга-дурака, который иногда так бесит, что невольно; кроме больного ребенка, которого, может, и вылечить-то не удастся; кроме жениха, у которого саркома сердца, и жить ему после свадьбы останется всего ничего. И нет другого счастья, кроме крошечных, хоть и растянутых в экранном времени трех секунд — однако же вошедших в историю.

Важное историческое уточнение: работа над фильмом завершилась, когда Кирилл Серебренников находился под арестом по обвинению в хищении государственных средств. Этот же факт не позволил режиссеру присутствовать на премьере в Каннах. На момент написания статьи процесс всё еще продолжается, хотя Серебренников уже не находится под стражей. Разумеется, эти факты (постыдные не для обвиняемых, а исключительно для правоохранительной системы) никак не повлияли на оценку и анализ фильма, но поневоле стали органической частью статьи, ее неотъемлемым контекстом.

Этого не было. Это было “Лето” Кирилла Серебренникова (2018)

Как еще начинать статью о Кирилле Серебренникове, если не с адвокатской речи? На этот раз в роли обвинителя — не карательные государственные органы, а уважаемый человек и один из узнаваемых героев фильма “Лето” Борис Гребенщиков. Все слышали, запомнили и неоднократно повторили его слова о сценарии “Лета”: мол, герои — “дешевые московские хипстеры, ориентированные только на секс и бабки”. Неизвестно, тот ли самый сценарий читал БГ и не изменили ли текст после его критики, но результат парадоксален: единственное, чем абсолютно не озабочены персонажи “Лета”, это секс и деньги. Перед нами чистые, наивные, отчаянно романтические молодые люди, не желающие идти на любые компромиссы. Что до секса (мини-спойлер), то он на экране ограничен единственным, по-школьному целомудренным поцелуем.

Второе обвинение, хлесткое “ложь от начала и до конца”, вызывает еще большее недоумение. Картина — игровая, а не документальная, и корректно ли называть художественный вымысел ложью? Да, Гребенщиков был свидетелем событий, описанных в фильме, а Серебренников и его соавторы сценария Михаил и Лили Идовы — нет. Но ведь в центре “Лета” — отношения

Майка Науменко с его женой Натальей и начинавшим в те годы профессиональную карьеру Виктором Цоем; все ключевые сцены происходят в квартире Науменко, в отсутствие Гребенщикова. Единственная живая участница — сама Наталья Науменко — была главным консультантом фильма, и ей можно доверять как минимум не меньше, чем лидеру “Аквариума”.

Главное же — отчетливое намерение режиссера отграничиться от исторических фактов, наполнив картину вымышленными эпизодами, сновидческими клипами на музыку любимых Майком и Цоем западных рок-групп. В советской электричке хором поют “*Psycho Killer*” Talking Heads, в троллейбусе — “*The Passenger*” Игги Попа, под дождем на улице — “*Perfect day*” Лу Рида... В действие введен специальный персонаж, носитель брехтовского духа остранения — Скептик. Застегнутый на все пуговицы, он будет критиковать рокеров за прекрасноту, говорить в камеру об исполнителе роли Цоя “Не похож” и, главное, всегда иметь наготове табличку, написанную то ли краской, то ли кровью поверх передовицы газеты “Правда”: “Этого не было”.

Скептик прав не во всем. Кое-что было. К тому же кореец Тео Ю очень похож на Виктора Цоя, а Рома Зверь, чье участие в картине вызвало гул неодобрения у фанатов Майка Науменко, не просто напоминает прототипа, но и потрясающе (и очень похоже) за него поет. Оба замечательно органичны в своем актерском неактерстве, но самая выразительная звезда “Лета” — Ирина Старшенбаум, практически неузнаваемая после “Притяжения”. Ее героиня неброско обаятельна, негромко убедительна, красива какой-то нездешней странной красотой — обоих рокеров, так ей увлеченных, нетрудно понять. Вслед за ними в нее будто влюбляется камера, а за камерой — и зритель, перестающий задаваться бессмысленным вопросом об “исторической правде”. Допустим, неназванные Артемий Троицкий и Гребенщиков (тут — просто “Боб”) в фильме моментально узнаются, а другие персонажи являются на правах живых обобщений, будь то радушная хозяйка квартирника (Лия Ахеджакова), Панк в тельняшке (Александр Горчилин) или гитарист Лёня (Филипп Авдеев). Кто они на самом деле, неважно. Они, как и всё “Ле-

то”, — наш коллективный сон о минувшей эпохе и ушедшей на дно Атлантиде советского рока до его превращения в шоу-бизнес.

Конечно, здесь найдется, к чему придраться. Картина не всемирная, не глобальная, а наоборот, подчеркнута локальная. Она не будет полностью понятна тем, кто ничего не знает о советской эпохе застоя и подпольном рок-движении: недаром директор Каннского фестиваля Тьерри Фремо, объявляя об участии “Лета” в конкурсе, знаменательно смешал брежневское время со сталинским. Здесь есть нарочито бесформенные фрагменты, в которых спрятана деликатно намеченная лирическая интрига. А еще несколько финалов, будто рок-группа по просьбе фанатов выходит на сцену с бисами, еще и еще, потеряв счет времени. И всё равно последняя сцена фильма — Цой на сцене, Майк и Наташа в зале — убивает наповал, не позволяя остаться равнодушным. В том числе поэтому придраться не хочется. Несовершенства “Лета” обаятельны, они делают его живым.

Определенно лучший фильм Кирилла Серебренникова адекватно отражает уникальную многофункциональность своего автора. Это и постмодернистская рок-опера, и ностальгический реквием по поколению последних русских дворников и сторожей, и атмосферная *love story*, виртуозно нежно снятая в преобладающем ч/б Владом Опельянцем. Кажется, Серебренников наконец преодолел в кино свою тягу к театральности. Однако сцена и закулисы рок-клуба напомнят театральную сцену и закулисы, а певец и музыкант — тот же артист. Так же актеры “Тоголь-центра”, которых в “Лете” немало, в спектаклях Серебренникова регулярно оказываются певцами и музыкантами.

Отдельным интересным квестом может стать поиск автора и его позиции внутри псевдоисторической вселенной фильма. Найти здесь Майка и Цоя, Боба и Свина — задача элементарная, а вот пойди-ка отыщи Серебренникова. Для ее решения уместно вспомнить, что режиссер к моменту ареста находился на пике творческой активности, одновременно заканчивая три разных проекта. Все они были завершены по его указаниям уже в процессе “театрального дела”, ни на одну премьеру сам Серебренников так и не попал. Это выдающиеся “Маленькие трагедии”

в “Тоголь-центре”, хитовый “Нуреев” в Большом театре и теперь “Лето”. Во всех трех главная тема — место художника в этом мире, его драматическая неспособность увидеть себя со стороны, найти рациональное применение своему дару, защититься от наушников, завистников, посредственностей.

В “Лете”, будто завершающем произвольную трилогию, этот лейтмотив подан с наибольшей элегантноcтью. Здесь есть сценки, в которых честные обыватели пытаются увещевать бестыбких рокеров (забавно, что первым из таких увещевателей оказывается безымянный персонаж Александра Баширова, незабвенного Майора из “Ассы”, где миру был явлен тридцать лет назад еще живой Виктор Цой), но в целом ни о какой борьбе с режимом или противостоянии ему в фильме нет и речи. Ни Майк, ни Цой, ни Серебренников не сражаются с системой. Они просто живут и творят так, будто ее не существует, и слышная им одним музыка “T-Rex” без труда заглушает громогласный гимн СССР. Именно эта позиция делает их чужими и враждебными любой власти, брежневской или путинской. Какой бы ни была конкретная подоплека “театрального дела”, можно не сомневаться, что эта чуждость лежит в его основе.

Майк и Цой в “Лете” представляют два пути советского контркультурного художника. Первый — адепт просвещения, остро осознающий вторичность своего неконвертируемого творчества, вдохновленного лучшими образцами англоязычного рока (одна из самых чудесных сцен в фильме — та, в которой его герои косплеят обложки культовых западных альбомов, от Боуи до “Pink Floyd”, от “The Beatles” до “Blondie”). Второй — недоучившийся пэтэушник, стихийный талант, у которого таюже нет шансов быть услышанным за границами родины, но он к этому и не стремится, а потому его до сих пор горланит по подъездам какое по счету поколение. Однако одного нет без второго; их благородная дружба, а вовсе не противостояние составляет драматургический каркас фильма. Этот союз — та хрупкая сила, которую советский “клуб одиноких сердец” бросает против монолитной серости застойных будней.

Вряд ли может быть два мнения о том, что пожелать сегодня Кириллу Серебренникову: пусть морок поскорее рассеется, и ре-

жиссер окажется на свободе. Фильму тоже хочется пожелать лишь одного. Нет, не “Золотой пальмовой ветви”. “Лету” нужен адекватный зритель, способный выключить кино из многочисленных контекстов (исторического, правозащитного, фестивального и т.д.) и получить удовольствие — как от концерта старой, любимой, знакомой наизусть музыки, которая неожиданно прозвучала свежо, будто в первый раз.

В безвоздушном пространстве “Юморист” Михаила Идова (2019)

Э то странное и будоражащее кино вызывает чувство неловкости и врзается в память. Вот и хочется спрятаться за уютными штампами: “сильный дебют”, “мощная актерская работа”. Всё так, но сказать об этом недостаточно. “Юморист” — не то, чем кажется. По существу сюжета и антуража это жизнеописание вымышленного эстрадного артиста 1980-х годов Бориса Аркадьева; на самом деле — фильм о подцензурном юморе, мягком тоталитаризме, моральном выборе мыслящего человека. То есть о сегодняшнем дне.

Таким образом, “Юморист” и разбирает суть эзопова языка, и сам на нем говорит. Рождает неуютное чувство сопричастности и раздвоенности. Не позволяет держать дистанцию, которая, казалось бы, задана системой координат ретрофильма про СССР. Оставляет впечатление зажатости и скованности, вполне оправданное обстоятельствами жизни главного героя.

В одной из первых сцен фильма выпивший Аркадьев — у которого, сразу видно, с пятым пунктом не всё в порядке, — на спор отвечает экспромтом на вопрос: “Почему евреев не берут в космонавты?” Не берут, потому что не вернутся: слишком большой опыт жизни в безвоздушном пространстве. “Юморист” весьма точно передает ощущение безвоздушности, хоть и начи-

нается на берегах Балтики, в благословенной для всей советской эстрады курортной Юрмале. Для Идова, уроженца советской Риги, это очень личная деталь и явно не единственная.

Учившийся кинематографу в США, написавший несколько книг и довольно удачно сделавший карьеру в журналистике (а затем ее бросивший) Идов обладает счастливой двойной оптикой: смотрит на позднесоветский опыт и изнутри, через очки детской ностальгии, и снаружи, ироническим взглядом успешного эмигранта. Это было заметно уже в “Лете” Кирилла Серебренникова, где Идов-сценарист препарировал миф “Зоопарка” и “Кино” как воздушную фантазию, намеренно пренебрегая реальностью. Рок в СССР был полуразрешенной отдушиной, телевизионный и эстрадный юмор — тем более: людям слова проще, чем музыкантам, держать в кармане фигу. Иногда ее могли не разглядеть власти, но сразу чувствовал зритель и слушатель.

Наверняка велик был соблазн сделать Аркадьева завуалированным портретом какой-то из конкретных звезд эпохи (Жванецкий, Арканов, Хазанов). Или, если уж уходить от конкретных прототипов, показать его обаятельным и талантливым неудачником, вынужденным сдерживать свое дарование из-за требований эпохи. Но мы ничего не знаем о герое “Юмориста”: случайно он изменяет жене или спьяну, хорошей ли была его единственная изданная книга, есть ли у него хоть один удачный текст, кроме постоянно повторяющегося хита. Именно поэтому Аркадьев получился таким интригующим, трогательным и оттачивающим одновременно.

Он успешно гастролирует по всему Союзу, возвращаясь время от времени в просторную московскую квартиру, где ждут умная жена-адвокат и двое детей: опасно бунтующий тинейджер (папа добыл ему и электрогитару, и раритетный постер с Боуи на стену) и дочка-дошкольница. Выезжает на шлягере — монологе про пляжную фотографию с макакой Артурчиком: народ смеется безотказно, всегда в одних и тех же местах. Что же ест его поездом, не дает расстаться с бутылкой коньяка, будит тревогу в голосе и взгляде? Аркадьева разрывают на части любовь и ненависть к самому себе, жалость и презрение. А пуще

всего — неспособность себя уважать и невозможность это изменить. Никакой успех, алкоголь, женщины забыть об этом не помогут. Если это и кризис среднего возраста, вряд ли он пройдет.

На главную роль Идов взял Алексея Аграновича — режиссера отличных фестивальных церемоний и прекрасного актера, о котором знают сравнительно немногие. В кино он играл мало (из недавнего “Кислота” и “Мифы”), на телевидении засветился в “Частице вселенной”, но настоящим откровением стали его работы в постановках Кирилла Серебренникова по русской классике в “Тоголь-центре”. Недавно Агранович выходил на сцену в ролях Барона и Председателя в “Маленьких трагедиях”, перед этим потрясающе сыграл Адуева-старшего в “Обыкновенной истории”. Именно от этого образа — прагматика и циника, отлично устроенного в жизни и превосходно прячущего свою хрупкость, — оттолкнулся Идов, придумывая своего Аркадьева.

В “Юмористе” есть и другие отличные роли, в основном небольшие: Алиса Хазанова, Юрий Колокольников, Полина Аут, Семён Штейнберг, но в целом это монофильм. Настолько, что лучшая его сцена разыграна Аграновичем в пустой комнате и является, по сути (считать ли это спойлером?), разговором с Богом, в которого советский еврей Аркадьев не верит. Ведь “безвоздушное пространство” — не только социальный антураж застоя, но еще и экзистенциальная западня подлового мещанского благополучия, из которой не хочется выбираться. Внутренний вакуум, невесомость, от которой тошнит. Фоном в “Юмористе” присутствует очередная плановая экспедиция космического корабля, за которой персонажи следят по телерепортажам: вместо Бога в СССР был космос, “наши летали, никого в небе не видели” (расхожая советская шутка тоже обыграна). К этому пустому космосу и взывает уставший от собственных хохм Аркадьев — разумеется, безуспешно.

Кульминация “Юмориста” окончательно освобождает зрителя от примет времени и места: условное пространство очищения, в которое все попадают обнаженными, — то ли баня, то ли церковь, то ли домашняя модель Колизея, в котором состоится последний бой. Впрочем, противники здесь фантомные: глав-

ный оппонент Аркадьева — зеркало, он прямо говорит об этом и едва может смотреть на собственное отражение в гримерке перед выступлением с шаблонной осточертевшей программой. Не сам ли он — обезьянка, с которой фотографируются на пляже, и как же наконец стать человеком? Постепенно герой фильма становится отражением и для его зрителей.

К наступлению 2019 года Первый канал подготовил неожиданно наглую программу-пародию “Голубой Ургант”. Бесстрашные молодые стендаперы, обычно не допускаемые до телеэфира на федеральных каналах, пришли на троллинг-шоу в костюмах а-ля 1980-е, были представлены как “сатирик” и “юморист”. Они зачитали с эстрады, не поменяв там ни слова, монологи Задорнова и Арлазорова. По замыслу, эти давно устаревшие тексты должны были снова привести зрительный зал в состояние смеховой истерики, именно за счет своей стертости и искусственности. Трудно сказать, удался ли эксперимент в полной мере. Столкнувшись с совсем недавним прошлым отечественного юмора, публика отказалась узнавать себя вчерашних и искренне недоумевала: почему настолько несмешно?

“Юморист” показывает, как недалеко мы ушли от этого вчерашнего дня — или как стремительно, описав петлю, приближаемся к нему вновь. И почему-то совсем неудивительным звучит на финальных титрах речитатив рэпера Фейса, всерьез озадаченного теми же вопросами, которые так мучили Аркадьева. И ничего смешного в этом действительно нет.

Крайне важный и чрезвычайно интересный фильм, посвященный трагическому угону самолета в Грузии в 1983 году, вызвал много дискуссий и, как ни грустно, остался недооцененным: практически никаких наград (несмотря на участие в престижном Берлинском фестивале), умеренный зрительский интерес и кассовые сборы. Не исключено, что среди причин такого приема — болезненность затронутых тем.

Резо Гигинеишвили: “Мне страшно от того, какой мир хрупкий”

“Заложники” многих потрясли еще и потому, что Резо Гигинеишвили всегда для них был автором успешных коммерчески и выдержанных, в общем, в одном и том же жанре легкомысленных картин. Как так вышло, что ты много лет снимал исключительно такое кино, как “Жара” и “Любовь с акцентом”?

Я сам с этим вопросом вернулся к своей биографии и вспомнил тяжелый период, когда оказался в Москве после всех этих грузинских войн. В принципе, наша семья была достаточно привилегированной советской семьей, но мы оказались в статусе беженцев здесь. Помню Грузию начала 1990-х, как жгли крыши, как стояли люди за хлебом в очереди, а хлеба вообще не было, и как прятали бензин... Абсолютный развал, бандформирования, темнота; жизнь поменялась. В Москве мы с мамой проходили много нелегких моментов, искали квартиру, а квартиры кавказцам не сдавались. У нас не было московской прописки, с документами полный хаос. Позднее я начал скрываться в этих легкомысленных солнечных картинах о Москве — вроде “Жары”, идти в сторону сказки. Это был момент ухода от реальности, запрета на реальность вместо рефлексии.

Но мне еще и нужно было непременно работать на телевидении — любая работа нами воспринималась как спасение, а во ВГИКе мы изучали, наверное, только историю кино. Никакой практики вообще не было. И нужно понимать, как ценна была сама возможность прикоснуться к камере. Сейчас есть огромное количество носителей, на которые ты можешь сделать кино, вплоть до айфона. А тогда добывали какую-то камеру... И для нас было спасением снимать этих замечательных девушек, которые сидели на диванах, у них развевались волосы от ветродуев, а мы катались на телеге туда-сюда, снимая музыкальное видео.

Я ни в коем случае не оправдываюсь, я люблю свой путь. Чтобы сейчас я мог говорить с аудиторией на те темы, которые мне интересны, нужен был определенный навык, практика... Без скромности скажу: мне нравится, когда я выхожу на площадку. Я знаю кинематографическую азбуку, понимаю сейчас цену каждого кадра.

Парадокс получается: взрослый человек, сделавший несколько картин, посреди творческого пути вдруг снимает фильм — и всем кажется, что это сейчас он по-настоящему дебютировал в кино. При том, что за плечами есть биография и карьера, причем карьера удачная.

Мы с тобой читали нашу любимую книгу Бергмана, “Латерну магию”. Я не ожидал, что такое количество фильмов он снял до того, как стал знакомым нам Бергманом. Но я здоровый человек, с великим классиком себя не сравниваю! По-разному складывается. Я уважаю путь, например, Андрея Звягинцева, которому удалось стартовать сразу. Но он начал делать картины в тридцать восемь лет. Также радуюсь за моего коллегу и друга уже, можно сказать, Кантемира Балагова, у которого совершенно иной путь: он дебютировал в двадцать пять. Но у него другие трудности — он переживает, думает, анализирует, как теперь быть?.. Я знаю одно. Как только мы начинаем думать, как понравиться, сразу снимаем плохо. Никто не застрахован от неудачи.

Но, как мне представляется, главный мой личный скачок — в том, что “Заложники” дали мне многое не как режиссеру, а как человеку. Это способность не только увлекаться профессией с технической точки зрения, но и найти смелость ставить перед собой задачи и с каждым шагом, двигаясь к цели, не пугаться. Ни разу не дрогнуть. И не бояться того, что интересующие тебя вещи не привлекут внимания аудитории. Работаешь — потому что не можешь не работать. Хочешь говорить и даже кричать о том, что тебя действительно волнует. И это важно.

Ты сейчас звучишь как двойник своих героев в фильме “Заложники”. Люди делают то, чего они не могут не сделать, даже понимая риски, опасность, возможность облажаться. Несмотря на это, продолжают туда двигаться. Выходит, ты снял очень личный, чуть ли не автобиографичный фильм.

Мой любимый режиссер — Фрэнсис Форд Coppola. Мы знаем много фильмов о мафии и о жизни мафии, но его картины необычны: они не просто о бандитах, они о семье. И этим ценны. Когда мой герой выбегает в последний раз из дома, прощаясь, и у него нет возможности сказать людям правду, куда и зачем он уезжает туда, откуда, наверное, нет возврата... Конечно, это мои отношения с мамой. Я иногда чувствую, что здесь я чужой, грузин, а в Грузии я русский. Эта невозможность себя найти... Это не значит, что я не люблю жить здесь или в Грузии. Но я ограничен даже в своих высказываниях и оценках. И там и здесь мне кажется, что скажут: “Не нравится — вали”.

Но это ведь как наркотик — нравится публике! Особенно когда ты точно знаешь, как понравиться. Ты так делал “Любовь с акцентом” или “Жару”. Трудно было от этого отказаться?

Там было не только желание нравиться. Вот я лечу рейсом Тбилиси—Москва и встречаю девушку, которая говорит: “Я по-

ехала в Грузию после твоей картины. Влюбилась в твою страну. У меня теперь ребенок, потому что познакомилась я там с человеком...” Так что “Любовь с акцентом” тоже была личным фильмом, даже “Жара” выражала мое мироощущение тогда. А сейчас оно изменилось. У меня родилось двое детей, а еще до этого была Маруся — так что теперь у меня трое детей. У меня есть определенная тревога, в какой стране они будут жить, как они будут расти. Я хотел бы их оберегать от многого. В то же время за пять-шесть лет я потерял родителей: полное ощущение, что ты выходишь на передовую и сам должен справляться со своей жизнью.

Всё в определенный момент сошлось: профессиональный опыт, потребность говорить на тему, которая меня волнует. И, может быть, очень личная история, когда ты своим детям хочешь рассказать, откуда ты родом.

А почему для того, чтобы рассказать детям, откуда ты родом, ты берешь одну из самых болезненных и табуированных историй всей советской Грузии?

