

Александр СОКУРОВ:

Известия. — 1999. — 10 апр. — с. 7

Спектакли тщеславия не раз завершались в черной яме

Новый фильм Александра Сокурова «Молох» будет представлять российское кино в конкурсе Каннского фестиваля. Но прежде чем картину увидит фестивальная публика, состоятся премьерные показы «Молоха» в Москве и Петербурге.

Несмотря на то, что полвека отделяют нас от событий, о которых идет речь в фильме, тема нацизма по-прежнему остается болезненной для европейского культурного сознания. Интерес к фильму об Адольфе Гитлере, одной из самых зловещих фигур в истории XX века, возник задолго до завершения съемок «Молоха».

Память о будущем

— Ассоциация первого ряда, возникающая при упоминании Гитлера в связи с Евой Браун: апрель сорок пятого года, Берлин, бункер, венчание и самоубийство. В фильме — весна сорок второго, замок в баварских Альпах, церемонные обеды, застольная болтовня, прогулки по окрестностям. Важен ли был для вас именно сорок второй?

— Сорок второй — это, возможно, последний год, когда у Гитлера еще оставались глобальные надежды. Впрочем, иных у него и быть не могло. Здесь он еще человек побеждающий. Нужен был частный эпизод, которого могло и не быть в действительности, потому что замысел не имел отношения ни к истории, ни к политике, ни к публицистике. Тем не менее реальный исторический финал — самоубийство в бункере присутствует в этой картине. Вернее, не оно само, но знание о нем, память о будущем. Мир героев фильма — театр, в который эти люди, люди Власти, превращали свою жизнь. В угоду мифу они ее измышляли, мизансценировали, подчиняли ритуалу, церемониальному жесту. Но грандиозные спектакли тщеславия не раз завершались на задворках, в трущобах, в черной яме.

Границы замысла. Другая жизнь

— Что здесь было самым трудным для вас?

— Как войти, вжиться в другую жизнь? Замысел фильма о Гитлере возник у меня еще во время учебы в университете. В какой-то момент этот исторический персонаж подошел ко мне совершенно вплотную, вместе с исчезнувшей дистанцией разрушилась мифологическая оболочка — и все стало материальным, осязаемым: понятно, почему он так поднимает руку, почему он так под-

носит к губам ложку, почему он так просыпается... Я не могу этого объяснить.

— Вы неоднократно упоминали о том, что в этой работе вас не покидало ощущение опасности — некоей опасной грани, которую ни в коем случае нельзя было перейти. С чем было это ощущение связано?

— Меня страшила непредсказуемость художественного результата. Опасность неподконтрольного автору саморазвития замысла существует всегда, но, имея дело с материалом как бы (подчеркиваю — как бы) экзотичным, я чувствовал, как на каждом шагу возникают соблазны самодовлеющих эстетических факторов. Если позволить им одержать над тобой верх, они начнут бесконтрольно отвоёвывать не предназначенное им пространство и разрушат границы целого.

Вертикаль и иерархия

— Послевоенное искусство настаивало на строгой оппозиции: фашизм и антифашизм — иного не дано. Позже гуманистическое искусство, не подвергая сомнению справедливость глобального приговора, стало предпринимать настоячивые попытки объяснить, а значит — понять. Резкая граница растушевывалась: в прежде однозначных преступниках проступали образы виновных жертв. Сюжет трагического заблуждения или обольщения маленького человека предполагал наличие вертикали и иерархии — чем выше, тем виновнее. Подразумевалось, что эта вертикаль упирается в главного виновника. Но выясняется, что и он — в исторической реальности вознесенный к вершинам власти, а по фильму обитатель высокогорного замка — вместе с согражданными им соучастниками и обольщенными им толпами только копшится у подножия этой Горы...

— Эрих Фромм писал, что до тех пор, пока мы не решимся

увидеть в Гитлере человека, мы не сможем ничего понять о нацизме и не научимся распознавать монстров в тех, кто рвется к власти.

— Миф об inferнальном злодее, таинственном негодяе был всегда преградой на пути к пониманию. Политэкономические и социологические исследования, изыскания сексопатологов и психиатров, исторические версии и философские интерпретации — все это было необходимо, но недостаточно. Оставалась некая дистанция, преодолеть которую мешали естественные чувства — страх, гнев или безразличность. Но сегодня это слишком большая роскошь, которую искусство не может себе позволить. Ни индивидуальной паранойей, ни слабостью демократии, ни массовой безработицей этот феномен не объясним. Мне кажется, что возможности аналитики здесь исчерпаны. Наука сделала все что могла, но для искусства ее багаж, сколь угодно основательный и многообразный, может быть лишь подручным материалом.

— Вы изначально сформулировали для себя, где небрежение реалиями эпохи имеет художественное оправдание, а где единственно возможна историческая точность?

— Да. В решении пространства кадра допускалась определенная степень вольности — здесь художественная задача для меня выше соображений подлинности. Но необходима была особая плотность вещной среды, и мы, насколько позволяли средства, скрупулезно добивались соответствия. С Леонидом Мозговым, исполнителем роли Гитлера, мы начинали с репетиции речи фюрера на партийном съезде. В сценарии такого эпизода не было, но мы искали органику характера. По той же причине и репетиции, и съемки шли на немецком языке.

«Язык — это больше чем кровь»

— Когда вы решили для себя, что картина должна идти на немецком?