Я сам должен знать, откуда я. Я обращаюсь к прошлому, потому что даже сейчас понимаю, как многого боюсь. Я должен преодолевать свои страхи, я должен научиться формулировать, я должен искать. У меня должна быть потребность чего-то большего, чем просто блага материального. В разные периоды жизни мы по-разному формулируем для себя, что такое свобода. Когда мои дети радуются советским сказкам, смотрят советские фильмы, слушают советскую музыку, им еще показывают фильмы про наши спортивные достижения... у них может сложиться впечатление о сказочном мире. А этот мир в их сознание проникает лишь за счет таланта тех людей, которых в это самое время не особо ценили, многих из них притесняли. Поэтому мне важно... Безусловно, не дай Бог, чтобы они смотрели сейчас эту картину. Но мне важно с ними поговорить на эти темы. Мой отец, абсолютно смелый человек, был руководителем всесоюзной здравницы в Боржоми. Во время войны этот же

санаторий вместо туристов был заселен беженцами, каждый раз папа кого-то разнимал... Кто-то его не простил, и они ворвались с автоматами в номер, где мы жили, и кричали, что хотят убить отца. Он пошел [к ним], не испугавшись, он был очень смелый. Но как только дело касалось оценки действий власти — я помню его страх. Его опасения, что, если я наговорю чего-то лишнего, это может повлиять на мою карьеру. Мы в этом состоянии были воспитаны. Эти страхи тянулись, наверное, с 1937 года.

Существовал некий общественный договор о жизни по двойным стандартам. Даже внутри семьи. Мои герои, максималисты-дети, которым шестнадцать-семнадцать лет, не понимали, где папа настоящий. Там, где он покуривает контрабандное “Мальборо”, сидит одетый в одежду, которую приобрел на черном рынке, и высмеивает прогнившую систему со своими друзьями? Или когда он же утром, гладко выбритый, встает на трибуну и говорит о достижениях советской власти?

То есть для тебя это фильм о преодолении страха?

Путь, не фильм. Для меня этот путь очень важный. Я чувствовал присутствие некоей высшей силы: иногда всё шло наоборот, я был в полном раздрае и при этом чувствовал, что какая-то сила мне помогает. Появлялись такие люди, от которых я никогда помощи не ожидал... А еще, когда я сидел и читал материалы дела, пропускал через себя, мне становилось страшно от того, какой мир действительно хрупкий. Наверное, картина в большей степени про это.

“Заложников” уже обвиняют в том, что героям не хватает мотивировок. До какой степени осознанно ты вместе со сценаристом Лашей Бугадзе шел к этой “необъяснимости”?

Для меня было принципиально важным, что нет единственной мотивировки, которая оправдывает этот безумный трагический шаг. Это был ключ; решение. Ребят, я тоже читал эти

книги — как написать хороший сценарий, какая мотивировка должна быть у героя и так далее. Это не истина. А интересная картина рождается только между жанрами. Помню, у Тарковского, по-моему, в “Запечатленном времени” я читал, что иногда это упрощение жизни обкрадывает саму жизнь. Для нас с Лашей принципиально важно было сосредоточиться на психологизме и атмосфере, чтобы зрителя погрузить в эту среду, чтобы он сам — может быть, по-другому! — решил, хочет ли жить в такой стране или нет.

“Заложники” — фильм исторический. Но ведь мы живем сегодня в другой России и другой Грузии. Значит ли это, что желанной свободы мы добились? Почему-то этого оптимистического вывода в картине нет. Наоборот, чувствуется нарастающая тревога и ощущение “здесь и сейчас”.

Каким-то образом фильм рифмуется с сегодняшним днем, и не только — будет и завтра. Это же не попытка рассказать, какой был плохой Советский Союз. Мы можем жить в разных странах и в разные периоды истории, но особо не меняемся при этом. Я, когда готовился к фильму, читал не только исторические материалы, но и “Бесов” Достоевского. И когда это было написано? Или “Письмо отцу” Кафки, из которого я понял: вот что такое отношения между сыном и отцом. Что ж, если “Заложники” будут рифмоваться с сегодняшним днем, это очень плохо. Не для фильма, а для нас, сегодня живущих здесь.

Чувствуется, что “Заложники” — по-настоящему командная работа, в которой и актеры, и оператор были не только исполнителями режиссерской воли.

Мне посчастливилось, что оператором был Влад Опельянц. Хотя есть много мастеров, которые хорошо поставят свет. Просто энергетически мы с ним совпали. Мы, как малые дети, прыгали после каждого дубля от радости. Ни один человек не стоял на площадке формально. Допустим, художник по свету

Саша Егоров — он читал всё, те же документы, что и мы со сценаристом. Всеобщая вовлеченность в процесс — это самое важное. Не было ни дня, чтобы съемка заканчивалась и мы не собирались вместе с группой. Выпивали, беседовали на разные темы, но никогда, ни на секунду, нас не отпустило главное. Мы жили картиной всегда.

Эти молодые люди действительно, без всякого пафоса скажу, пропустили через себя трагедию всю этих ребят и пассажиров. Я как продюсер понимал, что будет остановка съемок — но когда Ираклий Квирикадзе, исполнитель главной роли, меня просил прерваться на десять дней, чтобы он поголодал и понял состояние прототипа своего героя на суде, — согласился. Кто-то скажет: “А где актерская техника?” Нет никакой техники. Или ты живешь полностью в этой атмосфере, или нет. Ребята после съемки поднялись в павильон в самолете сделать на память фотографию. Они не смогли три минуты там продержаться, настолько ужасна была атмосфера! Не смогли улыбаться перед камерой в этих же костюмах.

А Кирилл Василенко, звукорежиссер картины? Была премьера в Берлине, и потом показ на фестивале “Кинотавр”, а сейчас в Теллурайде. А он не прекращает работу. Зарплата давно нет никаких. А Кирилл работает. Для него важно, например, когда двое героев стреляют, как дети, из пистолета в лесу, чтобы откуда-то тихо был слышен гул самолета, предвестника трагедии. Всё это тебя защищает от неправды. И это важно.

Поразительна связь “Заложников” с “Покаянием” Тенгиза Абуладзе, один из молодых актеров которого был одним из террористов. Время действия твоей картины и съемки “Покаяния” совпадают, а два актера “Покаяния”, Автандил Махарадзе и Мераб Нинидзе, сыграли у тебя.

Когда случился угон самолета, многие люди из интеллигенции подписывали прошение о помиловании. И многие потом отзывали свои подписи. Я обращался к актерам старшего поколения, которые жили в то время, и до сих пор у многих страх:

“Почему я буду участвовать в этой картине?” Один замечательный артист, которого я уже утвердил, получив сценарий, сказал: “Зачем вы в этом копаетесь?” А потом к нам пришел Автандил Махарадзе. Он не боялся во времена Советского Союза — и так прожил свою жизнь, что никогда не испугался. “Покаяние” делали люди увлеченные, свободные — личности.

А ты помнишь, как “Покаяние” посмотрел впервые?

Это были предновогодние дни, шла гражданская война в Грузии, вещали всего два телеканала, и один вещал из бункера, где скрывался выбранный президент Грузии, а другой контролировался оппозицией. По нему показали “Покаяние”. Мне было очень страшно. Я помню, что фильм произвел ошеломляющее впечатление на меня. Эмоционально, по-детски, я помню тирана из этого фильма как какого-то Джокера из “Бэтмена”.

А о том, как впервые узнал историю с угонем самолета, помнишь?

Помню. В санатории у отца гостила Нателла Мачавариани, мама одного из угонщиков, Геги Кобахидзе. Помню, как видел в дверную щель маму, которая шепталась с ней на кухне. Была уже перестройка, но они знали, что шептаться на запретные темы надо на кухне. Помню это напряжение, которого я пытался добиться в своем фильме, когда мама Геги говорила, что в очередной раз куда-то собиралась... Ведь они не знали, что приговор уже приведен в исполнение. Потом Нателла ушла, и мама говорила с моей старшей сестрой: “Ну конечно, он не может быть живым”. Сестра говорит: “А чего ты ей не скажешь?” Мама ответила: “Эта ее надежда, эта иллюзия ее спасает”. Уверен, она была права.

Участники тех событий и свидетели — они видели “Заложников”?

Да. И это был главный момент переживания для меня. Когда ты смотришь в зале в Грузии с матерями и детьми угонщиков

самолета картину и не понимаешь, что их больше заденет... Как сказал Георгий Табидзе, исполнитель одной из главных ролей и сын настоящего угонщика, который играет своего отца: “Не знаю, в какой момент моя мама будет переживать больше — когда я стреляю в самолете или когда в меня стреляют”. И самое ценное для меня было, когда, спустя столько лет, бортпроводница Ирина Химич сказала: “Конечно, я прощаю уже этих ребят. У меня болит всё тело после просмотра картины”. А штурман Гасоян сказал, что фильм сделан с душой и он переживал как родитель за родителей угонщиков. Это, наверное, главная оценка в моей карьере, когда картина стала для меня чем-то намного большим, чем просто кинематограф.

Meduza, 2017

Аварийный выход “В субботу” Александра Миндадзе (2011)

Как быть, если ты стал свидетелем катастрофы и никто, кроме тебя о ней, не знает? Мир незаметно рушится, даже воздух отравлен, а люди вокруг веселятся, танцуют, выпивают, встречают законный выходной. Возможно, бежать, никого не предупредив — или взяв с собой девушку, с которой хотел бы провести остаток дней. Но есть и другой вариант: остаться с другими, разделить их предсмертный день. Плясать, петь, играть, пить, подраться с бывшими друзьями, потом опять помириться. На несколько часов забыть о случившемся, тем самым отсрочив неизбежное. Именно так поступает в фильме Александра Миндадзе “В субботу” Валера (звезда “Ленкома” и герой “Стиляг” Антон Шагин). Совершенно случайно ему, мелкой сошке в партийной иерархии, в ночь на 26 апреля 1986 года довелось узнать о грохнувшем реакторе на ближайшей АЭС.

Как быть, если ты собираешься снимать кино о Чернобыле — страшной аварии, ознаменовавшей кризис и финал советской эпохи? Тема выигрышная — но и рискованная: запросто можно удариться в несурзную патетику, увлечься красотами, залить экран фальшивой кровью и завалить бутафорскими трупами. Вероятно, лучший вариант — привлечь продюсеров-иностранцев,

собрать побольше денег, закупить спецов по визуальным эффектам и сделать мощный фильм-катастрофу, какой не снился и Роланду Эммериху.

Однако радиацию спецэффектами не покажешь при всём желании. Миндадзе пошел по другому пути: в точности воспроизвел здание АЭС, объятые неземным жутким пламенем, но этому уютному зрелищу посвятил в общей сложности около минуты экранного времени. В фокусе его внимания — маленький человечек, молодой, но уже больной и усталый, который пытается спастись от кошмара, будто муха из паутины, но не может. Бежать страшнее, чем умирать, а изменить ничего нельзя: уверенность в этом заложена в советском человеке на генетическом уровне. Умирать — так с музыкой, под звуки доморощенных рок-н-роллов, исполненных приятелями-лабухами, и в компании нежданной подруги (талантливая дебютантка Светлана Смирнова-Марцинкевич), которая так некстати сломала каблук по пути на железнодорожный вокзал.

Миндадзе — ходячий парадокс. В свой шестьдесят один год он — опытный сценарист, живой классик, но в то же время молодой режиссер, снявший всего второй фильм. Теорию и практику катастрофы он изучил в кинодрамах-притчах, сделанных в соавторстве с Вадимом Абдрашитовым: “Остановился поезд”, “Парад планет”, “Армавир”. Но сумасшедшая, болезненная энергия его режиссерских работ, в данном случае подчеркнутая блестящей камерой Олега Муту (“Смерть господина Лазареску”, “Четыре месяца, три недели и два дня”), — совсем иного происхождения. Миндадзе больше не интересуется советская и постсоветская история. Теперь его внимание сконцентрировано на константе русского бытия — предощущении конца света и истерическом поиске выхода из безвыходной ситуации. В этой точке полузабытое чернобильское прошлое сходится со смутным настоящим, в котором всё повторяется. Одни твердо знают, что в эту секунду рядом творится нечто страшное, а другие пьют, танцуют и веселятся, отмечая долгожданную субботу. Россия как заезженная пластинка, где что-то только что грохнуло или вот-вот грохнет: на этом мощном, хотя и безрадостном образе построен один из самых сильных фильмов, снятых в нашей стране за последнее десятилетие.

Почему “Чернобыль”?

Заметки на полях телесериала *НВО* и *SKY*

I.

На единственном показе пятисерийного “Чернобыля” в кинотеатральном зале, на большом экране с субтитрами, ко мне подошел ошарашенный зритель: “А ведь это так называется потому, что «черная» и «быль»?” Оставалось только согласиться.

В наивном замечании скрыт ответ на главный вопрос: почему этот сериал сняли не мы, почему в России его создание было бы невозможным. Дело вряд ли в прямых цензурных ограничениях. Отчасти в возможностях бюджета (но “можем, когда хотим”, это знают все). Важнейшая причина, однако, в другом. Для нас всё мрачное, неприятное, травматичное — “черное”. На русский язык не перевести жанровое определение “нуар”, потому что черный цвет непременно обретет негативными коннотациями; специфическое русское понятие “чернуха” тоже непереводимо — никому не объяснить, почему в сущении красок, предопределенном выбором темы или авторским видением, непременно есть что-то плохое. Слово происходит от советского бюрократизма “очернение”: не разрешенная компетентными органами негативная оценка реальности. Но “чернуха” ушла из публицистики в народ. Теперь так называют болезненное, сложное, неосветленное.

“Чернобыль”, затрагивающий самое трагическое событие позднего СССР, — катастрофа в Припяти стала символическим выражением и одной из реальных причин крушения империи, — бьет в силовой центр коллективного больного места, к которому (казалось нам) можно прикасаться только через “подушку безопасности” жанра или вымысла. Поэтому так шокирующе прозвучал придуманный американцами, снятый шведами и разыгранный по преимуществу британцами мини-сериал. Поэтому же столь сильной была реакция: и в намерении разоблачить возможную ложь и указать на ошибки (опять “очернение” и борьба с ним), и в ужасном, не всегда вербализуемом ощущении, что за вычетом деталей показанное на экране — не вымысел, а именно был. Хоть и черная.

II.

Правдивость “Чернобыля” родилась из персональной одержимости этой темой создателя и сценариста мини-сериала Крэйга Мэйзина, ранее известного прежде всего в качестве сценариста разноуданных комедий, среди прочего — второй и третьей частей “Мальчишника в Вегасе”. Он прочитал и посмотрел всё, что было возможно, съездил в Припять и другие города бывшего СССР, изучил вопрос со всех сторон и необъяснимым образом убедил продюсеров в перспективности подобного затратного и рискованного проекта. А сокрытие и последующее обнаружение правды стало центральной сюжетной пружиной, на которой строятся судьбы всех персонажей сериала, но прежде всего — Валерия Легасова, замдиректора Курчатковского института и члена правительственной комиссии по ликвидации последствий чернобыльской катастрофы. Согласно фильму, он и был тем человеком, который объяснил начальству, что происходит именно катастрофа, а не рядовой системный сбой.

Мы впервые видим Легасова в прологе фильма — уже два года спустя после аварии. Он заканчивает долгий труд: запись аудиокассет с правдивым рассказом о случившемся. Тайно отне-

ся их в безопасное место (кассеты и правда были, но конспирация — плод романтической фантазии сценариста), он кончает с собой, тем самым легитимизируя статус своего рассказа как субъективной, но последней, окончательной правды. “Какова цена правды?” — реплика, запускающая весь сериал и его смысловой стержень, цепную реакцию поиска реальной, нецензурированной подоплеки показанных событий. Они отматываются к началу (взрыву на АЭС, увиденному издали, из окна своей квартиры, одной из центральных героинь, женой пожарного Людмилой Игнатенко), чтобы потом развиваться вплоть до финальной спирали — разбирательства на суде, поиска и определения виновных, авторского вердикта. На тезис кагэбэшников: “Нет никакой правды” здесь дается ответ: “Каждая ложь — это долг правде, который рано или поздно придется платить”.

Такой выплатой для сериала, наполненного вымышленными ситуациями и диалогами, явно драматизирующего подлинные события, становится финальная сводка фактов на фоне хроники и фотографий. Авторы напрямую объявляют, что выдумали, а что взяли из реальности, — зритель может сам сравнить это с чудовищной, невообразимой ложью советского правительства, объявившего пострадавшими от катастрофы в официальной статистической сводке всего несколько десятков человек.

Виновный на суде определен: это отнюдь не Анатолий Дятлов, назначенный “стрелочником” зам главного инженера по эксплуатации Чернобыльской АЭС, чьи непосредственные приказы, казалось бы, повлекли за собой трагический взрыв. Виновата политическая система, в которую была заложена бравурная и смертельно опасная ложь о сбоях в системе контроля ядерного реактора — не только чернобыльского, но любого из многих, установленных по всей территории СССР. Этот ход дал удобный козырь противникам сериала, которые стремились свести его к “антисоветской” или “русофобской” пропаганде, созданной по заказу таинственного центра. Но он же позволил выйти на уровень обобщения, не ограниченный советскими границами.

Безусловно, “Чернобыль” — по-настоящему монументальный эпос о феномене постправды и ее губительных последствиях.

О том, как бесконечность субъективностей, выдаваемая за невозможность установления единой истины, в буквальном смысле губит людей, разъедает их души, тела и судьбы — подобно радиации, становящейся жутко наглядной метафорой. Это, а вовсе не ненависть к давно почившему СССР или нынешней РФ, и позволило миллионам зрителей по всему миру идентифицироваться с героями сериала, имевшего сенсационный зрительский успех. Американцы, к примеру, смотрели его, как историю о борьбе Дональда Трампа с активистами-экологами: не желающим открывать глаза политикам природа непременно нанесет ответный удар.

Правда постепенно проявляется и дает о себе знать, подобно радиоактивному заражению. Плоть лжи разлагается, обнажая мышцы и кости — костяк гибнущего человека или режима, который кажется самому себе абсолютно здоровым, но на самом деле дышит на ладан. Именно поэтому главными героями “Чернобыля” сделаны не политики или ликвидаторы, а единственные люди, не могущие игнорировать истину, — ученые.

III.

В исполнении англичанина Джареда Харриса Легасов предстал человеком, будто бы начисто лишенным харизмы и не способным ни открыто противостоять представителям власти, ни попросту выступать публично. Он впервые делает это на заседании правительственной комиссии, перед генсеком Горбачёвым, будто нехотя и боясь собственных слов, но вынужденный к этому смертоносной ситуацией. Ученый оказывается тем счетчиком радиации, который не способен врать, иначе он попросту сломается.

Любопытно проследить за постепенной эволюцией образа “безумного профессора” в мировом кино, приведшей нас к Легасову — ничуть не сумасшедшему, но проявляющему безумную отвагу в одиноком противостоянии отлаженной машине лжи и лицемерия. От первых докторов — Калигари и Мабузе, наследников Виктора Франкенштейна, проклятых и пугающих детей

романтической эпохи, — кинематограф очень не сразу пришел к культуре науки. Даже археолог Индиана Джонс был эксцентриком и чудачком, что уж говорить о гениальном физике, “доке” Эммете Брауне из “Назад в будущее” с его прической, подпрыгиваниями и вскриками. Одним из последних ученых-безумцев, канонизированных в кино, стал математик Джон Нэш в “Играх разума”. Публику он прельстил, разумеется, не своими малопонятными открытиями (возможно, именно их неэкранизируемость и кажется киношникам вызовом, который невозможно не принять), а диагнозом. Профессор-шизофреник неизменно видел рядом с собой воображаемых собеседников, с которыми не распростился до конца дней, — и режиссер Рон Ховард, позволяя видеть их и верить в них зрителю, делал игру в безумие интерактивной.

Рядом с объемным, сложным, сомневающимся в себе Легасовым двое — возглавляющий комиссию по расследованию советский чиновник Борис Щербина и белорусская коллега из Института ядерной энергетики АН Ульяна Хомюк. Оба персонажа — сглаженные, упрощенные, в известной степени собирательные. Щербина — реальное лицо, но он был лишь одним из руководителей комиссии; Хомюк — и вовсе вымышленная, поэтому она так бесстрашно выясняет подлинные причины аварии и даже идет на открытую конфронтацию с КГБ, а потом требует того же от Легасова. Забавно, что в этих образах впервые за двадцать три года встречаются на экране партнеры по “Рассекая волны” Ларса фон Триера, игравшие влюбленных супругов Яна и Бесс, — Стеллан Скарсгорд и Эмили Уотсон: этим кастингом авторы как будто дополнительно подчеркивают фиктивную сущность персонажей, будто созданных специально, чтобы воплощать те черты, которых не хватает негероическому по природе Легасову. Щербина — силу воли и бесстрашие; Хомюк — правдоискательство и бескомпромиссность.

По большому счету, оба играют роли таких же, как в “Играх разума”, выдуманных “безумным ученым” друзей-фантомов, без которых ему не по силам справиться с реальностью. Как бы благодаря им Легасов из сериала превращается из относительно

точного портрета реального Легасова в киноперсонажа: героически выступает на суде (где его в действительности не было), чуть ли не ценой жизни записывает кассеты (фрагменты которых на самом деле публиковались в “Правде” сразу после самоубийства).

А еще все трое напоминают, что “Чернобыль” — не только и не столько реалистическая хроника; это фикшен, кино.

IV.

Концентрируюсь на двух эффектных ракурсах — точности и уважительности воспроизведения материальной среды, с одной стороны, и кошмарности происшедшего в Чернобыле, — зритель как будто отключается от рационального анализа собственно кинематографической ткани сериала, его прихотливо и неброско устроенного художественного мира.

Структура рассказа построена по принципу постепенного увеличения и в то же время сюжетной петли. В начале первой серии мы еле можем различить огонь от взрыва на станции и с опозданием переживаем вместе с Людмилой ударную волну; зритель уподоблен тем зевакам, которые любят эфектным пожаром с большого расстояния, считая, что они в безопасности. В конце последней серии мы узнаем, что мост, на котором они стояли, получил название “Моста смерти”, никто не выжил (судя по всему, эфектный апокриф). Мы окажемся в эпицентре взрыва, увидим своими глазами непредставимое во время подробного — и тоже по преимуществу изобретенного Мэйзином заново — суда над виновниками аварии. Темпорально мы предельно отдалимся от катастрофы, пространственно предельно приблизимся к ней. Напоминает тщательно выстроенную иллюзию, мастерский обман зрения: пройденная за пять серий дистанция окажется фантомной — мы будем находиться в отправной точке, но от ситуации полного незнания придем к почти тотальному знанию о случившемся.

Этот лабиринт мнимостей выстроен шведским режиссером Юханом Ренком (подобно Мэйзину, он пришел из развлекатель-

ного сегмента, снимал отдельные эпизоды разных сериалов, до того был востребованным поп-музыкантом) как игра с ожиданиями зрителя от разных жанровых моделей. При этом ни одна из них не доведена до логического предела и даже сюжетного финала — повествование будто сбивается, на ходу меняя регистр. Художественную цельность при этом надежно обеспечивают три основных фактора: атмосферно-депрессивный саундтрек исландской виолончелистки и композитора Хильдур Гуднадоуттир; скупая, но поэтичная работа оператора-шведа Якоба Ире; наконец, невообразимо детализированный мир, созданный британским художником-постановщиком Люком Халлом.

“Чернобыль” стартует как хоррор. На этот лад настраивает и начальное предупреждение Легасова: “В Чернобыле не было ничего разумного”. Попытки рационализации иррационального лечат от страха персонажей, которые улыбаются, храбрятся, хватаются руками за куски графита, но сердце зрителя давно ушло в пятки — он знает, что каждый из тех, кого он видит на экране, дышит смертью, об этом не подозревая.

Со второй серии фильм приобретает черты фильма-катастрофы. Появляются следователи и ликвидаторы, и, какой бы страшной ни была ситуация, повествование теперь концентрируется на ее возможном исправлении. Эта линия не прерывается до самого конца, иногда обретая черты героического производственного романа (например, в эпизодах с шахтерами, вручную роющими землю под реактором, или с тремя водолазами, которым надо пройти в самое сердце тьмы и спасти человечество).

В третьей серии начинается детектив, главная героиня которого — Хомюк; она отправляется в Москву, чтобы провести параллельное расследование причин аварии. Оно продолжится и получит развитие в пятой серии на суде, перейдя в кондицию судебной драмы — сугубо американского жанра, весьма экзотично выглядящего в условиях советского (по сути, чисто декоративного) суда.

Четвертый эпизод, в котором появляется еще один вставной сюжет — с юным ликвидатором (яркая роль восходящей британской звезды Барри Кеогана), который направлен в Припять для

отстрела зараженных домашних животных, — отчетливо заимствует жанровые черты постапокалиптического фильма, в котором персонажи должны заново определять границы собственной человечности в новых условиях изменившегося после конца света бытия.

Параллельно с этим идет антиутопическая сатира в оруэловском духе, напоминающая о ретродухе “Бразилии” Терри Гиллиама. Она начинается в первой же серии на заседании начальства в Припяти, которое истово верит: если они сами никуда не уезжают из города, то опасности нет, а оберегом от любой угрозы станет имя В.И. Ленина в названии АЭС. Атмосфера сгущается в бесконечном тревожном ожидании кремлевских коридоров — живым символом подавления властью своего “ребенка”-населения становится повешенная Халлом в одном из этих клаустрофобичных интерьеров картина Репина “Иван Грозный убивает своего сына”, непривычно скадрированная и за счет этого приобретающая сюрреалистические черты. Кульминации эта линия достигает в диалоге-противостоянии Легасова и пугающего зампреда КГБ СССР Шаркова (Алан Уильямс) в закрытой комнате в пятой серии: эта сцена отчетливо напоминает встречу Нео и Архитектора в кульминации “Матрицы”. Легасов тоже тщится разрушить советскую матрицу, хоть и не надеется на успех.

Наконец, с начала первой и до финала третьей серии разворачивается *love story* молодой пары — пожарного Василия Игнатенко (Адам Нагайтис) и его жены Людмилы (Джесси Бакли), которая следует всюду за облученным мужем, скрывая от всех, кроме него, факт своей беременности. Эта пронзительная и жуткая история, постепенно мутирующая в сторону то натуралистичного боди-хоррора, то старомодной легенды о любви и самоотверженности, полностью позаимствована из “Чернобыльской молитвы” Светланы Алексиевич, книги, сконцентрированной на “человеческом”, личном факторе катастрофы: благодаря этому сюжету, интимную интонацию удалось перехватить и сериалу Мэйзина в остальном по-британски сухо и педантичному. Также можно сказать, что многоголосица “Голосов утопии” Алек-

сиевич унаследована “Чернобылем” и преобразена в полифонию жанров, языков и голосов кинематографа, вступающих друг с другом в диалог.

Радиация реальности меняет в “Чернобыле” матрицу жанровой системы развлекательного кинематографа, испытывая влияние принятых шаблонов, но и смело нарушая их, тем самым влияя на последующую эволюцию кино. Уже поэтому нет сомнений в том, что “Чернобыль” — нечто большее, чем яркий эпизод из 2019 года: он надолго останется в истории, как осталась несмысленным пятном породившая его трагедия в истории СССР и остального человечества.

V.

За несколько месяцев до премьеры сериала Крэйга Мэйзина состоялась премьера видеоклипа на новую песню одной из самых знаменитых британских рок-групп 1990-х “Suede” “Life is golden”. Музыка интимной и вместе с тем экзотической баллады сопровождал удивительный видеоряд: заросшие, безжизненные, инопланетные пейзажи современной Припяти, снятые с воздуха при помощи дрона. Любопытным абсурдистским контрапунктом звучал текст песни: “*You're not alone, look up to the sky and be calm...*” / “Ты не один, посмотри в небо и успокойся...”, в то время как камера смотрела с неба на землю, фиксируя абсолютное, космическое одиночество — буквально ни души. В этом слышалось что-то вроде предсказания парадоксальной природы “Чернобыля”. Концентрируясь на безнадежности, одиночестве, системном подавлении личности и повсеместной лжи, фильм вместе с тем звучал как призыв к солидарности, мужеству, чистоте помыслов и правдивости эмоций. Вспоминается одна из самых сильных сцен: Людмила, которой приказали не приближаться к смертельно зараженному умирающему Василию и тем более до него не дотрагиваться, без единого колебания прижимает его к сердцу.

К чернобыльской теме кинематограф обращался не раз, от добросовестных советских документальных фильмов до автор-

ской кинопоэмы Александра Миндадзе “В субботу”. Забавно, что одновременно с *NBO* и *SKY* свой сериальный “Чернобыль” сделал российский телеканал НТВ: утекшие в интернет синопсис и трейлер, вскоре удаленный самими его создателями, сообщали о том, что в центре интриги выяснение заветного вопроса — уж не капиталистические ли шпионы устроили взрыв на Чернобыльской АЭС? Авторы “альтернативного” сериала высмеяли еще до того, как те показали хотя бы один эпизод публике, и он моментально исчез из планов показа. Меж тем на момент написания статьи завершается работа над полнометражным “Чернобылем” Данилы Козловского, в центре которого — несколько трагических и героических эпизодов аварии...

Кажется, в воздухе носится какая-то невидимая радиация: предчувствие катастрофы, вопрос о том, как мы на нееотреагируем, будем ли хоть на каплю больше готовы к локальному апокалипсису, чем жители Припяти и советские чиновники середины 1980-х. Это чувство разделяют вовсе не только жители бывшего СССР, что свидетельствует о главном: “Чернобыль” угадал, уловил то, что сегодня странным образом касается всех. В этом причина его успеха, выходящего далеко за пределы художественных достоинств.

Люк Халл, художник-постановщик телесериала “Чернобыль”: “У грани небытия”

Сотворение мира “Чернобыля” было невероятно амбициозной задачей. Пугала ли она вас, сразу ли вы решились за это взяться? Ведь ничего подобного в вашей карьере еще не было.

Не пугала. Эта задача меня поглотила. Крэйг Мэйзин написал невероятный сценарий, и первый вопрос, которым я задался, был простым: “Неужели это действительно случилось именно так?” Слишком уж всё казалось экстремальным. Но Крэйг уверил меня: всё произошло на самом деле. Я пустился в собственные исследования и быстро убедился в этом. Сюрреалистичность событий буквально требовала от меня скрупулезности и точности. Знаете, я не большой поклонник телефильмов, которые похожи на музейные объекты, настолько в них всё новенькое, вычищенное и блестящее. Нам же было важно создать атмосферу, в которую зритель бы поверил, почувствовал бы, что стоит у грани небытия. Думаю, это больше английский, чем американский, подход. Вскоре это превратилось для меня в настоящую одержимость. Когда мы начали работать в Литве, а потом встречались в Киеве с ликвидаторами аварии, то поняли, насколько необходимо создать нечто живое, осязаемое, страшное, но в то же время

наполненное сердечным теплом. Когда сегодня зрители говорят мне о реалистичности “Чернобыля”, я чувствую гордость.

Мы стремились избегать крайностей — не столько отступлений от реальности, сколько ностальгии или клише, без которых так редко обходятся западные фильмы о СССР. Я, конечно, пересмотрел огромное количество советских фильмов 1980-х, но даже в них сегодня ощущается ностальгия, на них тоже нельзя было во всем положиться... Как пазл или коллаж, мы составляли друг с другом те элементы реальности, которые позволили бы почувствовать и ужас ситуации, и невероятную отвагу людей, которые в нее попали. Документальные съемки из *YouTube*, встречи со свидетелями событий, чтение исторических книг, впечатления от мест, где мы побывали, даже советские уличные фотографии 1980-х — всё пошло в работу.

В итоге мы создали реалистический фильм о сюрреалистических событиях. Но не исторический! Надеюсь, “Чернобыль” не производит впечатление среднестатистического костюмого сериала о 1980-х; также надеюсь, что это не боевик, не “Крепкий орешек” со спецэффектами и экшеном. Это часть жизни — в том числе жизней тех людей из России, Украины, Латвии, Литвы, которые так или иначе помогали нам, консультировали нас. Каждая пластмассовая банка с чьей-нибудь кухни становилась поводом для обсуждения: “Мог ли такой предмет находиться на кухне Легасова? Как бы он его использовал?” Эти мелочи интереснее всего. Они и позволяют видеть в “Чернобыле” нечто естественное, несконструированное — и нет ничего сложнее, чем вызвать в зрителе это чувство.

В сегодняшней Припяти не осталось ничего от того живого города, каким он был до катастрофы, — а ведь вам было нужно показать именно его. Нынешняя Москва тоже мало похожа на Москву 1980-х. Как вам удалось найти в сегодняшних локациях дух ушедшего времени?

В Москве я бывал и раньше, хоть и не в 1980-х. Разумеется, это очень современный, красивый и зеленый большой город. Это не очень-то помогало в нашей задаче. Но я больше искал интерьеры, напоминавшие об СССР, и их мы нашли не так мало, особенно в Киеве. С Литвой было чуть сложнее: там советские артефакты или окончательно сгнили, или были полностью перестроены. Иногда нам везло найти квартиры, буквально замороженные во времени. Иногда хватало деталей: какие-то окна, стулья, другие незначительные нюансы. Детали дизайна, цвета, орнаменты. Каждый из нас понимал: эта история настолько важна, что нельзя позволить себе повторять за кем-то, мы должны проделать эту работу сами.

В России мы иногда говорим, что подлинного реализма можно добиться только тогда, когда ты позволяешь себе быть сюрреалистом. Никто так точно не передал нашу реальность, как Гоголь и Достоевский в литературе или Муратова и Герман в кино, а их всех вряд ли можно назвать реалистами в традиционном смысле слова.

Мне трудно об этом судить — “Чернобыль” всё еще слишком близок ко мне, я не могу сделать шаг в сторону. Мы все чувствовали, что делаем что-то хорошее и ценное, надеялись, что публика сможет это оценить, хотя, конечно, никто не рассчитывал на такую гигантскую аудиторию и настолько высокую оценку. Как художник-постановщик, на каком-то этапе я стал опасаться, как бы моя работа не перетянула на себя внимание, не возобладали над остальным. Мое дело — помочь рассказать историю, а не заниматься самоценным выстраиванием дизайна. И та сюрреалистичность, о которой вы говорите, была заложена в материал, в сами события. Например, это именно ее способность — менять жанр фильма по ходу дела. “Чернобыль” начинается как военное кино, потом вдруг становится хоррором, неожиданно превращается в научную фантастику, но заканчивается как су-

дебная драма. И что же вы прикажете в такой ситуации делать художнику-постановщику? Разве что изобрести собственные правила и следовать им, пока всё не сложится в единую картину. У нас было 168 разных декораций, можете себе представить?

Взять, например, Кремль. Полагаю, в фантазии Крэйга он выглядел совсем иначе: что-то утопленное в золоте, торжественное, очень американское. Но это не могло бы сработать. Я изучил документальный материал, выглядевший совершенно иначе — в духе 1980-х. С визуальным рядом нашего сериала это тоже плохо вязалось. В конечном счете мы придумали и построили кремлевские интерьеры сами, не основываясь ни на чем реальном. Мне хотелось, чтобы герои чувствовали себя отрезанными от остального мира. Похожим образом мы придумывали некоторые интерьеры электростанций — это бесконечное переплетение труб, как будто ты попал в безумный лабиринт. Вода на полу, отражение в этой воде, заставляющей тебя будто бы заблудиться в пространстве, перестать там ориентироваться. Это был художественный выбор, а не попытка воспроизвести в точности то, как АЭС выглядела на самом деле. Однако я говорю об исключениях из правил. В большинстве случаев мы старались не отступать от реальности ни на шаг. Просто помнили: главное — сама драма, а декорации должны помогать ее увидеть и почувствовать, а не заслонять.

В России есть слово “клюква” для тех неточностей и комических стереотипов в изображении нашей страны, без которых не обходятся иностранные фильмы о России или по мотивам русской литературы. В “Чернобыле” этого довольно мало, но кое-что всё же есть. Например, картина Репина “Иван Грозный убивает своего сына” в кремлевском коридоре — разумеется, она не могла бы там висеть.

Это один из последних элементов, эту декорацию и сцену мы снимали ближе к финалу. Но она была нам нужна: мгнове-

ния, которые Легасов проводит в коридоре, пока его не вызвали в зал заседаний. Мне нужен был анемичный, бесцветный коридор, белый, эдакое преддверие святилища центральной власти. Тогда как ключевой элемент возникла эта картина: что-то классическое, правдоподобное, хотя в реальности в том коридоре эта картина никогда не висела. В этом было нечто метафорическое, гротескное, почти дантовское — тем более что Легасов только что покинул реальный ад электростанции. Почему-то казалось, что Иван Грозный здесь будет уместен. Мы обсуждали это с Крэйгом и решили так. Но вообще это хороший пример: надо помнить — мы не снимаем документальное кино, а рассказываем историю, и нам важнее передать зрителю чувства Легасова в этот момент, чем следить за реалистичностью интерьерера. Напротив, куда важнее театральность и абсурдность обстановки, в которой оказался наш герой.

В “Чернобыле” вообще не так мало театральных элементов при всей натуралистичности большинства эпизодов. Вы говорите о том, что хотели бы избегать музейности, — что ж, если у вас и получился музей, то нового типа: интерактивный, тактильный. Что приводит нас к важному вопросу: как многое было скопировано из реальности и каково его соотношение с тем, что вы сами придумали и сконструировали, создавая иллюзию реального?

Одно смешано с другим, вплоть до неразличимости. Это и было главной моей задачей. В самом деле, очень важно было сделать “Чернобыль” осязаемым, осязаемым. Его мир мог приобрести иные очертания — в диапазоне от малобюджетного телефильма BBC до блокбастера с компьютерными спецэффектами. Мы обошлись совсем небольшим количеством эффектов, строили всё сами, по-настоящему, но избегали и гигантомании — чаще брали реальные здания и интерьеры, а потом придавали им ту форму, которая казалась нам интересной, подходящей для наших целей. Реактор мы полно-

стью построили, и самые важные элементы совпадают с подлинными, подтвержденными документально. Однако важно было помнить: зрителям интересны люди, которые совершают что-то невероятное, тонут в грязи, спасают друг друга. Мы снимали фильм не о научных открытиях, а о том, каково это — заблудиться в лабиринте коридоров, потеряться в темноте, почувствовать страх.

Наша работа иногда казалась мне излишне хаотичной, но как еще снять фильм о хаосе? С другой стороны, в некоторых деталях мы были точны, вплоть до одержимости, например в отношении любых автомобилей, мы добывали их по всему миру: из Польши, России, Украины, Эстонии... А скорые помощи построили сами. Реквизит тоже часто создавался с нуля, мы поставили себе правило: не обращаться к существующим готовым объектам, не повторять за другими. Сколько же времени мы провели на рынках и домашних распродажах! Чего только не находили — от рюкзаков до детских игрушек 1980-х. В основном в Киеве. Иногда я чувствовал, будто оказался на Марсе. Не про каждый предмет мы смогли придумать, как его использовать... Иногда реальность была гораздо абсурднее любого, что мы могли бы вообразить: например, куски графита в сцене пожара на самом деле были просто гигантскими, мы же сделали их небольшими, чтобы могли поместиться в руку.

Интересной была работа над светом. Мы обсуждали это с режиссером Юханом Ренком: многие здания построены так, чтобы хорошо освещаться, но почему-то регулярно возникает ощущение нехватки света, как будто в СССР экономили на электричестве. Это помогло нам создать гнетущую атмосферу и практически помогло визуализировать радиацию — очень сложная, почти невыполнимая задача! Иногда мы специально ставили фильтры на окна, загораживали их защитными сетками, а потом вдруг на лицо персонажа — например, пожарного Василия — падал луч света, и это выглядело очень эффектно при всей простоте.

Мартин Скорсезе, говоря о картинах “Марвел”, сказал, что ему не нравятся картины, похожие на парки аттракционов. Мы не хотели, чтобы наш фильм был таким. Зритель должен не поражаться зрелищности катастрофы, а находиться внутри нее, рядом с пожарными, чувствовать себя чуть ли не одним из них.

Многое ли из того, что мы видим на экране, родилось не из исследований, а из вашей фантазии?

Иногда мне кажется, что практически всё (*смеется*). Взять, например, финальный суд. Я нашел фотографии с него и сразу подумал: “Ух ты, как классно, никогда бы не подумал, что это так выглядело”. Даже в самых диких фантазиях. Суд проходил в старом театре, его постановочность казалась даже слишком метафоричной. Но в конечном счете мы позаимствовали только одно — атмосферу. И так почти всегда: мы отталкивались от чего-то подлинного, а потом уходили довольно далеко. Мы прекрасно понимали, что зрители могут погуглить и сравнить наши конструкции с документальными фотографиями, но нас это не останавливало. Ведь в реальности суд и шел три недели, а не пару дней, как у нас в фильме... С каждым интерьером мы с Юханом совершали рискованный эстетический выбор. Ведь и нынешняя Припять, которую знает каждый, не имеет ничего общего с той, какой она была до катастрофы. Поэтому, воссоздавая конкретные пейзажи Припяти, к абсолютной точности я стремился только в одном случае — воскрешая внешний вид гостиницы “Полесье”: для этого мы взяли площадь в Киеве и построили там фонтан с колоннадой. Практически всё остальное мы вообразили, отталкиваясь от ощущений и выбранной эстетики.

Припять очень меня интересовала — она выглядела как искусственный город, построенный будто специально для нужд пропаганды. Там было немало парков и садов, высокая рождаемость, но полное ощущение, что ее построили

в рекордные сроки, по плану. В конце концов мы собрали Припять из разных мест и городов, и найти верное ощущение было очень сложно — чтобы не сделать ее слишком большой или слишком беспорядочной. Саму суть Припяти было ужасно трудно и обнаружить, и передать, иногда надо было отыскать под поверхностью модернизированных пространств современной Литвы следы советского прошлого. С интерьерами тоже пришлось поработать. Бар в том же “Полесье”: мы его придумали сами и долго искали подходящее место, а потом оформляли. Честно говоря, реальное “Полесье” внутри не имело ничего общего с нашим, экранным. И так было со многими интерьерами. Важнее всего было чувство “что-то здесь не так, надо работать еще”.

Иногда нам везло — например, с рабочей лабораторией Хомюк. Мы исследовали немало институтов атомной энергетики, и бывало, что встречали что-то невероятное — поверить было невозможно, что это подлинные интерьеры, а не придуманные какими-то халтурщиками. А потом просто однажды нашли то, что нужно. Бывало, что вдохновение приходило внезапно. Ты заходишь в какое-то здание и сразу чувствуешь: идеально. И наоборот, реальные интерьеры казались фальшивыми, неправдоподобными.

Возможно, труднее всего было с лагерем ликвидаторов. Казалось бы, надо просто разбить кучу палаток, выстроить их в ряд. Ничего подобного! Молодые ребята приезжали туда надолго, иногда на несколько месяцев, там они скучали, курили, не подозревали о масштабах реальной опасности — всё это необходимо было передать. Верьте или нет, но мы обустроили каждую палатку не только снаружи, но и внутри, хотя на экран это не попало. У нас было около сотни таких палаток. И каждую мы оформляли после долгих разговоров с ликвидаторами. Иногда на это уходили недели. Один армейский туалет, в точности повторявший туалеты времен Афганской войны, чего стоил! Забавно, как самым сложным оказывается на поверку то, что казалось простейшим. Но ты

инстинктивно знаешь: именно здесь нельзя позволить себе быть неточным.

Иногда по вашим словам кажется, что у вас были неограниченные ресурсы времени и денег для создания декораций к “Чернобылю”.

Конечно, это не так. Наоборот, в работе я вполне прагматичен. Тем более что начинал в сравнительно малобюджетных, но при этом довольно амбициозных проектах. А здесь всё было наоборот — денег больше, чем мы изначально рассчитывали. Главным для меня был не масштаб, а возможность не думать, как долго декорация продержится на экране, — можно построить целый мир, потом он мелькнет в кадре на полминуты, но этого будет достаточно. Другая важная подробность: я не работал над “Чернобылем” как над сериалом — для меня с самого начала это было кино. Понятно, что я не был безумным художником с нереализуемыми идеями, но добился от авторов определенного уровня доверия — следовательно, и автономии. Мне повезло с Юханом: он много работал в рекламе, а значит, привык работать с яркими визуальными образами. Поэтому наше сотрудничество было продуктивным с самого начала. Иногда мы сами не были уверены в том, что делали, но искали выход вместе — так мы работали над квартирой Легасова, с которой и начали съемки.

При этом любое кино учит тебя искусству компромисса. Но и совместной работе, при которой ты никогда не одинок: идеи приходят со всех сторон и делают результат богаче, какими бы ни были ограничения бюджета. Некоторые придуманные нами сцены мы так и не смогли выстроить и снять. Однако довольно скоро мы все начали чувствовать, какие элементы действительно необходимы, а без каких можно обойтись. Например, мы могли бы сконструировать больше роботов для очистки крыши, но обошлись одним, и это сэкономило нам круглую сумму. Это всё вопрос планирования.

Допустим, лагерь ликвидаторов мы снимали летом, погода стояла отличная, аренда локации была дешевой, и можно было позволить себе закопаться в детали. Другие же сцены делались иначе и в более сжатые сроки. Битва с самим собой не прекращается: ты мог бы сделать еще миллион разных штук, но вынужден сказать “стоп”, потому что бюджет и график этого требуют.

Полагаю, помогла и лояльность продюсеров из HBO и “Sister Pictures”: они прониклись значительностью проекта и нас не торопили. Это позволило нам создать нечто уникальное — разумеется, именно всем нам, а не только мне. Если нам был нужен танк или броневик, мы просто конструировали танк или броневик. С другой стороны, во многих случаях Юхан позволял себе быть минималистом: порой надо перегрузить кадр деталями именно для того, чтобы затем убрать их из поля зрения, он это хорошо понимал. Помните встречу Хомюк с Легасовым и Щербиной в “Полесье”? Просто темнота, стол, карта на столе — и больше ничего. Отдельная ценность “Чернобыля” в том, что все серии снимал один оператор Якоб Ире и мы познакомились с ним задолго до начала съемок, он был вовлечен в каждое обсуждение. Это бесконечно важно.

Можете ли вы сказать, что за время работы над “Чернобылем” вы исследовали мир бывшего СССР как абсолютно особенный, уникальный, инопланетный — или вы постепенно открывали для себя его родство с Европой или Америкой, что делало сериал настолько универсальным?

Думаю, не так уж много этих самых различий. Лично я никогда не ощущал Россию или СССР как другую планету. У живших там людей были те же приоритеты, что у всех, — работа, семья... Но, кажется, многих зрителей, особенно в Штатах, всерьез поразило, как много общего у них с советскими людьми. Правда, первая версия сценария Крэйга была переполнена типовыми американизмами. Даже мы, британцы,

поначалу это остро чувствовали. Но Крэйг был готов переписывать сценарий и искать точную интонацию, пока не найдет. Мы старались фокусироваться как раз на том, что объединяло советских людей с любыми другими.

История Чернобыля полна абсурда, но не из-за того, что дело происходило в СССР. Единственное, во что иногда было трудно поверить, — в готовность к самопожертвованию в настолько экстремальных обстоятельствах. В тихий, непоказной, совсем не американский героизм. Знаете, авария, подобная чернобыльской, могла бы случиться во многих других странах, но не думаю, что где-то еще с ней могли бы справиться так быстро, жестко и решительно, как это случилось в СССР, хоть и с такими трагическими потерями. Иногда самым сложным было поверить в те реальные свидетельства, которые мы читали, слушали или смотрели. При этом нам совсем не сложно понять Легасова — его несовершенство, его гордость, его силу. Какое же у него было эго! Но не оно ли позволило ему совершить всё, что он сделал? И это же позволяет нам стать к нему по-человечески ближе.

Вообще же это история про любого из нас: создать что-то огромное и верить в то, что ты сможешь это контролировать, а когда всё идет не так, вдруг понять, что собственного альтернативного плана у тебя нет. Полагаю, как раз в этом универсальность и современность этой истории. Главный вопрос “Чернобыля” в том, доверяем ли мы людям, в чьих руках власть, и верим ли, что в случае катастрофы они будут в состоянии защитить нас. Этим может объясняться и гигантское количество молодых зрителей — от тринадцати до восемнадцати лет, — которых так заинтересовал наш проект: их недоверие любым правительствам и властям. В остальном зрители могут смотреть “Чернобыль” из интереса к исторической и политической экзотике; но даже и не думая об этом, они увидят в нем красоту. Это странно: мы так много говорили об уродстве и ужасе, когда работали над фильмом, а в результате родилось так много абсурдной красоты. Она звучит и в музыке, написанной Хильдур Гуднадоуттир: та специально приез-

жала на атомные электростанции, чтобы слушать их звуки, и фактически превратила реактор в подобие музыкального инструмента.

Какой самый бредовый вопрос вам задавали о “Чернобыле”?

В Америке меня постоянно спрашивают об одном: “Вы сделали такой потрясающий фильм — а можете еще один такой сделать? Может, сиквел?” Они просто не могут понять, что “Чернобыль” получился таким именно потому, что он уникален, и повторить его или продолжить нельзя.

Это не “Кино” “Цой” Алексея Учителя (2020)

“Цой жив”, — небрежно бросает один из бесчисленных будущих двойников погибшего рок-певца фразу, привычную уже сегодня, а тогда только родившуюся на свет. Это последние кадры фильма Алексея Учителя, который так и называется — “Цой”. Единственный свидетель и слушатель пророческой реплики — водитель Шелест, тот самый, чей “Икарус” в роковой аварии оборвал жизнь кумира позднего СССР. Этот же немногословный мужчина доставил гроб с телом звезды к месту похорон, в Ленинград. Главный герой фильма — именно он, Шелест, а не Цой.

Цоя в картине под названием “Цой” как бы и нет. Заимствуется прием из “Последних дней” Булгакова — пьесы о смерти Пушкина, в которой сам Пушкин на сцене так и не появится. В самом начале Цой, увиденный со спины, мчится навстречу гибели. Весь остальной фильм — уже после катастрофы. Суммируется не жизненный путь Виктора Цоя, а его призрачное экранное бытие, невольно predetermined выбранном случайно (если верить “Лету” Кирилла Серебренникова) названием группы “Кино”. Цой пришел к нам не в последнюю очередь благодаря кинематографу. Вспоминается визионерский финал “Ассы” Сергея Соловьёва: пробное выступление какого-то чудака в пу-

стынном зимнем ресторане черноморского санатория вдруг летит к безбрежному морю голов на опен-эйре; все они ждут перемен. Или год спустя — романтическая мрачная “Игла” Рашида Нугманова и вдруг присвоенное Цою звание лучшего киноартиста 1989 года по опросу журнала “Советский экран”...

Именно молодой документалист Учитель первым в 1987-м подарил Цою экранное присутствие в фильме “Рок”, он же пропел ему эпитафию в “Последнем герое” (1992). “Цой” — завершение своеобразной трилогии, где автор счел уместным использовать хронику из двух своих неигровых картин. Мы видим Цоя только таким — настоящим. Дальнейшее — легенда. Незримое присутствие, музыка за кадром; слышная или только подразумеваемая.

Из нее и складывалась эта история. Первое название сценария — “47”, апокрифические цифры на последней демо-кассете Цоя, которую безуспешно ищут все герои фильма Учителя. Той самой кассете, которая, по предположению близких (в частности, матери Цоя), могла стать невольной причиной аварии: возможно, переставляя ее на другую сторону в магнитоле, водитель не заметил несущийся навстречу автобус.

К посмертному мифу Цоя, который возник почти сразу и вскоре принял характер эпидемии, в своем фильме Учитель относится с должной деликатностью. Возможно, она рождена растерянностью от размеров феномена, роста которого режиссер не заметил вовремя, находясь на слишком малой от него дистанции. Так Шелест и его возлюбленная, по счастью для него, расследующая дело об аварии миловидная следовательница-латышка (Инга Тропа), оторопело смотрят на масштаб всенародной трагедии, порожденной несчастным случаем на дороге. Для постижения потери необходимо проделать немалую дистанцию. Она и передана как метафора последнего пути — причудливого *road movie*, путешествия в автобусе с мертвецом. А Шелест — Харон, управляющий ладьей. Кстати, перевозящий гроб автобус в буквальном смысле уподобляется этой барке, раз за разом съезжая в воду и преодолевая последний участок пути на пароме, по воде. Как всегда филигранно поэтический взгляд Юрия Клименко,

одного из лучших современных операторов, подчеркивает каждый этап мистического, при всей кажущейся прозаичности, путешествия.

В автобусе и сопровождающем его автомобиле — несколько пассажиров. Есть мужчины (малолетний сын погибшего; коллега; продюсер), но прежде всего трое женщин, три Эвридики наоборот. Вдова (Марьяна Спивак, тезка своего прототипа), сдержанная и язвительная, проживающая горе стоически спокойно в компании своего неуместно шутливового и неумеренно пьющего сожителя. Возлюбленная (Паулина Андреева), вечно молчащая, скрывающая глаза за темными очками. И фанатка — фотограф (рядом с двумя звездами дебютантка Надежда Калеганова), перед началом пути предпринимающая попытку суицида: это стало уделом многих экзальтированных поклонников Цоя после известия о его смерти. Каждая — прообраз будущей памяти о таинственном погибшем, его след в пространстве, уже кричащем новые песни.

Об этом — самая выразительная из нескольких остановок автобуса: в странном сюрреалистическом санатории, моментально отсылающем к позднесоветским притчам Абдрашитова—Миндадзе (снималась сцена в знаменитом Доме творчества кинематографистов в Репине). Там похоронная команда застревает на ночь. Ключевая сцена дискотеки, на которой толпа хором горланит “Белые розы” — даже тогда, когда им отключают электричество, — запоминается отчаянной попыткой перекричать отдыхающих, спеть им песню Цоя. Разумеется, безуспешно.

Но “Цой” — не рефлексия на пошлую, да и неточную тему о народных массах, не оценивших самопожертвования поэта. Ведь напротив, песни “Кино” после смерти Цоя становились слышнее и слышнее — трибьютов не счесть, успел пройти по этой эксплуатации и кинематограф в новелле о Цое-двойнике саркастического “Шапито-шоу”. Но у Учителя речь не о хоровом исполнении, а только о заветной кассете с мифической прощальной записью, за которой напрасно охотится алчный продюсер, тот самый Айзен (выразительная, даже, возможно, через край, роль Игоря Верника). А та, как заветный цветок на Ивана Купалу или как Грааль из старинной легенды, дасться не каждому.

Услышать замолкнувшую песню ты можешь лишь собственным слухом, настроив его на определенную волну. Так настраивается у нас на глазах поначалу отрешенный и невозмутимый человек с музыкальной фамилией Шелест. Роль Евгения Цыганова в “Цое” — лучшая и, пожалуй, самая точная, хоть и самая сдержанная из череды его актерских работ в фильмах Учителя. Он — тот самый проходящий мимо случайный слушатель, под чьим обликом к певцу явилась его смерть, который не способен в конечном счете остаться равнодушным к умолкнувшей музыке: тихо, наедине с собой, он пытается ее услышать и разобрать. Это еще помехи или уже ритм? Может, Цой и правда жив?

В стране черно-белых лебедей “Событие” Сергея Лозницы (2015)

Всё, кажется, ясно с самого начала: “Событие” — это августовский путч 1991-го, о котором и сделал свой фильм Сергей Лозница. Но это только кажется. Время действия — те самые три дня, когда по улицам Москвы ездил танки, а по телевидению показывали “Лебединое озеро”; но место — Петербург, тогда еще Ленинград. Ни войск, ни жертв, ни иных происшествий. Только черно-белые люди, пронзительно похожие на нас, но иные. Со странными прическами, в одежде, которую мы успели за эти годы позабыть, с полиэтиленовыми пакетами в руках и самодельными плакатами. Будто призраки. Да еще смутные голоса — для героев фильма они раздаются из приемников, для нас, зрителей, из-за кадра (их совпадение с видеорядом, конечно, обманчиво: иногда мы видим одних людей, а слышим совсем других).

Тогда, много лет назад, ленинградские документалисты сняли этот материал, и с тех пор он пылился в архиве, ждал своего часа. Лозница, один из самых ярких режиссеров современного кино, соединил те записи с любительской хроникой, найденной в интернете и личных коллекциях, и так появилось “Событие”, фильм-парадокс, в котором события как такового вроде бы и нет. А роль режиссера то ли ничтожна, раз уж он только компили-

ровал чужое, то ли, напротив, колоссальна, так определенны и сильны вложенные в итоговую картину мысли. Лозница уже в третий раз собирает монтажную картину — его “Блокада”, где записанная заново звуковая дорожка сочеталась с хроникой страшных событий 1940-х, и смонтированное из послевоенных пропагандистских киножурналов “Представление” наделали в свое время немало шума. “Событие” обладает не менее взрывоопасным потенциалом, хотя еще большой вопрос — оценят ли его в Венеции и увидят ли вообще в России.

Мнимая бессобытийность картины, конечно, искусный трюк. Вот люди идут куда-то по Невскому, мы видим их через лобовое стекло... Может, это амбразура танка? Но нет, камера смотрит на них всего лишь из автобуса. Какие-то целеустремленные активисты разворачивают угрожающего вида моток колючей проволоки, натягивая ее поперек улицы, а рядом на них с любопытством смотрит швейцар гостиницы “Астория”. От кого они защищаются? Кого отгораживают — неизвестных еще агрессоров или самих себя? В раздражающем ожидании сюжета мы поневоле вглядываемся в экран, пытаемся рассмотреть намек на спрятанную канву и тут же уподобляемся людям 1991-го, которые, прижимая ухо к барахлящему радио, испуганно переговариваются: что, Горбачева уже убили? А Ельцин-то хоть живой? Из коллективной тревоги рождаются — впервые в истории России, которая еще и не РФ никакая, а СССР, — знакомые нынче до боли лозунги: “Фашизм не пройдет” и “Хунту — долой”. Этот фильм — не что иное, как отражение. Только или зеркало кривое, или сами мы за эти годы стали кривым зеркалом.

Лозница — тоже режиссер-парадокс. Для одних — молодой, автор всего двух игровых картин (“Счастье мое” и “В тумане”, обе были в каннском конкурсе), для других — уже живой классик экспериментальной документалистики, работающий двадцать лет. Для кого-то — эмигрант и чужак, из многочисленных гражданств декларативно предпочитающий украинское; для кого-то — один из немногих подлинно страдающих за Россию, ее прошлое и будущее, авторов, у которого желчь и злость — лишь следствие непереносимой боли. Математический расчет и ра-

циональность в картинах Лозницы никак не отменяют поэзии и сложной метафоричности, без которых невозможны были бы лучшие его неигровые ленты: “Полустанок”, “Портрет”, “Пейзаж”, “Поселение”.

Безымянные, а часто и бессловесные персонажи этих лент словно выпали из времени, забыли о нем, как заблудившийся в российских дачах и позабывший собственное имя дальнбойщик из “Счастья моего”. Но это почти хоррор, а начинал Лозница с документальной комедии. В его первой очаровательной короткометражке с оптимистическим названием “Сегодня мы построим дом” рабочие на стройплощадке только тем и занимались, что филонили, с кайфом и оттягом страдали фигней, а потом — раз, и готово! — наутро на этом месте выросло здание. Все чудеса российской действительности — лишь следствие нашей избирательной памяти, утверждает Лозница. Он ведь еще и режиссер-историк, шоковой терапией сражающийся с синдромом забвения. “Блокада” — болезненная летопись коллективной травмы, “Представление” — язвительное напоминание о том, как ложь воспитывала поколение за поколением, недавний “Майдан” — величественное и эпическое свидетельство того, что история не закончилась, а творится здесь и сейчас, на наших глазах. И не нужна специальная настройка зрения, чтобы это увидеть, — достаточно не зажмуриваться (Лозница утверждает, что снятый статичной камерой с изрядного удаления “Майдан” показывает события украинской революции как бы с точки зрения неподвижного камня).

“Событие” — своеобразное продолжение “Майдана” или, говоря голливудским языком, приквел. Спровоцированная умелой пропагандой амнезия научила нас тому, как непохожи миролюбивые и законопослушные россияне (не считая отщепенцев из оппозиции, конечно) на ершистых украинцев, которым бы только бузить. И вот, пожалуйста, — мы видим первый майдан новейшего времени, всего четверть века назад: море людей, заполонивших огромные площади Ленинграда. Никакая не толпа, в которой растворяется индивидуальность, а лица, лица, лица, поразительные, напряженные, внимательные, пережива-

ющие Событие — не внешнее, будь то переворот или изменение государственного строя, а внутреннее. Оно в каждом, кто совершил свой выбор, выйдя на улицу. Сколько мы слышали о том, что так называемому народу жратва и покой важнее гражданских свобод, а тут вдруг какой-то дядечка напоминает собравшимся вокруг, что дело серьезное, не за колбасой стоим. И, кажется, никто не спорит. Неужели все эти смешные, странные люди по умолчанию понимают, что свобода важнее колбасы?

“Событие” — фильм о том, сколь многое потеряно за эти годы, но и о том, сколь многое осталось прежним, поскольку его невозможно отобразить. Зрелище безнадежное — и обнадеживающее. Хотя финал, конечно, хеппи-эндом не назовешь. После просторной светлой улицы мы попадаем в клаустрофобические коридоры Смольного, где пусто, как в нехорошей квартире после исчезновения Воланда, — и нечего реквизировать, и некого судить. Об этом, впрочем, знает только автор, бросающий назад беспощадный взгляд исследователя и резюмирующий последующие годы России в одном сухом финальном титре. А героям не до того. Они замирают в переживании События, когда после не по-советски выразительной речи Анатолия Собчака (неужели сегодня хоть один российский политик способен говорить так долго и хорошо без спичрайтеров и шпаргалки?) советское знамя заменяют совсем еще свежим, девственно черно-белым триколом. Путч не состоялся, не было ни гражданской войны, ни настоящей смены власти — зато закончилось одно государство и началось другое. Так было всё-таки Событие или нет?

Точно подобран саундтрек, мигом возвращающий к легкомысленным ценностям ушедшей эпохи, когда всем было плевать на геополитику и никого еще не смущал старый добрый лозунг “Миру — мир!”. “Не кружись над головою, черный ворон, а кружись шар голубой над головой”, — поют за кадром Иващенко с Васильевым; до того, как они же напишут “Норд-Ост” и случится всё, что случилось, целая непрожитая жизнь. Лишь один стабильный рефрен возвращается за кадром, стирая различия между “вчера” и “завтра”: вечное “Лебединое озеро”. Надо ска-

зять, снайперски выбранное гэкачепистами как музыкальное сопровождение своего ультраконсервативного проекта — воплощение незыблемых “культурных ценностей”, декларативно не замечающих современности. Использование Лозницей тревожного вступления к балету Чайковского, надо думать, иронично. Оно невольно заставляет вспомнить о сюжете старой сказки. “Лебединое озеро” — о том, как принц и весь его двор прекраснодушно перепутали черную лебедь с белой и чудо обернулось катастрофой. Трудно совсем об этом не думать, когда слышишь, как с экрана Собчак окликает кого-то закадрового: “Володя, Володя!” — и мелькает вдруг перед экраном знакомый силуэт.

Наверное, поэтому на финальных титрах — опять Чайковский, опять “Лебединое”, но уже без намека на романтический пафос: карикатурный “Танец маленьких лебедей”. Что случилось за эти двадцать четыре года? Да ничего особенного. Просто лебеди как-то измельчали, и черное всё чаще путают с белым.

Творческое объединение “Надежда” “Кино эпохи перемен” Алексея Федорченко (2019)

Екатеринбург славен своим конструктивизмом. Сохранилось около полутора сотен зданий, есть даже собственное издательство “Tatlin”, в котором выходят детальные, талантливо сделанные книги о памятниках авангарда, причем не только уральских. В самом центре города — знаменитая гостиница “Исеть” (ранее общежитие), прилегающие к ней бывший клуб и жилой квартал, “городок чекистов”. В давно закрывшемся клубе расположился музей, где хранится древнейшая деревянная скульптура в мире — огромный Шигирский идол. Дома, когда-то представлявшие самую передовую архитектуру, до сих пор обитаемы, хотя кажутся благородными руинами прошлого. В любом случае они забыли молодых сотрудников НКВД, для которых были построены. Архаика и модернизм, утопия и тоталитаризм, хтонические глубины и сияющие вершины слились воедино.

А на другой стороне улицы — еще один памятник конструктивизма, который не узнать. Когда-то, на момент постройки в 1933 году, это был ДК строителей. Десять лет спустя — Свердловская киностудия. Сегодня — торговый центр, о прошлом которого напоминает только мемориальная доска когда-то знаменитого режиссера Ярополка Лапшина: он снимал здесь лучшие

свои фильмы. Об эту доску и разбивает традиционную тарелку в первый день съемок Алексей Федорченко — екатеринбургский режиссер, когда-то работавший на Свердловской киностудии, а теперь посвятивший ей документальную картину “Кино эпохи перемен”. Разбив тарелку, автор (он же герой) входит внутрь, где когда-то делали фильмы, а теперь только лавки и услуги населению, да и конструктивистская архитектура опознается с большим трудом.

И тот контекст, в который помещен обманчиво бесхитростный рассказ, и само здание — один из главных героев — напрямую дают понять: “перемены” — не только “лихие девяностые”, когда начиналась карьера Федорченко и заканчивалась Свердловская киностудия, но вся история русского XX века, его смелых надежд и их постыдных крушений. Впрочем, как и в других картинах Федорченко, от лиромифических “Овсянок” до фантастической во многих смыслах “Войны Анны”, дана глобальная фабула через призму вроде бы незначительных частных судеб и без малейшей помпезности.

Конструктивистская мечта предполагала коммунальный рай с общими кухнями, столовыми, банями и учреждениями культуры: конкретно эта постройка предназначалась для строителей — тех самых, которые и возводили подобные здания. Когда в феврале 1943-го была создана Свердловская киностудия, объединившая эвакуированных на Урал кинематографистов, зал для показа спектаклей и фильмов был переоборудован в съемочный павильон. Отныне вход для публики закрывался — здесь, за дверями, ковались иллюзии. Фабрика уральских грез, как считалось, имела два основных профиля: документальный (уже после войны сюда переехала Новосибирская студия учебных фильмов, а потом Свердловская студия кинохроники) и анимационный. Оба скрупулезно отражены в картине Федорченко. Это неигровой фильм — не все помнят, что режиссер и начинал когда-то с документального “Давида” — с эффектными вставками нарочито самодельных пластилиновых мультфильмов, герои которых наглядно иллюстрируют рассказы бывших кинематографистов.

Всем известно, как полагается снимать такие фильмы. Жанр документального “кино про кино” породил свои устойчивые форматы. Прошлое полагается оплакивать, попутно объясняя, что ушла эпоха (прекрасная, какая же еще). Федорченко от этой интонации предельно далек. Он честно признается, что задумал свою картину полтора десятилетия назад — как драму, но сегодня она могла родиться на свет только в качестве комедии. Главный комический эффект, конечно, в том, как поданы знаковые шедевры Свердловской студии, цитатами из которых испещрен фильм. Допустим, давшая ей старт оперетта “Сильва” (1944) понадобилась, чтобы продемонстрировать старую лестницу с лепниной — на ней всё и снималось (а заодно показать фальшивость советских праздничных радостей, воспроизводивших дореволюционный шик). “Патриотическая комедия” (1992) — чтобы показать “ту самую пальму”, которую знали и любили сотрудники студии в 1990-х. Наконец, предпоследний фильм пресловутого Ярополка Лапшина “На полпути в Париж” (2001), финансирование которого было прервано, сюрприз, на полпути — сам Федорченко был продюсером, — нужен, чтобы показать ныне разобранную мозаику из столовой...

Лапшин — возможно, самый известный режиссер Свердловской студии — становится вторым (после здания) важнейшим персонажем фильма. Член КПСС с 1963 года, заслуженный деятель искусств и народный артист РСФСР, первый секретарь Свердловского отделения Союза кинематографистов СССР, он был славен монументальными купечески промышленными эпосами о полностью выдуманной старой России — “Угрюм-река” и “Приваловские миллионы”, — ныне благополучно забытыми той самой широкой аудиторией, для которой снимались. Убежденный коммунист и вдохновенный летописец жизни эксплуататоров снимал последние фильмы на кредиты, взятые продюсерами под грабительские проценты у сомнительных банков. В этом сюжете — весь блеск и вся нищета советского кинематографа, который по умолчанию принято считать великим. Если в чем и было величие, то исключительно в размахе амбиций.

“Кино эпохи перемен”, невзирая на заявленный в названии масштаб, напротив, камерное, интимное, иронически-застенчивое произведение. Единение масс оказалось неосуществимой мечтой, одиночка потерян и мал. Если даже и не вслушиваться в рассказы Федорченко и его коллег, само зрелище потребительского лабиринта завораживает. Что-то в нем по-гоголевски гротескное, по-щедрински беспощадное: “Займы — Деньги здесь!” (и стрелочка), ювелирный салон “Магия серебра”, “Матрасы с ортопедическим эффектом”, “Оптика для улицы-дома-офиса”, “Танц-форма”, “Еврочехол”, “Fashion Sales” и “Design Studio”, “Двери-сейфы” и швейное ателье “Профессионал”, “Мастер Сон” и “Невьянский трикотаж”, “Дамское белье” и “Мужские костюмы”... Одно слово — “Сити-Центр”. Куда и как здесь поместиться человеку? Разве что пристроиться к стойке, где всего за 350 рублей сделают “фото ауры и чакр”.

Возвращая в бесконечной, почти карикатурной, хотя совершенно жизненной фрагментации своим героям человеческий масштаб, Федорченко приглашает в кадр таких же растерянных, как он сам, сослуживцев: режиссер Владислав Тарик и его жена Светлана — режиссер монтажа (их роман завязался на этих этажах), оператор Борис Шапиро, инженер Владимир Шаров, режиссеры Сергей Мартынов и Георгий Негашев, начальник склада Анатолий Зайков, Михаил Рошин — заместитель главного инженера по коммунальным службам в 1990-х... И это лишь некоторые. Они тщетно взывают, обращаясь к пустым нейтральным офисам: “Галина Владимировна, Зинаида Павловна, Иван Мефодиевич — где вы?..”

Для самого Федорченко — сперва экономиста творческого объединения “Надежда”, а с 1993 года заместителя директора студии по экономике — это личная история. Когда-то из дома его деда позаимствовали мебель для съемок “Приваловских миллионов” (вернули далеко не всё). Потом началась его карьера в кино — с участия в кастинге на роль Михайло Ломоносова в детстве. На пробах надо было снять штаны для сцены порки, Алексей застеснялся и в фильм не попал: “#MeToo”, — грустно заключает автор, и в этом меньше издевки, чем можно было

ожидать, ведь из горнила советского кино сложнее выйти победителем, чем жертвой. А потом первые шаги по административной лестнице, продюсерский дебют и главное — криминальные похождения: разборки с местными, впоследствии убитыми, бандитами, поездка в Москву на стрелку с грузинской мафией (переговоры проходили в Госкино, но потом всех выгнали вахтеры, и пришлось переместиться в “Макдоналдс”), нелегально вырытая артезианская скважина после отключения водоканалом за долги.

Форма загораживает содержание, не до творчества было — выжить бы только. Таков, кажется, и сам фильм Федорченко, но это еще одна иллюзия. Из хлама забавных анекдотов прорастают грустные метафоры. Например, дыра в крыше, сквозь которую на гору невостребованной мебели в бывшем съемочном павильоне — стулья сложены в груды, как в пьесе Ионеско, — идет снег. Герои неосуществившихся сценариев выхода из кризиса оживают в кустарных мультфильмах: грустная свинья (одно время в бывшем ДК строителей хотели открыть свиноферму) и деловитый хасид (там же чуть не открыли уральский Центр обрезания).

Даже сжимаясь до единственного парадоксального образа, напрочь забытые фильмы вдруг выныривают из небытия. Режиссер Николай Гусаров с ухмылкой вспоминает свою “Казачью бль” (1999), герои которой совокуплялись в ночной степи прямо верхом, на скаку, и утверждает, что его картина стала последней соломинкой, переломившей хребет верблюду, — больше фильмов на Свердловской студии не снималось. “Нет, последними были мои «Первые на Луне» (2004)”, — веско возражает Федорченко. Еще одна интимная, камерная, вызывающе маленькая история вымышленной космической победы — пожизненно и посмертно засекреченных советских героев, летавших на Луну еще при Сталине. Чем дальше, тем страньше. С этого мокьюментари, получившего (то ли это было шуткой жюри, то ли ошибкой) приз за лучший неигровой фильм на фестивале в Венеции, и стартовала карьера Федорченко. На экране история страны и ее кинематографа, но в первую очередь — его личная

судьба и семья. В кадре на предварительный монтаж “Кино эпохи перемен” заворуженно смотрят дети автора, они же — художники-аниматоры Остап и Варвара Федорченко.

Всё меняется, ничего не меняется. В холле “Сити-Центра” установлена узнаваемая стандартная искусственная елка — видеть, дело к Новому году. Чисто советский праздник с его ритуальными атрибутами полон неперменных надежд на “новое счастье”, но при этом зиждется на неизменности меню и телевизионного репертуара. Не то же ли самое с самой жизнью, стремительные перемены которой на поверку оказываются иллюзией? Как и любые конфронтации, схватки, войны.

Один из собеседников и бывших соратников автора за столиком близ “Фото ауры и чакр” заливает что-то совсем несусветное — и про то, как чуть не научился ходить по воде, и про управлявшее всеми неурядицами в нашей отчизне таинственное “Космозло”. Смеясь над его рассказами вместе со зрителями, Федорченко как бы дает понять: не были абсолютным злом ни несуразный, нелепый, давно никого не пугающий СССР с его “тотальным кинематографом”, ни сменившие его 1990-е — столь же беззаконные, сколь глупые, — ни нынешняя циничная эпоха. Незачем выстраивать бинарные оппозиции и выяснять, когда трава была зеленее. Есть очень мало абсолютного и неизменного, и претензии искусства на долговечность весьма комичны как незыблемые, казалось, идеологические доктрины, пошедшие прахом и развеянные на ветру.

Придя напоследок в кабинет владельца “Сити-Центра”, бизнесмена Сергея Флеганова, режиссер благодарит спасителя Свердловской студии: здание забрал, но хотя бы долги погасил. И мимоходом спрашивает, где еще одна мемориальная доска — “Памятник архитектуры конструктивизма, охраняется законом. Архитектор Корнфельд А.Я.”? Она обнаруживается тут же, где-то в углу. Доску уже несколько раз крали, пришлось снять.

ЭПИЛОГ. УТОПИЯ

Наверное, это странный финал для такой книги. А может, и нет. Это несколько текстов о писателе Владимире Сорокине.

Невозможно оспорить его влияние на современный кинематограф. По его сценариям сняты две ярчайшие картины Александра Зельдовича — “Москва” и “Мишень”, незаурядная “Копейка” Ивана Дыховичного, нашумевший “4” Ильи Хржановского, со сценария Сорокина когда-то начинался и его же “Дау”.

Но речь не только и даже не столько о кино. Сорокин-литератор, несравненный исследователь советского прошлого — культурного и исторического, — нашел в нем несколько дверей к будущему: фантазмагорическому, иногда жуткому, но временами и прекрасному. Футуролог, фантаст, визионер и (отнюдь не кремлевский) мечтатель, Сорокин в своих текстах смог разорвать петлю Мёбиуса, расправившись с ностальгией по СССР.

Для меня эти тексты имеют и сентиментальное значение. Первым самостоятельным серьезным текстом, написанным мной в девятнадцать лет, была курсовая работа по прозе Сорокина, тогда молодого малоизвестного автора. Тот текст, вероятно, потерян навсегда, и в любом случае я постеснялся бы его публиковать. Зато

здесь — одна из первых моих рецензий, написанных в 2002 году для журнала “Искусство кино” (в том году я впервые начал там публиковаться) о той самой “Копейке”. А еще — три интервью, взятых у Сорокина по разным поводам в разное время, и большой текст о его феномене, написанный для журнала “Сеанс”.

Копирайт на копейку

“Копейка” Ивана Дыховичного (2002)

Далеко не все зрители “Копейки” с ходу врубаются, что речь — об автомобиле. О том самом автомобиле ВАЗ первой модели, окрещенном “Жигулями”, а позже известном в народе как “копейка”. Точнее даже, о самой первой “копейке”, сошедшей с конвейера Волжского автозавода, что в городе Тольятти. И обо всех ее хозяевах с конца 1970-х и до нынешних суматошных времен.

Однако слово “копейка” на слух и без кавычек даже у самого завязтого автолюбителя прежде всего ассоциируется с мельчайшей денежной единицей, ныне почти что изъятой из оборота. Иными словами, и автомобиль ВАЗ первой модели, и медная копейка — анахронизмы, которые в нынешней жизни встречаются всё реже. Вот вам первая ступень символической связи двух смыслов слова. Есть и другая — цена автомобиля, когда-то предмета немислимой роскоши (первый эпизод картины с совсем еще новенькой машиной происходит на госдаче ответственного партработника), а по нынешним временам — именно что копейного. Во всяком случае, дешевле автомобилей не бывает в природе. Но штука в том, что эта простенькая метафорическая цепочка интересовала авторов меньше всего — тем более что возникла сама собой, стоило лишь удачно выбрать название

и тему. Автор сценария Сорокин известен своим специфическим отношением к метафорам — ведь именно в его “Норме” “золотые руки” юного умельца переплавляли на драгметалл, и потому в “копейке” он, кажется, видел не символ, а конкретный вожделенный предмет, о котором мечтали советские люди — и те, кто не мог накопить на персональный транспорт из трудовых доходов, и те, кто это мог, но не имел возможности записаться в очередь. Это тоже было целое дело в обществе, где действовали механизмы распределения, особенно на товары повышенного спроса. Существенный прокол картины — отсутствие ауры, энергетического поля, означающих главного фигуранта фильма — сам автомобиль. Фильму очень не хватает здорового фетишизма, любви к этой самой машине, подробных планов когда-то казавшихся совершенными линий и изгибов. Камера очевидно предпочитает самой “копейке” ее владельцев — бывших и нынешних. Впрочем, в соответствии с изначальным замыслом экранная жизнь того или иного персонажа длится ровно столько, сколько он является собственником автомобиля.

Действие многократно обрывается и начинается вновь, порождая ощущение полного штиля в глубинном течении фильма. Возможно, здесь следует усматривать некую преднамеренную магию и органическую связь общего строя фильма с эстетикой Сорокина. Ведь в его “Очереди” гигантский “хвост” тоже возник непонятно почему, и люди стояли за неизвестно чем (сказочным “Тем-Чего-Не-Может-Быть”). Но тем совершенней выглядело диалогическое построение текста.

После “Пира” Сорокина, естественно, вспомнили о Платоне, но философские корни прозы нашего “последнего классика” уходят куда глубже — к тем самым праучителям мудрости, которые искали первооснову бытия в природных стихиях: огне, воде, воздухе.

У Сорокина объединяющим всё и вся началом могут быть: вполне материальные экскременты (“Норма”), обобщенное понятие (еда в “Пире”), сладострастное ощущение (оргазм в “Тридцатой любви Марины”), абсолютная фикция (голубое сало в од-

ноименном романе или метеоритный лед во “Льде”). Структура и смысл сюжетообразующего, центрального элемента его прозы всегда ускользают от рационализации: точка притяжения необъяснима и пуста. Эта метафизическая астрономия — вращение планет вокруг давно погасшей звезды — ощущается и в “Копейке”. Вопрос только в том, удастся ли именно “копейке” стать такой погасшей звездой в фильме Дыховичного? Куда более мистической, чем сам автомобиль, воистину структурной деталью картины неожиданно становится фигурное катание. “Вживую” его не показывают ни разу, зато в каждой квартире, где происходит действие, как правило, включен телевизор, по которому передают только чемпионаты по этому виду спорта: больше ничего и никогда. Иррациональная тоска обывателя по красивому, невозможному, идеальному воплощается в картинке воздушной пары, скользящей по сказочно ровному и сияющему льду. Ну а сама “копейка” — напротив, доказательство того, что мечта воплощенная, реализованная тут же перестает быть мечтой. Добытую с таким трудом машину ее новые хозяева тут же стремятся поскорее сбуть с рук, приобретая в обмен что-нибудь еще более престижное, типа дефицитного “видика”. “Копейка” брэнна, как всё сущее, фигурное катание — это уже порядок вечных ценностей.

Как известно, фигуристы выполняют ряд вполне определенных приемов, и только чистота исполнения и вариативность комбинаций позволяют различить индивидуальность. Так и герои “Копейки”, совершая свои прыжки и кульбиты на льду советской жизни, создают жизненное разнообразие и предъявляют зрителю модели семейного и социального уклада, а также производственных, сексуальных отношений. Традиционное развитие сюжета отсутствует. Движение оказывается бегом на месте, о кульминации нет и речи. Вопреки исторической хронологии, о которой напоминает закадровый голос “от автора”, сама машина словно неподвластна времени. Даже превращаясь в полную рухлядь, обесцениваясь и исчезая на дне Москвы-реки, “копейка” объявляется вновь: утопленницу достают из воды, ремонтируют, реставрируют, вот она уже на ходу, и цена “исторической

достопримечательности” взлетает до аукционных высот. Иллюзию цикличности поддерживает сквозной персонаж — алкаш с кувалдой под подушкой, чудо-механик по имени Бубука, который время от времени приводит “копейку” в чувство. В конце концов Бубука сам становится обладателем заветной “копейки”, но тут же и гибнет от бандитской пули. После чего у машины начинается новая раритетная судьба в новом уже не “копеечном” времени. Бубуку играет рок-звезда Сергей Мазаев, и его работа в фильме — не дежурное появление знаменитости, а полноценная и блестяще сделанная роль. Дело даже не в том, что Дыховичный умеет снять глянец с избалованных героев шоу-бизнеса и увидеть в них талантливых артистов-лицедеев. Режиссер строит свой фильм на таком разнообразии сюжетных и жанровых моделей, что едва ли не любой — при условии верно найденного места — может стать полноправным участником этой ярмарки красок, образов, сценок, клипов. Тонкий и странный артист Юрий Цурило, которому после главной роли в фильме “Хрустальёв, машину!” многие прочили закат творческой карьеры (как выясняется, зря), прекрасно уживается в фильме с дебютанткой Ольгой Дыховичной и непрофессиональными исполнителями, которых на экране немало. Равноправность и равноценность всех сюжетов фильма избавляют и режиссера, и зрителя от необходимости деления ролей на главные и второстепенные. Поэтому актеру уровня Саида Багова не зазорно, к примеру, сыграть роль охранника практически без слов.

Иван Дыховичный обладает уникальным в постсоветском кино умением отыскивать ростки эстетического в социальной повседневности. С равным кайфом он живописует в “Копейке” быт советского ученого, партийного босса, гэбэшника средней руки и столичных проституток. Маньеристские изыски “Прорвы” и “Музыки для декабря” уступили место широкому искусству советских фрескописцев, украшавших московское метро на заре его существования, конечно, с поправкой на соц-артовскую интерпретацию.

В фильме остроумно до виртуозности использованы самые различные жанровые каноны. Ни один из них не становится са-

модовлеющим, ни один не дискредитирует и не отменяет остальные. Диапазон стилей необычайно широк. Здесь встречается и лубок а-ля Сергей Овчаров (крошечный эпизод с лесником и его женой в таинственной избушке или моментальная зарисовка в снегах возле проруби, где две старухи-ведуньи вселяют в тщедушное тельце художника-авангардиста адское вдохновение). Находится место и для легкой фантазмагории — сценка с гаишником, в которой очередной хозяин “копейки” открывает для проверки багажник, и мы видим воплощение самых потаенных страхов — скопище отвратительно копошащихся белых червей: владелец автомобиля выбрал себе экзотический бизнес — приторговывает опарышами для рыбной ловли. Есть и “жестокий романс” про дочку партработника, вышедшую замуж за папиного охранника, немедленно произведенного в генералы. Есть семидесятническая история интеллигента-физика (Олег Ковалов), которому заглохшая в снегах “копейка” подарила озарение и натолкнула на открытие, потянувшее едва ли не на Нобелевскую. На радостях физик решил подарить свою машину еще не уехавшему из страны Галичу, но в результате широким жестом отдал ее Высоцкому, который как раз приехал на гастроли в академгородок и даже переспал с женой дарителя, не придающего значения мелочам.

Есть сюжет о “кидалах” с крымского перрона — линия плутовская. Есть печальная *love story* “нового русского” и манекенщицы. Есть, в конце концов, “роман воспитания” про дочку кадрового гэбэшника, ставшую валютной путаной. Не обошлось без авангардиста-восьмидесятника (сыгранного небезызвестным Александром Петлюрой), который по мудрому совету концептуалиста Андрея Монастырского заливает дно “копейки” горячим асфальтом, а затем дарит ее первому встречному алкашу, понятия не имея, что это и есть чудо-механик Бубука.

Имеется, кстати, и этюд, живописующий методы работы телевидения, — этими кадрами фильм начинается. Телевизионщики пытаются создать нечто на материале советского прошлого, монтируя кадры кинолетописи, и, похоже, втягивают нас, зрителей, в виртуальную реальность... Не очень понятно, прав-

да, какое телевидение имеется в виду — нынешнее или тогдашнее. Но если я верно схватил смысл этой сцены, то он в том, что телевидение, в принципе, профанирует реальность независимо от того, какое время на дворе.

Нечто подобное по композиционной структуре наблюдалось в упоминавшейся сорокинской “Норме”, когда ряд гиперреалистичных эпизодов из советской действительности связывал между собой лишь обязательный ритуал поглощения ежедневной порции говна. На сей раз связующую роль медиатора играет автомобиль (или фигурное катание?). Как уже было сказано, авторы не выдавливают из “предмета роскоши” дополнительные смыслы — смыслы рождаются сами по себе. К примеру, когда “копейку” поднимают со дна Москвы-реки, реанимируют и она движется в потоке “мерседесов” и “вольво” по узнаваемо-неузнаваемым столичным проспектам, поневоле вспомнишь забытый слоган: “Советское — значит отличное”. И мысль о непотопляемости и живучести всего советского не покинет вас до конца сеанса. Эта мысль претендует стать объединяющим смыслом картины, но авторы на этом не настаивают. Им больше по вкусу, если вопрос о смысле каждый будет решать для себя самостоятельно. Если, конечно, не заблудится с непривычки в лабиринте стилей, не оглохнет от эстетической разноголосицы, усиленной нахальным, я бы сказал, подбором музыки для саундтрека. Здесь и импортная “Феличита”, и блатной шансон, и подпольный русский рок, и модное техно, и специально написанная одним из актеров фильма, лидером группы “Ленинград” Сергеем Шнуровым — он же Шнур — песня о “копейке”. На титрах всё это сливается в единый хор. Так что местами “Копейку” смотреть труднее, чем иной откровенный арт-хаус. В определенной степени затрудняет восприятие и нетривиальный темпоритм картины.

Помнится, в “Дюне” Фрэнка Херберта человек, попадая в пустыню, должен был овладеть особой походкой. Чтобы обмануть бдительность страшных песчаных червей, пустынный житель был принужден идти неритмично, ни в коем случае не повторяя свой предыдущий шаг. Именно так сделана “Копейка” — то бешено убыстряясь, то переходя к медитации. Вслед за Сорокиным

Дыховичный каждый раз с упоением отдается той или иной стилистике, переходит к следующей и продолжает эти, на первый взгляд, беспорядочные скачки до финальной сцены. Когда покрашенный желтой эмалью “жигуленок” с красивой парочкой в салоне уезжает, ускользает и сверхсмысл только что завершившейся картины. Отсылка к возможному объяснению — помеченный в последнем кадре на рекламном щите с изображением одной из героинь интернет-адрес www.sladko.ru. Этот адрес как бы предлагает некий ключ к толкованию. Однако такого сайта не существует, и ссылка на него — всего лишь модный прикол, не более. Но и не менее, конечно.

Три интервью с Владимиром Сорокиным

“Человечество соскучилось по Средневековью” “Теллурия” (2013)

Почему вы выдержали такую паузу — три года?

После “Сердец четырех” я тоже не писал романов долго — семь лет. А потом написал “Голубое сало”. Наверное, просто надо накопить литературное семя и только тогда можно будет удивить себя и других. Например, сейчас писать нечто в духе “Метели” или “Дня опричника” мне было бы неинтересно. Надо всё-таки каждый раз стараться изобрести маленькую литературную атомную бомбу. Скажу честно, что давно не работал так напряженно и весело, как с этой вещью.

Как вы оцениваете разрывную силу бомбы?

Качеством текста. Прежде всего надо, чтобы бомба потрясла меня. Взорвется у меня в голове — почувствуют и другие. Вы же почувствовали?.. Это тонкие вещи. Почему Толстой двадцать лет не писал после “Анны Карениной”? Я думаю, не только потому, что увлекся поисками Царства Божьего внутри себя. Бомбы не изобретались.

Факты окружающей жизни действуют на этот ритм? Или факты жизни внутренней?

Влияет вообще всё. Безусловно, мир меняется, и мы меняемся вместе с ним. И это взаимопроникающий процесс, простите за банальность. Но изменения России как-то слабо синхронизируются с тем, что творится в остальном мире... Я прожил в этой стране более пятидесяти лет и помню, что даже во времена железного занавеса и то всё проникало. Полностью изолировать себя невозможно, как ни старайся. То есть в Северной Корее, может, и не знают, что такое рэп, концептуализм или Гарри Поттер, но что такое айфон — знают. Мы живем во время социальных сетей и потоков информации. Я бы не стал отделять страну, где мы живем, от остального мира. Безусловно, Россия — этакая ледяная глыба, которая сейчас плывет в собственное прошлое...

...и вместо того чтобы таять, леденеет...

Пытается. Но не всегда успешно. Информативные ветры горячи.

“Теллурия” — книга о проницаемости мира.

Да, мир всегда один.

Но от глобализма он далек.

Эта книга обречена на лейбл антиглобалистской. И я не против. Если сказать откровенно, меня раздражает, когда люди во всех странах одинаково одеты, везде висит одинаковая реклама одинаковых продуктов, а у людей при этом одинаковые гаджеты и в них одинаковые картинки. Наверное, моя книга — реакция на состояние современного социума, от которого быстро устаешь.

Здесь вы неожиданно приблизились к чистой фантастике или фэнтези. Сотворение мира — ведь это первичная задача всех фантастов.

Это следствие неудовлетворенности окружающим. Любой серьезный прозаик пишет только поэтому. Если ты всем доволен — пиши детективные романы. Или не пиши вообще.

Мне показалось, что начиная с “Голубого сала” вы выстраиваете единый мир, предусмотрительно не указывая времени действия: “Ледяная трилогия” описывает прошлое, “День опричника” — близкое будущее, “Теллурия” — более далекое...

Думаю, вы правы. Хотя есть между мирами книг и разница. Прочитать их можно как угодно, и так тоже — вам со стороны виднее. Я не против того, чтобы меня записали в фантасты. Тем не менее когда я писал “Теллурию”, то больше думал о форме, чем о содержании, простите, Антон, за грубость формулировки.

Сейчас много говорят о Новом Средневековье. Весь мир смотрит “Игру престолов”... Десять лет назад такое вряд ли могло бы произойти. С чем вы это связываете?

Ну, в кино это началось с “Властелина колец”, да и в “Звездных войнах” полно средневековых аллюзий, потом много и других было фильмов. У меня это произошло не по умыслу, а интуитивно: я просто сел и решил написать о Новом Средневековье. Я вообще человек чувствительный, у меня есть внутренняя антенна, которая тянет в нервные узлы времени.

А что средневекового вы видите в современности?

Теперешняя Россия живет в состоянии просвещенного феодализма, это ясно всем. А Запад... Понимаете, я не историк, не социолог и не антрополог, это всё на уровне интуиции. Но есть десятки мелочей, говорящих о том, каким уютным вдруг многим показалось средневековое сознание. Человечество по нему соскучилось. Например, Сноудену официально ответили, что, если он вернется, его не будут пытаться. Это из какой эпохи фраза?!

Теллур в придуманном вами мире — это же чистый Грааль.

Одновременно это и супернаркотик, и новый духовный путь: человек через него может получить всё, что хочет. Идея одной ногой в Средневековье, другой — в XXI веке. Так она придумалась, и я очень ей доволен. Но уже после того как написал, я точнее узнал, что теллур — всё-таки достаточно хрупкий материал. Значит, всё-таки не будем ставить знак равенства между жизнью и литературой! Теоретически можно отлить из теллура гвоздь и с небольшим усилием забить его в голову. Когда вышел “Лед”, я однажды пошел стричься, и девушка меня узнала. Она оказалась студенткой, уже читавшей “Лед”, и спросила: если в Сибири в реликтовом болоте действительно найти этот лед и ударить им в грудь, правда сердце заговорит? Видимо, у нее были проблемы “сердечной недостаточности”! Я ответил, что пока не пробовал. Сейчас, наверное, будут про теллуровые гвозди спрашивать: где можно их достать? В Теллурии, конечно...

А почему именно теллур?

Невозможно объяснить. Прежде всего мне нравится, как звучит название. Он вообще очень красивый, серебристый такой, переливается. В чистом виде крайне редок. Разных солей и теллуридов много, а в чистом виде теллур — драгоценность. Месторождений — раз-два и обчелся.

С одной стороны, вы говорите о неудовлетворенности миром, с другой — о ваших книгах принято судить как об очень мрачных, полных насилия и зла. Но каким-то алхимическим образом минус на минус дает плюс. Ощущения-то от “Теллурии” исключительно светлые. Это уже не сатира, а утопия.

Меня радует, что, по вашим словам, у книги есть “светлое начало”. Хотя у меня это было даже в самых жестких вещах. Просто надо уметь читать. Например, “Сердца четырех”. Я счи-

таю эту книгу до предела наполненной светлым, духоподъемным юмором. Был у меня один знакомый, который говорил: “Прихожу с работы домой усталый, всё хочется поспать к черту, всё раздражает... Прочитаю пару страниц из «Сердец», и опять хочется жить!” Когда я закончил “Теллурию”, тоже испытал ощущение глубокого облегчения и радости. Ради того и стоит заниматься искусством, чтобы произошел этот взрыв и тебя очистил. Идеологические и смысловые шлаки — тяжелая вещь... А последняя глава тоже светло-утопическая: ее герой отъединился от мира, стал жить в лесу, он предельно счастлив.

Это ваш личный вариант утопии? Ведь весь роман — о материализации счастья.

Возможно. В некотором роде я тоже живу в лесу, не в городе. Правда, я не призываю следовать примеру моего героя и полностью рвать с цивилизацией. Выбор героя — его право. Избавиться от наркотика прогресса и поселиться в лесу — еще большая утопия, чем теллур... Жить одному в лесу очень трудно.

“Теллурию” уже и романом не назовешь: это какая-то другая форма крупной прозы, для которой пока нет названия. Просто “книга”. Хотя каждая из пятидесяти глав — как обещание ненаписанного романа.

В этом и сложность этой вещи. Я впервые для себя создал такую конструкцию. Это некое слоистое, чешуйчатое литературное животное. Режиссер Константин Богомолов прочитал “Теллурию” и сказал, неожиданно для меня: “Владимир, вы помогаете жанру романа существовать в новой форме”. Наверное, роман в линейной форме больше не может существовать. Он обречен на позевывание и почесывание читателя, на его заведомо вялую реакцию: “Пишет, пишет, а мы такое уже читали”. Линейный роман обречен на архаизацию, какие бы яркие чувства автор ни вложил в него. Потому я и ищу новую

форму. А пока искал, не писалось ничего. С “Голубым салом” было так же: я не мог больше описывать реальность, как раньше.

Действительно ли роман умер? А “Поправки” и “Свобода” Джонатана Франзена, “Благоволительницы” Джонатана Литтелла?

Франзен и Литтелл сделали попытку оживить мамонта. И она слегка удалась. Но в тех же “Благоволительницах” конец абсолютно тарантиновский, и это не случайно. Герой, кадровый эсэсовец, внезапно кусает Гитлера за нос! Литтеллу просто надоело традиционное повествование, он подустал к концу своей эсэсовской эпопеи. Клонированные мамонты, безусловно, ходят, жуют траву, трубят, можно ими любоваться. Но они не дают потомства. Подобный опыт клонирования может быть удачным в исключительных случаях, и для его осуществления надо приложить невероятные усилия. Хотя и путь постоянного обновления жанра, на котором стою я, дается нелегко.

Оба писателя, которых мы сейчас обсуждали, американцы. А ведь в вашей “Теллурии” нет ни Азии, ни Штатов, только Европа и Россия. Почему?

Я всё-таки считаю себя европейцем. Европейский размер мне ближе. Я бывал и в Америке, и в Японии, и в Китае, но всё равно не знаю этих мест. Внутренне я ничем с ними не связан, по-настоящему не чувствую их экзистенцию. Естественно, я не могу их и описывать.

В новом феодальном Средневековье Россия распадается на массу крохотных княжеств. Получается, не может быть никакой общей национальной идеи? Только много маленьких идеек, для каждого своя?

А что, у нас есть национальная идея? Максима “дают — бери, бьют — беги” не тянет на национальную идею. Что касается

идей моих героев, то за них я не отвечаю. Они свободны в своем выборе. Чтобы ощутить покаяние и просветление, Достоевский тоже вряд ли пошел бы рубить топором старушку. Я просто фантазирую на тему будущего. Мой фундамент — сослагательное наклонение. Это во многом от непредсказуемости страны, в которой я родился и живу.

Непредсказуемость — преимущество или проклятие?

И то, и другое. В 1985 году я не мог себе представить, что через несколько лет будет напечатан “Архипелаг ГУЛАГ”. И вдруг — сюрприз! Прекрасно! Я благодарен русской непредсказуемости. Я в этом смысле не медиум, хотя многие говорят, что в “Дне опричника” что-то было предсказано.

Вы скромничаете. К тому же даже медиум не может находиться постоянно в состоянии транса.

Вам виднее. Пока мне — не как автору, а как человеку — нечего сообщить. Кроме того, что мир, в котором я живу, с моего детства принципиально не изменился. Он по-прежнему пропитан миражами, сказками, насилием, абсурдом.

В одном из интервью Ларс фон Триер подробно рассказывает, как использует разные практики шаманизма в творческих целях. А вам есть что рассказать на эту тему? Как, например, вам удалось создать в “Теллурии” пятьдесят разных языков для пятидесяти разных персонажей?

Принцип один: мне надо отождествиться с носителем этого языка, почувствовать его дыхание и интонацию. Грубо говоря, влезть в чужую кожу. Если это получается, то остальное — дело техники. Если не получается влезть, я не пишу. Это специальная медитативная практика, схожая с даосской: надо поставить себе задачу и выдвинуть антенну подальше. Древние даосы, например, могли превращаться в тигров

или лис. Сила отождествления! В Гуанчжоу стоит на горе памятник пяти даосам, которые ушли в горы и превратились в пять козлов. Мне кажется, писателю есть чему у них поучиться. Как только персонаж в тебе завибрирует, остальное легко. А если нет вибраций — надо заняться чем-то другим, дрова колоть, например, или жарить на углях козлятину для близких друзей...

А вам не жалко бросать каждого из ваших героев даже не на полпути, а в начале пути?

Это самый болезненный вопрос. Конечно, возникает чувство потери близкого существа — человека, зверя или кентавра. Но я научился с этим чувством справляться. В конце концов, я даю им литературную жизнь, и их обретают читатели.

Ведомости, 2013

**“В России настоящее стало будущим,
а будущее слилось с прошлым”
“Манарага” (2017)**

Ваши последние книги — начиная с “Дня опричника” — создали вам репутацию антиутописта. Казалось бы, “Манарага” органично встает в этот ряд, и всё-таки в ней больше от утопии. Разделяете ли вы вообще понятия “утопия” и “антиутопия”? Или это какая-то ложная оппозиция?

Я за симбиоз утопии и антиутопии на самом деле. Иначе ты становишься заложником жанра, что сказывается на книге. Мне всегда хотелось балансировать между ними. А в принципе, я хотел написать веселую книгу. Просто одну человеческую историю, подсмотренную в некоем пространстве будущего. И она сама по себе, мне кажется, больше, чем жанр антиутопии.

Эта двойственность любви-ненависти к миру очень интересно трансформируется в читательских трактовках. Одни считают, что вы — человеконенавистник, а другие — наоборот. Одни — что вы ненавидите русскую литературу, а другие — что ее воспеваете. Испытываете отвращение к еде, как в “Лошадином супе”, или, наоборот, гурманствуете. И даже счастье героя того же “Дня опричника”, “Метели”, “Манараги” — тоже вопрос прочтения.

Ну да. Собственно, если говорить о финале, те немногие читатели, которые сейчас прочитали книгу, разделились. Кто-то говорит, что это крах героя, а кто-то — что это его спасение. Ведь молекулярная машина спасает раритеты от огня. Но мне важно такое разделение: в этом и заключается человеческая история — героическая задача вошла в симбиоз с обстоятельствами, как часто случается. Совершенно неожиданно для себя герой перешел в другое состояние, как бы изо льда стал паром.

Главный герой — это автопортрет автора, какое-то отражение его? Вы себя в нем видите? Или это совершенно отрешенное от своего создателя изобретение?

Я всегда даю собственным героям достаточную степень свободы и не насилую их. Персонаж развивается сам, безусловно, но я отождествляюсь с некоторыми чертами его характера. То, что касается приготовления еды, например, — я иногда люблю это делать. Наверное, опыт отношений и с едой, и с литературой как-то сказывается на поведении героя, но он абсолютно свободен. В конце мне трудно сказать, сочувствую я ему или нет, собственно говоря.

Когда у Рэя Брэдбери в “451 по Фаренгейту” — у вас он цитируется напрямую — пожарные сжигали книги, это выглядело как конец цивилизации и человечества. У вас же это переход на новую ступень — и, наоборот, возвращение ценности книги. То есть превращение ее в фетиш.

У меня тут чисто энергетический, так сказать, меркантильный подход. У Брэдбери книга горит-горит, и пропадает это тепло — его не используешь. Видимо, описанное им будущее не столь термодинамически сбалансировано. А в “Манараге” уже абсолютно функциональный подход к этому процессу.

Второй раз у вас, после “Dostoevsky-trip”, происходит трансформация литературы — там в чистый наркотик, а здесь в дух еды.

Хотя не до конца понятно, действительно ли вкус еды зависит от качества книги, на которой она жарится. Тем не менее люди в эту зависимость верят.

Как и любая мода, собственно, это чистый миф. Но, как и в моде, всё держится на образе, на вере в силу его. Действительно, человеку, наверное, покажется, что баранина, зажаренная на чеховской “Степи”, пахнет степью, полынью, а стейк из тунца на “Старике и море” дышит морским ветром. Особенно, если это дорого стоит! Миф здесь играет большую роль. Как всегда.

Лично для вас это драматичный момент — постепенный уход бумажных книг и замена их электронными?

Знаете, Антон, на мой век уже хватило книгоиздания.

Как сказать, вы начинали-то с самиздата. Потом вас наконец стали печатать, а теперь печатать никому ничего не надо.

Ну да, мне как раз нравится это. Мне кажется, пространство бумажной литературы будет сжиматься и останутся только книги ручной работы. И они уже, конечно, будут самоценной вещью.

Каковой были самиздатовские книги.

Да. И очень важно, что будет внутри книги: ручная форма потребует и качественного содержания. Какой-то шведский детектив, например, уже неуместно так издавать. Возможно, это мой утопический взгляд, но мне кажется, что всё идет к тому. До конца человечество с книгой не расстанется, это область, которую уничтожить цифровым миром всё-таки до конца невозможно. Положить под подушку, облить слезами, кровью, спермой, засушить бабочку...

Ну а запах, например? Я помню очень хорошо запах набоковской русскоязычной “Лолиты”, изданной в США. Это были

еще 1970-е годы. Запах американской бумаги абсолютно совпал с этой книгой. Каждая великая книга по-своему пахнет. Тем не менее мир будет расслаиваться по пристрастиям, и читателей бумажной литературы будет гораздо меньше, в десятки раз. Но они будут *high quality*.

Когда ваша новая книга выходит, что для вас особенно важно — рисунок на обложке, бумага, формат, тираж, издательство или его логотип?

Я бывший художник-график и художник-полиграфист, я сам оформлял чужие книги и этим зарабатывал. Для меня очень важен всё-таки вид книги. Я всегда бодаюсь с художниками за обложку и макет. Это важно для меня. Надо, конечно, чтобы книга разошлась, но и чтобы она была внешне красивая, что, в общем, в России — большая проблема.

Вы сейчас базируетесь в Берлине, а на Россию смотрите со стороны. Перестаете ли вы себя ощущать русским писателем, возникает какое-то космополитическое чувство? Или всё это ерунда, и от перемены места жительства ничего, по сути дела, не меняется? Я обратил внимание, что “Манарага” начинается в Берлине, ее герой не является русским по национальности. Такого раньше не было. И в качестве основного сюжетного компонента там присутствует “Ада” Набокова, я бы сказал, самая космополитическая из его книг.

Ну, там есть герои с русскими фамилиями. Она еще замечательна тем, что ее можно читать с любой страницы.

Вы знаете, Антон, я, собственно, никуда не эмигрировал. Не могу сказать, что теперь вижу Россию лишь со стороны, это не так. Я зимой там долго был и летом снова поеду. Мне хотелось написать книгу не о России, а о европейской ситуации. Описывать русский мир, что я довольно много раз уже делал, сейчас не хочется. В России такая ситуация, которая не помещается в литературу. Это ситуация тяжелого гротеска, и непонятно, каким языком ее описывать.

Может быть, поэтому за последние двадцать лет, наверное, не было мощного романа о российской действительности. Можете вспомнить такой роман? И я не могу. Во многом поэтому у меня была попытка выстроить разновременную систему отражающих зеркал и взглянуть на русскую жизнь из будущего или из прошлого. Но “Манарага” — это всё-таки о Европе.

Тогда напрашивается вывод: классическая русская литература, на которой жарит стейки главный герой, стала явлением европейской культуры, а не русской.

Так она всегда ею и была. Зайдите в любой книжный, и вы сразу увидите “русскую обложку” — Толстой, Достоевский, Чехов. Русская литература — это мировой бренд. Я всегда говорил, что начинающие русские писатели имеют некий бонус, у них за спиной стоят эти бородастые старцы.

Вы, как читатель, испытываете сожаление по поводу тех авторов, которые не попали в стандартный набор известных всему миру гениев русской литературы? У вас в книге проскальзывает сожаление по поводу “Чевенгура” Платонова или книг Лескова, которые за пределами России толком никому не известны.

Это отражает нынешнее восприятие русской литературы. Вы можете представить, например, “Чевенгур” в переводе на французский? Или на немецкий?

Мне говорила ваша переводчица, что и “Норма” полному переводу не поддается.

Это сила контекста. Ну как можно перевести контекст? Поэтому и Лесков, и Платонов — то, что очень трудно сделать. А сообществу *book'n'grill* нужны хорошие сухие поленья. Любая литература, конечно, имеет некие этнографические рамки. Тот же, например, “*Finnegans Wake*” Джеймса Джойса. Я не помню, это переводилось на русский вообще?

Очень маленькие фрагменты, были попытки. Но ведь фактически вы находите из этого тупика выход: если книгу невозможно прочесть, ее можно сжечь и приготовить на ней еду. И начинается всё именно с “Финнегана”.

Да (смеется). Но это такой радикальный рыночный подход. Если не понять, то можно хотя бы использовать.

Это моментально экстраполируется на вашу собственную судьбу. Ваши книги тоже показательно сжигали и спускали в туалет. Или вы считаете, что это лучше, чем когда книги просто пылятся, никому не нужные, на стеллажах или складах?

Я не трепещу над книгой. Кстати, периодически чищу библиотеку и не только раздаю, но некоторые книги выкидываю на помойку.

Что последнее выбрасывали?

Это были какие-то залежи советской литературы. Что-то Горького, по-моему, я выкинул. Проблема библиотек в том, что мы читаем десять процентов от них. Книжки стоят на полках как часть интерьера.

Но не худшая.

Ну да. Но рано или поздно человечество будет радикально от нее избавляться. Уж очень много пыли собирается на книгах.

Тогда давайте обязательный вопрос. Какие блюда на ваших книгах надо готовить? Наверняка вы обдумывали меню.

Можно пофантазировать. Ну, например, можно на “Дне опричника” приготовить волчье сердце. На романе “Роман” — лебединую грудь, фаршированную тушенными в ликере розами.

С “Нормой” даже боюсь себе представить.

Я бы какой-нибудь ливер сделал на ней.

Что-то раблезианское.

Да-да-да. Во французской же кухне готовят потроха. А вот на “Манараге” я бы сделал какое-нибудь сложное и внешне красивое ассорти из тропических фруктов, цветов и насекомых.

Какая ваша книга была бы самой ценной на черном рынке, что было бы сложнее всего добыть для сожжения? Помню первые издания в 1990-х: “Очередь”, напечатанная в “Искусстве кино”, и вот черные книги издательства “Три кита”, где выходили “Норма и “Роман”.

Был первый сборничек рассказов, который рабочие в типографии отказывались набирать. Не помню, год 1993-й, кажется. В общем, чем старше книга, тем лучше она горит.

Скоро выйдет фильм “Настя” Константина Богомолова по вашему рассказу, совсем недавно впервые были записаны ваши с Леонидом Десятниковым “Дети Розенталя”. Это тоже своеобразная утопия — Сорокин, существующий вне новых книг: вместо чтения книг можно послушать музыку, посмотреть фильм... Вы такое бескнижное существование можете для себя представить? И выживание?

Нет, это сводится к вопросу: “Вы можете не писать?” Да, конечно. Я с “Теллурии” — четыре года прошло всё-таки — три года не писал. Я рисовал картины и занимался разными мелочами. Это обязательно нужно уметь. Для меня самое ужасное — регулярность, “ни дня без строчки”. Очень много таких писателей, они пишут всю жизнь одну и ту же книгу. Но мне надо накопить энергию и что-то придумать новое. И стилистически, и чтобы идея была новая. Иногда не писать мучительно,

конечно. Начинаешь слоняться, пытаешься чем-то руки занять. Но надо уметь молчать. Обязательно.

Вы внимательно следите за происходящим в России, когда по долгу находитесь вне ее? Через соцсети, например?

Что-то замечаю, что-то — нет. Если погружаться и этим питаться, то гротеск русской жизни действует депрессивно. В России такая ситуация, когда ее настоящее стало будущим, а будущее слилось с прошлым. Движение по кругу создает шизофреническое поле индукции. Это тяжело действует на человеческую психику. Поэтому у меня нет, например, фейсбука. Я могу иногда зайти через фейсбук жены, если она говорит, что там есть что-то интересное. А так вариться в этом — утомительный процесс.

Чем вы лечитесь от этого? Просто жизнью в Берлине? Или литературой, едой, живописью?

Я серьезно занимаюсь живописью. В Берлине довольно большая культурная и разнообразная жизнь, русская диаспора большая. Много творческих людей, композиторов, художников, кинематографистов, очень хорошие концерты. А потом, Берлин — вообще очень приятный город для жизни. У меня два таких приятных места: Подмоскowie и Берлин.

Давайте я вам задам последний вопрос, думаю, главный вопрос русской литературы. Всё-таки рукописи горят или не горят? Булгаковское высказывание — очень красивое, соблазнительное для цитирования — подразумевает, что литература всё равно будет спасена и сохранена. Но слишком уж много опровержений. Вы, написав роман о горящих книгах, к какому выводу больше склоняетесь?

Мне кажется, что горит бумага, а слова, которые хорошо сложены между собой, не исчезают в огне. Может, это моя утопия.

С рукописями иногда происходят абсолютно мистические вещи.

Я в 1980-е годы печатал рукописи на машинке. Писал сначала от руки, за исключением “Очереди”, которую я сразу напечатал. Так вот, писал черновик, а потом перепечатывал сам, в одном экземпляре. Не из-за лени. Я не любил вид грязных, размытых копий, не любил черную кальку, возиться с ней. Рукопись — первый экземпляр, он должен быть чистым, красивым и оригинальным. Я давал эти рукописи разным людям читать. Даже людям “не нашего круга”. Рукописи ходили по рукам постоянно, и ни одна не потерялась. Сейчас, конечно, был бы более осторожен... Но ничего не пропало. Так что дело не в бумаге, а в том, что на ней написано.

Meduza, 2017

**“Тухлятина в замороженном виде
как бы и не пахнет”
“Белый квадрат” (2018)**

Ваш предыдущий роман “Манарага” оставлял ощущение книги почти легкомысленной, чуть ли не счастливой. Речь шла о будущем — но не таком уж и страшном. “Белый квадрат”, наоборот, производит впечатление гнетущее. В нем вместо будущего — некое постоянно длящееся настоящее, сплетенное с прошлым, и кажется, что это какая-то временная петля, в которую мы все попали и из которой не выбраться.

Наверное, это потому, что в России сейчас сложилась такая “уникальная” ситуация. Я часто слышу от наших молодых людей, что они не чувствуют будущее как вектор. Государство как бы его отменило. Впечатление такое, что настоящее затормозило и остановилось, а прошлое, как ледник, наползает и давит настоящее. А впереди — стена. Наверное, эти экзистенциальные ощущения и проступили в текстах “Белого квадрата”. Книга, скорее, о сегодняшнем дне, хотя там есть и прошлое, его даже больше.

Я поймал себя на мысли, что примерно в половине рассказов ты абсолютно всё узнаёшь, но не можешь понять, какой на дворе год — 2018-й или 1984-й. Ни по речи, ни по тому, как одеты персо-

нажи. Вот в рассказе “Ноготь”, когда у них банкет, — это сейчас или когда-то давным-давно?

Это 1980-е годы, кусок этого ледника, который дотянулся до нас. Лед прошлого вползает в нашу жизнь, он несет с собой холод времени и запах советского, его обломки: “ТАСС уполномочен заявить”, нормы ГТО, “Герой труда”, страх перед “органами”, стукачество, абсурдные уголовные дела, прием в пионеры на Красной площади. Но здесь же, собственно, пионеры могут пойти и на молебен. Когда прошлое давит, оно перемешивает всё. Другой возникший у меня образ — затормозившая и зависшая машина времени. Она зависла, и ее надо либо выключить, либо перезагрузить.

Лед в культуре, как правило, — образ чего-то скоротечного, он всегда тает. А в ваших книгах лед не тает. Он, наоборот, всё замораживает, наползает, и ледниковый период наступает, когда льдом начинают покрываться явления и вещи.

Замороженная Россия. Это же не я всё-таки придумал. Все говорят о политической зиме. В книге я хотел передать запах этого ледника.

Зима — это такое вечное время года в России, и такое чувство, что нам в этой зиме еще и как-то комфортнее.

Да, вся тухлятина в замороженном виде как бы и не пахнет. Для многих нет этих запахов. Но у меня чувствительные ноздри на советское. Антон, можно я вам задам вопрос? Вы обозначили этот сборник как мрачно-ледяной, а где было смешно?

Чтобы смеяться в голос — почти нигде. И кромешный ужас, мне кажется, в двух опорных новеллах сборника — в “Красной пирамиде”, в его начале, и в “Фиолетовых лебедях”, в конце. Между ними эдакая дуга, они эту вечную Россию определяют в очень емких об-

разгах. Всё, что между ними, гораздо легкомысленнее и забавнее. Не забывайте — вас как раз упрекают в том, что вы смеетесь там, где смеяться не принято. Например, в случае дела Серебренникова, метафорически описанного в новелле “Белый квадрат”.

Я посвятил Кириллу Серебренникову этот текст. Но не потому, что текст о нем, а потому что Серебренников попал в эти жернова, практически стал жертвой Белого квадрата. Я ему искренне сочувствую, желаю поскорее выбраться оттуда. И я не согласен с такой буквальной интерпретацией этого текста. В нем есть, безусловно, черты гротеска. Они могут вызывать и слезы, и истерический хохот. Это нормально.

Образ “пирамиды красного рева” — очень сильный, неслучайно сборник открывается рассказом “Красная пирамида”. Такое впечатление, что вы верите в нее всерьез.

Я давно думал об этом образе. Откуда он возник? Сейчас, чем дальше мы от “совка” — настоящего СССР, не квази-, который сейчас, — тем больше ужаса я вижу в нем. Он ссыхается, сжимается, как уродливое и необычное насекомое. Очень ядовитое, конечно. Когда-то мы с ним жили, оно ползало у нас дома. Несмотря на то что у меня было благополучное детство и юность — и, если говорить о комфорте по советским меркам, то он у меня был. Но эта жизнь теперь мне кажется всё более уродливой и угрожающей. И абсолютно бесчеловечной.

Преступление большевиков — даже не преступление против человечности, а попытка сокрушить человека как homo sapiens, как феномен свободы ума и воли. В этом у них был дьявольский размах. Они, несмотря на заявленные утопические цели, делали совсем другое дело. Нарушить внутренний строй человека, лишить его онтологических человеческих качеств, таких, например, как выбор. Большевиками человек рассматривался как часть токарного станка или танка. А совписатель — как часть письменного стола.

О выборе — у вас очень хорошо это в “Дне опричника” описано, про один-единственный сорт сыра. Сегодня с санкциями мы к этому уже близки.

Да, я стараюсь не покупать постсоветские сыры. Так вот, этот образ, красный рев, я его почувствовал как инфразвук советской жизни, чем дальше от нее, тем он явственней и ощутимей. Темные, багровые вибрации. В общем, неожиданный для меня рассказ. Возможно, в нем есть некая наивность.

Как вам кажется, выключить этот рев можно? Можно ему сопротивляться?

Конечно. Я это делал с 1970-х годов! Весь опыт андеграунда — сопротивление красному реву. Каждый человек — это всё-таки божественная сущность, в нас есть сила на противостояние, надо только это осознать. Люди выживали, сохраняли себя. Этот адский красный режим рухнул, человеческая природа оказалась сильнее. Но рев еще звучит, вернее, эхо его. Некоторые идиоты его просто носят в себе.

Еще одна объединяющая черта нескольких текстов в “Белом квадрате” — это когда люди ведут себя вроде бы нормально и совершают некие ритуальные обыденные действия, а дальше вдруг начинается чудовищное безумие, как правило, кровавое. Такая хармсовская техника, которая кажется не столько художественным приемом, сколько описанием российской действительности.

Это одна из моих старых тем, если вспомнить “Норму”. Меня это завораживало еще с детства, когда люди вдруг на пустом месте как бы сходили с ума. Шел какой-то банальный разговор или была сцена в магазине, и она вдруг начинала чудовищно распускаться, как некий агрессивный цветок. Ненависть была частью воздуха. Страх и ненависть. Но не в Лас-Вегасе, а в Советском Союзе. Это проступало часто через какие-то невинные тексты, монологи, в людях раскрывалось неожиданно.

Я помню столько отвратительных сцен, например, в школе, когда учителя внезапно превращались в чудовищ, зная безответность детей. Рев заражал людей. С другой стороны, таким образом протестовало и само человеческое начало. Его же давили. Возникла такая неосознанная реакция, которую первым в культуре почувствовали обэриуты, Хармс. Был и Зошенко, но он еще старался удержать какую-то культурную пленку, натянуть ее на текст. Хармс был крутой метафизик, он это точно почувствовал и передал.

Жалко, что вы не присутствуете даже в каком-то невидимом виде в фейсбуке, это главное прибежище красного рева. Там ваш неведомый автор, писавший Мартину Алексеичу, пророс в вечного среднестатистического комментатора.

Я туда заглядываю через плечи родных. Надо сказать, что там кипит жизнь, рождаются фантастические персонажи, люди начинают жить текстуальной жизнью. Люди разных культурных профессий иногда превращаются в ревуших чудовищ. Есть разные интерпретации фейсбука. Боря Гройс, например, считает, что это такая всеобщая исповедальня, свидетельствующая о кризисе веры.

Вы начинали с драматургии. В “Белом квадрате” чувствуется драматургическое начало, а две новеллы посвящены театральным режиссерам. Почти каждая разыграна как диалог. Писатель, и особенно русский писатель, — это человек, который что-то хочет сказать. А драматург делегирует всё авторам реплик и освобождает себя от этой ответственности.

Наверное, это произошло потому, что роман не пишется. Подобные малые формы, похожие на пьесы, — это попытка перевести дух и оглянуться по сторонам, когда нет большой работы. Я с удовольствием всегда нырял в эти мини-пьесы, в диалоги, в “Очередь”. Например, в 1990-е не писались вообще романы, и я писал пьесы, киносценарии. Во многом потому,

что жизнь была очень неустойчивой, подвижной, хаотичной, и она не лезла в роман. Это был Протей, который говорил разными голосами. Я думаю, что это есть и сейчас — наползает этот ледник прошлого, он очень многое перемешал, обломки старого с чем-то новым. Сейчас потрясающий по многообразию язык. Мы упоминали сейчас фейсбук, социальные сети — это дикая крошка, смешение всего со всем. Эта пьеса — не Ионеско, а Хармс. У Хармса дичи больше.

У вас в хоре разных голосов в этом сборнике явно выделяются чекисты.

Сейчас время опричников. Идея “отдельного” человека с особыми полномочиями пронизывает всё наше общество. Даже какой-нибудь парковщик или охранник уже чувствует себя опричником. Понимает, что у него небольшая должность, но разговаривает с прохожими, как опричник. Сейчас опричнина, чекизм — та арматура, на которой держится пирамида государственной власти. Но, в отличие от советской арматуры, она всё-таки ржавая. Коррупция разъедает ее. Может треснуть в любом месте.

Вы пишете рассказ о том, как на площади устраивается представление, где артисты разыгрывают сцену допроса чекистом Мейерхольда. С одной стороны ситуация реального допроса и убийства Мейерхольда при Сталине, конечно, гораздо страшнее, чем ситуация, когда актеры всё лишь это изображают и кровоподтеки у них нарисованы. Но одновременно с этим спектакль — ужаснее.

Вы знаете, что Грозный, когда проводил показательные казни и участвовал в пытках, истерически хохотал. И можно предположить, что вся его опричная свора должна была тоже хохотать — если он хохочет, то и они. И от ужаса, страха вынуждены были хохотать и зрители. Это старая русская традиция — когда балаган соединялся с плахой.

У Эйзенштейна же в фильме “Иван Грозный” опричники тоже танцуют. И возникает сразу красный цвет.

Да, пляска кончается убийством. А развлечения Петра Первого, когда надували через зад мехами бояр, с хохотом?

А сегодня скажут, что это изобретение богомерзкого постмодернизма, которому только бы издеваться и смеяться над святым.

Постмодернизм жизни опережает литературный постмодернизм. Жизнь у нас всегда побеждает неизвестным науке способом.

У вас никогда не возникало искушения — или, наоборот, вызова себе — написать что-то от первого лица? От настоящего первого лица? Как “Исповедь” Льва Толстого.

Мне еще тридцать лет назад задавали подобные вопросы. Возможно, произойдет чудо и прорежется такой интимный, личностный голос. Я не могу это сделать сам — просто сесть и писать от себя какую-то историю или дневник. Я, кстати, никогда не писал дневников, потому что не видел в этом смысла. Для кого это пишется? Для себя? Мне это не нужно. А для других я лучше придумаю что-нибудь. В общем, это чисто экзистенциальный момент, объяснить который невозможно. Может, надо состариться?

Расскажите немного о вашем творческом процессе. Что вам нужно для того, чтобы сесть писать?

Если ты встаешь и не идет ничего, надо занять чем-то руки. Начинаешь заниматься бытом, слоняться по дому, перебирать бумажки и фотографии. Обычно, если есть процесс, я встаю, принимаю контрастный душ, легко завтракаю и — к столу. До ланча работаю — не больше, даже если хочется. Потому что если я сегодня перепишу, переработаю, то завтра будет

опустошение. У каждого свое: некоторые пишут сутками, за поями, а потом в депрессию впадают. Или не впадают. Но если пишется роман, я стараюсь работать каждый день. До обеда — одна-две страницы. Камень на камень — кирпич на кирпич... Рутинная, в общем.

Вы пишете ручкой на бумаге?

Нет, на компьютере. Если необходимы поэтические вставки, то от руки, конечно, чтобы отождествиться с поэтом. А так — нет.

Когда в ваших произведениях страница полностью занята одним словосочетанием, это вы впечатываете его вручную много-много раз или копируете словосочетание и дальше вставляете бесконечно?

Я прописываю каждое слово, это очень важно. Такая словесная графика, где уже важно не слово, а объем. Рисование слов. Это было и в ранних вещах, чисто концептуальный ход. Вот это "Ааааааааааа..." в "Норме".

Ничем себя не стимулируете?

Я заметил, что если нужна какая-то мозговая атака, помогает хорошая сигара. Она слегка мобилизует мозг, и неожиданно придумывается что-то.

А как было в советское время? Сигар-то не было.

Раньше как-то обходился. Я же не курил регулярно никогда.

Вы по-прежнему в целом за здоровый образ жизни? По-моему, вы второй после Дэвида Линча человек с откровенно визионерским творчеством, который выступает за очищенный разум, полное спокойствие и против любых стимулирующих веществ или магических практик, помогающих работе.

Я один раз возвращался в подпитии после вечеринки, и мне в такси пришел в голову гениальный короткий рассказ. Я приехал домой, сел — это еще была машинка, — отстучал его, всего одну страницу, и довольный завалился спать. А утром я его прочел и разорвал. После этого больше не было попыток. Ни в пьяном виде писать, ни под чем-то [другим]. Есть люди, которые писали пьяными, под наркотиками, но у каждого своя личная психосоматика.

Идеей замкнутости, закрытости, затворничества заканчивалась “Теллурия”, здесь, в “Фиолетовых лебедях”, она тоже есть. Что это, мечта отгородиться от мира? Но писателю же так нельзя, он должен мир наблюдать и в нем жить.

Желания убежать нет пока. Да и не получается. Я не могу жить сейчас долго на одном месте. Уехать в лес, чтобы через неделю завить волком? Как-то скучно становится на одном месте, уже усталость восприятия есть. А жить между западным “орднунгом” и российским хаосом — это стимулирует писательское зрение. Это маятник такой, это бодрит. Мне не хочется и прирастать к письменному столу, честно говоря. Поэтому я занимаюсь живописью, графикой, кино, делаю какие-то визуальные проекты.

А писательство в принципе не надоело? Вы создали достаточное уже количество трудов, чтобы отдыхать. Посмотрите на Андрея Битова, на Сашу Соколова.

Да, достойные писатели. Весь вопрос в том, чем руки занять. Я не могу долго ничего не делать. Надо чем-то заниматься. А что, собственно, еще делать? То, что умеешь.

У вас есть какая-то мечта о другой жизни?

Есть, конечно. Это бывает у всех. Оказаться на яхте у штурвала. Подставить грудь морскому ветру, пересечь океан, прича-

лить к новому острову с очаровательными аборигенами, подносящими тебе кокосовый орех...

То есть всё-таки свобода и изоляция?

Ну да. Хорошо там, где нас нет. Наверное, всё-таки я безнадежно связан со словом, с изображением, и другого не дано. А потом, за это же деньги платят, надо жить на что-то. У меня нет сбережений. В общем, Антон, нам остается лишь в поте лица зарабатывать хлеб свой.

Sorokin-Trip

Портрет писателя Владимира Сорокина

Явление Сорокина в середине 1990-х было сродни землетрясению: я, студент филфака МГУ, запомнил дни, когда все ходили по этажам с потрепанными уже экземплярами угольно-черных “Нормы” и “Романа” (издательства “Три кита” и “*Obscuri viri*”, Москва, 1994), цитируя запоем письма Мартину Алексеевичу. Год спустя на презентации “Тридцатой любви Марины” в Чеховской библиотеке было не протолкнуться, а я написал про Сорокина курсовую: “«Норма» как универсальная книга”. Сокурсники со смесью уважения и недоумения крутили пальцем у виска, я с характерным жаром доказывал им, что новый Гоголь явился. Сегодня, двадцать лет спустя, стою на своем. Владимир Сорокин — живой классик русской литературы, ее непреложное сокровище и золотой стабилизационный фонд.

I. Прошлое. Ревизия

Первая крупная вещь Сорокина, по хронологии, — это “Норма”, которую он писал с 1979 по 1984-й. Вышла она уже после СССР, поразив неслыханным: всеобъемлющей метафорой, позволив-

шей увидеть рухнувшую империю не изнутри, а снаружи, истощающе описать ее в нескольких словах. Первая и важнейшая часть книги — набор натуралистических, не связанных сюжетно и не выстроенных в единую интригу зарисовок, объединенных одной деталью: их герои обязаны съесть ежедневную “норму”. “Норма” — это дерьмо. Жидкое, студенистое, плотное, разных оттенков и форм, но обязательное к употреблению для всех: аппаратчиков и диссидентов, художников и работяг, инженеров и милиционеров, интеллигентов и плебеев. Одни привычно возмущаются, другие давно перестали замечать вкус, третьи приучились получать от этого удовольствие. Их жизнь не так уж несчастлива: в ней есть место сексу, выпивке, общению, работе и отдыху. Люди как люди, квартирный вопрос только испортил их. Ну, и дерьмо, как без этого? Должно же хоть что-то нас всех объединять?

Этот текст — главная причина возникновения смешного слова “калоед”, которым Сорокина пытались оскорбить участники прокремлевских молодежных движений, сжигая и спуская в унитаз его книги в канун премьеры оперы “Дети Розенталя” в Большом театре. Если вдуматься, почему калоед? О патологической склонности к копрофагии Сорокин, благопристойный гражданин и примерный семьянин, кажется, ни разу не сообщил. Да и должен ли такой грех вызывать обязательное возмущение в обществе? Куда справедливей было бы заподозрить Сорокина в очернении своей родины и соотечественников, заочно записанных им в “калоеды”. Сами того не понимая, ненавистники писателя зрели в корень. Его “я”, никогда явно не присутствующее на страницах стилизованных, условных, гротескных книг, растворено в них: описать вселенную “нормы” так точно, безжалостно и детально способен лишь тот, кто сам распробовал ее вкус. Сорокин — плоть от плоти той реальности, которую он увлеченно деконструирует. В частности, поэтому он — большой русский писатель.

Лишь в одном он существенно отличается от своих предшественников. Те были не врачи, но боль. Вместо боли у Сорокина — замороженность тьмой, злом, хтоническим хаосом, по-сво-

ему прекрасным и неизменно гипнотизирующим своей сверхчеловеческой разрушительной энергией. И он как раз врач. Не потому что моралист, отнюдь. Его лекарство — разум и неизбежное следствие из него — юмор. Этим скальпелем он препарирует тот мир, частью которого является каждый из нас.

Первая и самая, вероятно, виртуозная из операций, проведенных над СССР, — концептуалистская повесть “Очередь”, опубликованная сперва в Париже в 1985-м, а в России в журнале “Искусство кино” в 1992-м (задолго до написания Сорокиным его первого сценария редакция журнала увидела в нем неординарного кинематографиста). В ней настолько мастерски воспроизведены мышление и речь советского человека, увиденные и прочувствованные изнутри, из самого сердца бурлящей беспокойной массы, что это воспринимается как самоценный аттракцион: люди стоят в очереди, но за чем (и зачем), остается тайной. Очередь как особенное явление советской ментальности самоценна и бесконечна. Это уроборос или даже Ёрмунганд, а проглоченные мировым змеем люди — не что иное, как античный хор, в котором личность растворена до реплики: произнесена одним, но могла бы принадлежать и другому, ведь “норма” едина для всех. Сорокин взламывает все шаблоны прозаического нарратива, подменяя монологические заветы великой русской литературы подлинной полифонией — о подобном и Бахтин не смел бы мечтать.

Мир Сорокина лишен таких атавизмов, как “герой” или “сюжет”. Если “Норма” и “Очередь” это фиксируют, то концептуалистский шедевр “Тридцатая любовь Марины” следит за разрушением привычных структур. Это как раз “роман” — непременно в кавычках, хотя поначалу они едва заметны. Воспроизводя матрицу интеллигентной диссидентской прозы эпохи застоя (книга писалась в 1983-м, хотя была опубликована в 1995-м), Сорокин рассказывает об утонченной пианистке-бисексуалке, вынужденной прозябать в музыкальной школе. Неспособность получать оргазм с мужчинами заставляет Марину чувствовать свою неполноценность, которую не может сгладить даже насыщенная богемная жизнь. Лишь случайная встреча с секретарем заводско-

го парткома позволяет ей впервые испытать экстаз — половой акт счастливо совпадает с началом рабочего дня и звучанием гимна СССР по радио. Бросив былую жизнь, героиня идет работать на завод, и ее унылые дни становятся бодрыми трудовыми буднями, а богатый язык сорокинского текста плавно превращается в язык советских газет (вплоть до забвения имени Марины, которую отныне называют только по фамилии).

Растворение “я” — сюрреалистически счастливое, нарочито лишенное примет писательской рефлексии — получает бурное развитие в драматургии и короткой прозе Сорокина, написанных в перестроечные годы. От раннего “Первого субботника” и “Нормы”, где благочинные и ходульные персонажи советского мира внезапно начинают сходить с ума, — до деконструктивистских операций “Землянки” и “Русской бабушки” или буквально уже расчленения, например, героя пьесы “С Новым Годом”. Апофеоз — знаменитая односторонняя переписка безымянного пенсионера с профессором Мартином Алексеевичем из пятой части “Нормы”. Монотонные жалобы на неудачи в жизни и неблагодарность молодого поколения плавно переходят в неразборчивое и величественное камлание, заклинание новой реальности, наступление которой преображает знакомого и безобидного на вид дедка. Выход в стихию чистого языка — французы бы точно применили слово “дискурс” — становится для Сорокина заодно выходом из-под обаяния советского мифа, который рассыпается руинами и отходит в прошлое.

II. Настоящее. Язык

Переломный текст, вовсе лишенный примет советского, — “Роман”, который был закончен в 1989-м (публикация — 1994-й). В определенной степени это развитие третьей части “Нормы” — стилизованного под Аксакова или Бунина рассказа о возвращении лирического героя домой, к русской природе и деревне. Правда, вставной новеллой там шел кафкианско-платоновский хоррор “Падёж”, не оставлявший от идиллии камня на камне

и наглядно показывавший иллюзорность возвращения к “России, которую мы потеряли”. Об этом же куда более цельная и мощная одиссея Романа, который после странствий оказывается в уютном, упоительно-сочно описанном мирке классической русской прозы: речка, банька, лесок, водочка с закуской, косьба-молотья, девки пригожие да вера православная. В конце — монументальная, не сообразная ничему сцена свадьбы, на которой Роману преподносят в подарок топор. На лезвии выгравированы слова “Замахнулся — руби!” (без труда можно узнать в них лозунг самого Сорокина). Уже в первую брачную ночь Роман следует рекомендации, расчлняя кукольно-мармеладную вселенную и ее обитателей, а в конце и самого себя. Вместе с этим беднеет речь, сложносочиненные предложения сменяются простыми, а те — простейшими. Последняя фраза книги прочитывается однозначно: “Роман умер”.

Радикальная деконструкция “Романа” зеркально отражена в садистической фантазмагории “Сердца четырех” (1991), выдержанной в противоположном жанре: криминально-конспирологический триллер, отчасти предсказывающий сериалы соответствующего типа на отечественном ТВ. Разобраться в сюжете довольно сложно. Четыре формально ничем друг с другом не связанных человека — женщина, мужчина, ребенок и старик — производят ряд странных, ничем логически не объяснимых действий во имя создания “человеческой машины” (прообраза “мясных машин” из Трилогии). Процесс здесь, безусловно, важнее герметичной цели. Налицо мучительное рождение мечты о новейшей утопии. Именно она должна будет заменить мертвые конструкции — почившую в бозе русскую литературу и рассыпавшийся прахом советский проект.

Сорокин — единственный, кто отважился подвести черту под мифом об СССР, и он же — единственный, кто взялся за поиск, если угодно, “национальной идеи”, объединяющего стержня. Россия, по Сорокину, — страна текучих смыслов. Через ее историю никто и ничто не проходит неизменным, и череда травматических трансформаций, будто перерождений из восточной философии (Сорокин недаром жил и преподавал в Японии, а Ки-

тай с конца 1990-х — обязательная часть его художественной вселенной), пронизывает весь XX век. В этом — специфическое русское чудо, в этом же и проклятье. Наглядной демонстрацией этой мысли становится фильм “Копейка” (2002), сценарий которого написан Сорокиным совместно с режиссером Иваном Дыховичным. “Жигули”, первая машина, сошедшая с конвейера: желанный и недоступный поначалу предмет роскоши спускается всё ниже по иерархической лестнице, постепенно превращаясь в бесполезное ведро с гайками — и вновь в артефакт едва ли не сакральный, в котором скрыта тайна безвозвратно ушедшей эпохи. “Копейка” — бесценная дешевка, которая всегда на ходу, — конечно, емкая метафора России, объединившая дураков с дорогами. Осталось найти то универсальное горючее, которое обеспечивает ее нетривиальную живучесть.

Первый предложенный Сорокиным вариант парадоксально прост. Это еда. Перевертыш состоялся: раньше всех объединяли обязательные к употреблению экскременты, теперь — их противоположность, хлеб насущный. Писатель разглядел в жадном культе насыщения, овладевшем всей страной, невроз вчерашнего голодающего. И тут же принялся изучать его, начиная со сцены застолья в “Романе”. Этапами на этом пути стали пьесы “Щи” (1995) и “Пельмени” (1996), в которых устанавливалась связь самого процесса потребления пищи с устройством речи и мышления потребляющего: подменившая содержание форма будто наполнялась новым, эзотерическим, едва ли не мистическим смыслом. Апофеоза эта линия достигла в сборнике рассказов с платоновым названием “Пир” (2000) — истинно раблезианском банкете с тринадцатью сменами блюд. Одновременно с ним создается сценарий к дебюту Ильи Хржановского “4” (2004) — картине, в которой поедание “круглых поросят” превращается в магический ритуал, в равной степени притягательный и отвратительный. Недаром самый загадочный и сильный рассказ “Пира” “Лошадиный суп” — именно об отвращении к еде, о потребности в “пище духовной”, что бы под этим ни подразумевалось. К этой мысли восходит и “голубое сало” из одноименного романа 1999 года — фантастиче-

ский субстрат, в котором, по-видимому, скрыто еще неведомое счастье человечества.

Вторая версия сверхидеи — деньги. Жадную погоню бывших советских людей за богатством Сорокин описывает не менее сочно и увлеченно, чем их абсурдное стремление наестся впрок. В сценарии фильма “Москва” (2001), написанном в соавторстве с режиссером Александром Зельдовичем, на материале новорусского гламура воспроизводится видоизмененная структура чеховских “Трех сестер”. Только раз уж мечта “в Москву, в Москву” осуществилась, то единственным центром циклического, похожего на воронку смерча или водоворота действия остается абсурдное, но от этого не менее сильное стремление к деньгам (в итоге оказывается, что пропавшее богатство спрятано в надписи “Москва” на въезде в столицу). Та же идея развивается уже на международном материале в еще более фантазмагорическом — и, возможно, именно поэтому так и не осуществленном — сценарии “Cashfire”, сам заголовок которого вполне красноречив. Советская бюрократия, чьи лишние смыслы священнодействия изучались и воспроизводились Сорокиным столь детально в соцартовском “Первом субботнике” или “Норме”, уступила не менее причудливым обрядам неолиберальной России — в пьесах “Капитал” (2006) и “Занос” (2009), отражающих в кривом зеркале дело Ходорковского. В передаче Сорокина арест мятежного олигарха — едва ли не алхимический процесс перехода количества (денег) в неожиданное качество.

Это мистическое, сакральное свойство русской цивилизации, непревзойденным певцом которой в 1990-е становится Сорокин (как до того был систематизатором и философом цивилизации советской), согласно мировоззрению и методологии писателя, содержится в языке, подлинной сверхидее даже не нации, но человечества. Здесь писатель выступает в противоречивых — и вместе с тем взаимодополняющих — амплуа. С одной стороны, жестко критикует и высмеивает традиционный российский логоцентризм, лишая прекрасную речь общепризнанных классиков идейного наполнения, превращая ее в бессмысленно-прекрасную музыку звуков (в этом Сорокин — достойный наслед-

ник “зауми” футуристов и обэриутов). Так ищется и находится завещанное Роланом Бартом “удовольствие от текста”, освобожденного от тяжести смысла. С другой же стороны, Сорокин видит в утрате литературного сверхсмысла базисную ценностную потерю. Его мастерские имитации “высокого штиля” отнюдь не всегда пародийны. Напротив, в пьесе *“Dostoevsky-trip”* (1997) тексты Достоевского оказываются единственным по-настоящему ценным наркотиком ближайшего будущего, открывая простым смертным двери восприятия собственных маленьких “я”. В *“Голубом сале”* (1999) клоны писателей и поэтов выращиваются в секретных лабораториях ради драгоценной эссенции (возможно, тоже наркотика), но и побочный продукт их деятельности — собственно литература — отправляет читателя в параллельное прошлое, в котором крушения советского проекта так и не произошло.

Лишая многовековой проект “русская классика” его тоталитарности, Сорокин фиксирует внимание на уязвимости, несовершенстве, нежности своих недописателей-клонов. Такими же предстают и клонированные композиторы в либретто к опере Леонида Десятникова (соратника Сорокина по работе над двумя фильмами Зельдовича “Москва” и “Мишень”) “Дети Розенталя” (2005), где авторы размашисто включают Чайковского и Мусоргского в глобальный контекст мировой культуры, делая величайших композиторов в истории музыки творениями генетика Розенталя, бежавшего в сталинский СССР из нацистского Третьего рейха. В этом синтетическом и даже синкретическом произведении, как нигде, очевиден уникальный слух Сорокина к музыке слова и языка.

III. Будущее. Утопия

Клонирование — навязчивый лейтмотив позднего Сорокина — может, конечно, трактоваться как проживание травмы вторичности, так или иначе свойственной всей послевоенной российской прозе и особенно ее постмодернистскому изводу, начиная

с Венедикта Ерофеева. Но в то же время это и стыковка Сорокина с научной фантастикой и футурологией, образцовым примером которых можно назвать “роман в письмах”, открывающий “Голубое сало”. Этот, по сути, непереводаемый (хоть и переведенный на несколько языков) макаронический текст — манифестация вавилонского смешения дискурсов, лишенного привычного для писателя декларативного паразитирования на классике. Важно и то, что этот “роман в романе” лишен столь часто вменяемого в вину Сорокину насилия: перед нами — чистая *love story*, естественным образом напоминающая о галантной эпистолярной прозе XVIII века. Смутное будущее, в котором возможны любовь и гармония. Что-то новенькое.

На поиски этого будущего Сорокин отправляется в романе, открывающем для него новое тысячелетие: “Лед” (2002), который со временем вырос в монументальную трилогию. Вторая часть — “Путь Бро” (2004); третья, “23 000” (2005), была опубликована сразу в одном томе с двумя предыдущими. Описанное мнимом нейтральным языком, памятным еще по “Норме”, настоящее наконец смыкается там с мифологически мемуарным прошлым и фантастически-кинематографическим будущим. Замыкание круга времени — метасюжет трилогии, герои которой — заблудившиеся в грешном человеческом мире ангелы. 23 000 лучей первозданного света, заключенных в оболочку хомо сапиенсов (они же “мясные машины”), ищут друг друга, чтобы пробудиться от телесного сна, заговорить сердцем — то есть открыть для себя тайный, единственно подлинный язык, — взяться за руки и уничтожить Землю, оказавшуюся системной ошибкой Космоса. А поможет им в этом присланный тем самым Космосом Тунгусский метеорит, состоящий из необычного льда: несколько ударов в грудь молотом из этого льда помогают человеку проснуться и научиться говорить сердцем.

Грандиозная критика сектантского мышления — его абсолютной беспощадности и бесчеловечности — в трилогии органично перетекает в реквием по религиозной мысли, уже невозможной в столетии ГУЛАГа и Освенцима (их создание в параллельной истории Сорокина объясняется нуждами “братьев

Света”, производивших в этих лабораториях селекцию “своих”, непременно голубоглазых блондинов) и подмененной тотальным насилием во имя сомнительной благой цели. Трилогия — одновременно конспирологическая сатира и полноценная утопия, конечная цель которой — то ли тысячелетнее царство истины, то ли окончательное уничтожение “человеческого, слишком человеческого”. Ницшеанская смерть всего живого логически вытекает из давным-давно провозглашенной и лишь сейчас окончательно осознанной смерти Бога.

От панъевропейской, глобалистской трилогии Сорокин внезапно шагнул к русской (анти)утопии — нашумевшей, поначалу изруганной за публицистичность, а впоследствии превознесенной за предвидение скорого будущего повести “День опричника” (2006). Вслед за “Одним днем Ивана Денисовича” писатель скрупулезно изучает один день из жизни спецслужбиста белокаменной Руси-матушки 2027 года. Как и в случае со “Льдом”, эту вещь имеет смысл рассматривать в более широком контексте двух следующих книг Сорокина, действие которых разворачивается всё в той же вселенной, под сенью Великой Русской Стены: фрагментарный роман в новеллах “Сахарный Кремль” (2008) и метафизическая повесть “Метель” (2010). Цикл, напрямую отсылающий к сатире Гоголя и Салтыкова-Щедрина, глубоко проникает в причины охватившего путинскую Россию очарования Сталиным, превосходно переданного писателем через соединение высокотехнологичного “сколковского” проекта с реставрацией ценностей опричнины Ивана Грозного. Самое время напомнить об этом собирателе земель русских — историческом прообразе мифического, воспетого интернетом и новым российским телевидением Сталина, неслучайного лидера народного голосования в передаче “Имя Россия” на национальном телевидении.

Соборная русская ментальность, издевательски жутковато превращенная Сорокиным в “опричную гусеницу”, своеобразную горизонталь власти, в кульминационной сцене “Дня опричника” противопоставлена одинокой судьбе заблудившегося интеллигента — почти чеховского врача в “Метели”. Диагноз, кото-

рый Сорокин безжалостно ставит России, видит счастье русского человека в рабском подчинении — если не тирану, то просто любой власти, любовь к которой крепнет пропорционально чинимому ею насилию. Вошедший в традицию садомазохизм — подлинный символ веры в России Сахарного Кремля: приторно-сладкая отравка безбедного рабства желанна каждому, ребенку и взрослому.

Одновременно с этим, однако, Сорокин и Зельдович создают “Мишень” — утопию иного рода. В альтернативной России этого фильма индивидуальное счастье и свобода наконец возможны. Искоренена коррупция, исчезла бедность, торгово-культурный обмен с главной империей будущего, Китаем, идет на ура. Министр природных ресурсов — человек тонкой душевной организации, не то что его прообраз Каренин (сентиментальная интрига фильма препарировывает толстовский роман так же, как предыдущая лента Сорокина-Зельдовича — чеховскую пьесу). И модный тележурналист, и светские дамы — все они мучаются от неполноты духовной жизни, которую мечтают компенсировать поездкой на Алтай, к таинственному месту силы под названием “Мишень”. Но мишень эта обманчива: нацелившись в счастье, герои получают нечто противоположное — бессмертие. Все они тоже немножко клоны мятущихся персонажей русской литературной классики: эта картина — уже не про ужас карикатурного будущего, а про то, как мало вообще зависит от человека, как трудно ему найти равновесие, вне зависимости от устройства окружающего мира. Здесь уже, в самом деле, разница между утопией и антиутопией ничтожна.

Именно об этом — последняя на сегодняшний день и во многих отношениях итоговая “Теллурия” (2013), которую по привычке называют романом, а она в эти рамки не вписывается никак, вновь заставляя вспомнить о неуклюжем студенческом определении “универсальной книги”. Каждая из полусотни ее глав — невыполненное обещание, будто бы первая глава брошенного недописанным романа. Ведь роман в нестабильном, многопрофильном, мультикультурном (и мультибескультурном) мире далекого будущего — когда рухнула империя Сахарного Кремля,

когда клонируют уже не давно позабытых писателей с композиторами, а кентавров, русалок и псоглавцев, — невозможен и никому не нужен. Сад расходящихся тропок своим центральным ядром числит всё тот же Алтай, где научились добывать волшебный металл теллур: сделанные из него гвозди забиваются непосредственно в мозг, всё-таки давая человеку ощущение счастья, пусть и кратковременного. Туда, в Теллурию, и стремятся буквально все — мутанты и ваххабиты, крестоносцы и проститутки, великаны и карлики, говорящие звери и православные коммунисты. Это Нарния Сорокина, его Средиземье, его Вестерос и Арканар. Высшее творение его фантазии, устройство которого наконец-то позволяет без идеологии и пищи, без языка и религии обрести кратковременную, но не иллюзорную гармонию.

Да, вот что интересно: государства под названием “Россия” в этой утопической вселенной больше не существует.

Литературно-художественное издание

Антон Долин

МИРАЖИ СОВЕТСКОГО

Очерки современного кино



Главный редактор Елена Шубина

Художник Андрей Бондаренко

Редактор Дарья Сапрыкина

Младший редактор Анастасия Бугайчук

Корректоры Вера Заведеева, Надежда Власенко

Компьютерная верстка Елены Илюшиной



<http://facebook.com/shubinabooks>



<http://vk.com/shubinabooks>

Подписано в печать 24.04.2020. Формат 60x90/16.

Печать офсетная. Усл. печ. л. 25.

Тираж 4000 экз. Заказ № 3792.

Общероссийский классификатор продукции
ОК-034-2014 (КПЕС 2008); 58.11.1 — книги, брошюры печатные.

Произведено в Российской Федерации
Изготовлено в 2020 г.

ООО «Издательство АСТ»
129085, г. Москва, Звёздный бульвар,
дом 21, строение 1, комната 705,
пом. 1, 7 этаж
Наш электронный адрес: www.ast.ru

“Баспа Аста” деген ООО
129085, Мәскеу қ., Звёздный бульвары, 21-үй,
1-құрылыс, 705-бөлме, 1 жай, 7-кабат
Біздің электрондық мекенжайымыз: www.ast.ru

Интернет-магазин: www.book24.kz

Интернет-дүкен: www.book24.kz

Импортер в Республику Казахстан ТОО «РДЦ-Алматы».

Қазақстан Республикасындағы импорттаушы

“РДЦ-Алматы” ЖШС.

Дистрибьютор и представитель по приему претензий на продукцию в республике Казахстан:

ТОО “РДЦ-Алматы”

Қазақстан Республикасында дистрибьютор

және өнім бойынша арыз-талаптарды қабылдаушының
өкілі “РДЦ-Алматы” ЖШС, Алматы қ., Домбровский көш.,
3“а”, литер Б, офис 1.

Тел.: 8 (727) 2 51 59 89,90,91,92

Факс: 8 (727) 251 58 12, вн. 107; E-mail: RDC-Almaty@eksmo.kz

Өнімнің жарамдылық мерзімі шектелмеген.

Өндірген мемлекет: Ресей

Сертификация қарастырылмаған

Отпечатано с готовых файлов заказчика
в АО «Первая Образцовая типография»,
филиал «УЛЬЯНОВСКИЙ ДОМ ПЕЧАТИ»
432980, Россия, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14

Антон Долин
ОТТЕНКИ РУССКОГО
Очерки отечественного кино



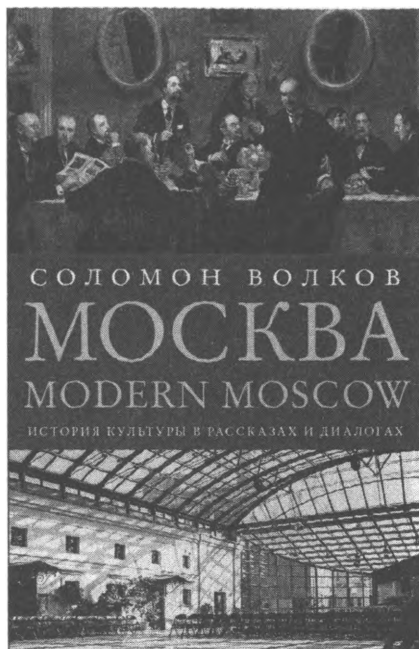
В книге “Оттенки русского” самый, пожалуй, востребованный и влиятельный кинокритик страны собрал свои наблюдения за отечественным кино последних лет. Скромно названная “оттенками”, перед нами мозаика современной действительности, в которой кинематограф — неотъемлемая часть и отражение всей палитры социальных 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 Соловьёв — самый молодой режиссер, а также что и в ком всколыхнула “Матильда”.

Соломон Волков

МОСКВА / MODERN MOSCOW

История культуры в рассказах и диалогах



Москва / Modern Moscow — это опыт осмысления “московского” вклада в отечественную и мировую культуру. В исторических очерках Соломон Волков рассказывает о ключевых фигурах и важных событиях истории московской культуры XX века: создание МХТ в 1898 году и Чехов-драматург, Булгаков и переменчивое отношение к нему Сталина, приезд в Москву Анри Матисса и общество “Бубновый валет”, Эйзенштейн и “будущее звуковой фильмы”; Шостакович и Евтушенко, Рихтер и Гилельс, Венедикт Ерофеев и Дмитрий Александрович Пригов. Главная тема диалогов в этой книге — культурный облик столицы XXI века. Собеседниками Волкова стали: директор ГМИИ имени А.С. Пушкина Марина Лошак, литературный критик Галина Юзефович, директор Государственного музея истории российской литературы имени В.И. Даля Дмитрий Бак, художественный руководитель театра «Геликон-опера» Дмитрий Бертман, главный редактор журнала «Искусство кино» Антон Долин, ректор ГИТИСа Григорий Заславский.

Курцио Малапарте БАЛ В КРЕМЛЕ



Курцио Малапарте (1898–1957) — итальянский писатель, автор романов “Капут” и “Шкура”, “Бал в Кремле”, книги “Техника государственного переворота”, “Проклятые тосканцы”. Анархист и авантюрист по натуре, Малапарте часто менял убеждения — в молодости поддерживал Муссолини, в конце жизни увлекся маоизмом, вступил в коммунистическую партию. Его девизом было: “Главное, чтобы об этом говорили”, а псевдоним Малапарте (“плохая судьба”) он взял в противовес Бонапарте (“хорошая судьба”).

Роман “Бал в Кремле” написан Малапарте под впечатлением от посещения Москвы летом 1929 года, от его встреч с советской элитой и людьми искусства. Это грандиозное полотно, где реальные факты легко соседствуют с придуманными, воображаемыми. Герои этой фантазмагии: политики и дипломаты — Луначарский, Флоринский, Карахан, их жены и подруги — балерина Марина Семёнова, актриса Луначарская-Розенель, знаменитые *beauties* Бубнова и Егорова, а также Маяковский, Булгаков, юная девушка Марика Чимишкян и сам Курцио Малапарте — экзотический иностранец, свидетель безумного и трагического карнавала — Москвы конца двадцатых годов XX века.

Книга иллюстрирована редкими фотографиями, снабжена вступительными статьями и научными комментариями Михаила Одесского, Натальи Громовой, Стефано Гардзонио.

Антон Долин — кинокритик, главный редактор журнала “Искусство кино”, радиоведущий, кинообозреватель телепередачи “Вечерний Ургант”, автор книг “Ларс фон Триер. Контрольные работы”, “Джим Джармуш. Стихи и музыка”, “Оттенки русского. Очерки отечественного кино”. Современный кинематограф будто зачарован советским миром. В новой книге Антона Долина собраны размышления о фильмах, снятых в XXI веке, но так или иначе говорящих о минувшей эпохе. Автор не отвечает на вопросы, но задает свои: почему режиссеров до сих пор волнуют темы войны, оттепели, застоя, диссидентства, сталинских репрессий, космических завоеваний, спортивных побед времен СССР и тайных преступлений власти перед народом? Что это — “миражи советского”, обаяние имперской эстетики? Желание разобраться в истории или попытка разорвать связь с недавним прошлым?

“ Нет конца и результата процессу, который сила кинематографа вновь делает видимым и осмысляемым. Превращая ложь в истину, постановку — в документ, а равно миражные будущее и прошлое — в проживаемое здесь и сейчас настоящее. **АНТОН ДОЛИН** ”



9 785171 235437