— Знаете, у немецкого философа Франца Розенцвейга есть такая мысль: «Язык — это больше чем кровь». В самом звучании немецкой речи — и нацисты талантливо это использовали — есть жесткость, ко-

торая должна была стать важной краской в создании характеров, и в ней уже присутствует художественная дистанция. Кроме того, язык был еще одним средством преодоления многочисленных преград и барьеров, неизбежных при вживании в другое историческое пространство. Он был важнейшим приспособлением для актеров — когда они, не зная языка, выучили на нем текст, немедленно произошел принципиальный сдвиг в самом качестве их существования. Для меня же язык решил еще одну важнейшую проблему — благодаря ему мне удалось воспроизвести иронию авторской интонации в литературном сценарии. По всей видимости, для драматургии Юрия Арабова ирония была важнейшим способом взаимодействия с материалом. Но мне важно было оставить ее лишь как одну из красок, непременно смешать ее с другими в разных пропорциях. Немецкий язык позволил дистанцироваться от чрезвычайно талантливого, но все же самодостаточного литературного текста. Мне тесно в иронии. Она ограничивает, сужает художественное пространство... Выполняя функцию снижения, она заведомо придает своеобразную эстетическую законченность любому решению, но в какой-то момент ты ощущаешь эту подпорку как ловушку, тупик. В частности, на пути к финалу фильма, который для меня не просто важен — я делаю фильм именно ради финала. Я хотел, чтобы последнее слово было за Евой, или даже не слово, а эта ее улыбка, которая для меня всего значимее...

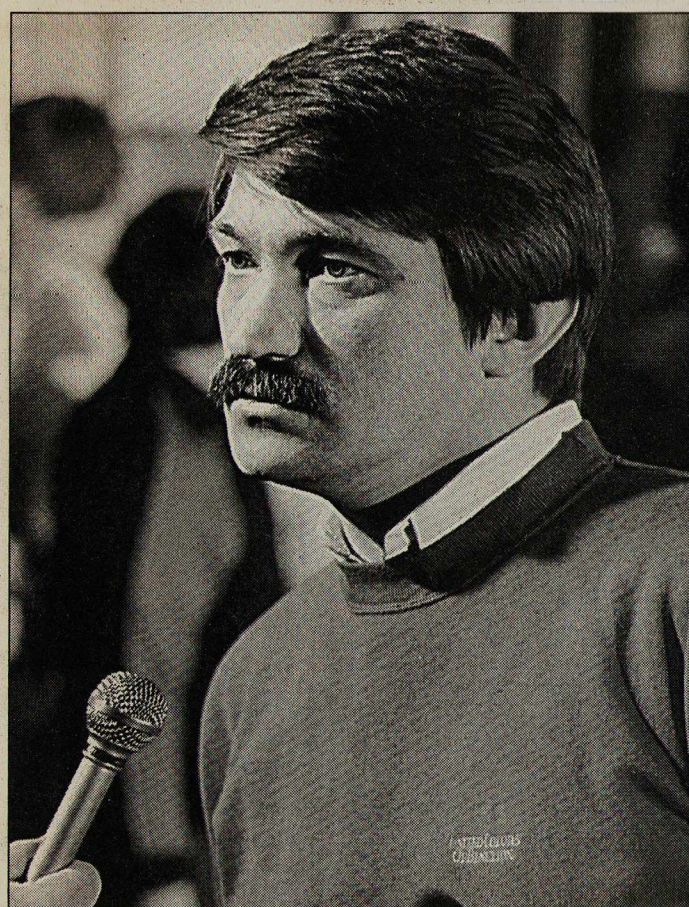
Адольф и Ева

— Ее последние слова в фильме: «Смерть — это смерть. Ее нельзя победить». В улыбке Евы мерцают столь разные смыслы, кажется, их оттенки множатся до бесконечности в эти считанные экранные секунды...

— Это улыбка человека, который знает все, что случится дальше. Быть может, у нее единственной доставало мужества жить, а значит, и думать, и чувствовать. И потому — знать.

— Когда возник замысел фильма о Гитлере, вы с самого начала знали, что рядом с ним будет Ева Браун?

— Оставаться один на один с



Гитлером как с персонажем — это было бы для меня слишком тяжело. Мне бы просто не хватило воздуха... Я не мог его полюбить, и потому мне нужен был любящий его. Иначе его было бы даже не разглядеть — черное на черном. Ева любила в нем его несчастье. Гитлер был рожден несчастным человеком — у него не было даже минимума для человеческой жизни. Все им совершенное не есть только результат его волевых усилий. Европейская история сороковых годов складывалась по законам романного жанра — это был уникальный роман. Научные открытия XX века привели к невероятному техническому оживлению жизни и развили в людях — персонажах этого романа — фантастическую амбициозность. Гитлер был одним из тех, кто оказался на авансцене сюжета. А чем более незаурядный человек обделен, тем вернее он попадает в ситуацию жесткого выбора. Обделенность человека в равной степени может стать источником вдохновения для гения добра и для гения злодейства. Середины здесь нет: либо решаться на тяжелую внутреннюю работу по претворению своего несчастья в энергию созидания, либо оказаться во власти своего несчастья, сделаться меньше его — и тогда в сочетании с неуемными амбициями оно обратится в энергию разрушения.

— В фильме настойчиво звучит мотив отращения к жизни во

всех ее проявлениях: Гитлер безразличен к народившимся щенкам, к запаху еды и даже к собственному телу.

— Вероятно, это отвращение происходит от страха перед жизнью. Чем запальчивее герой декларирует в разговоре с Евой необходимость презрения к смерти, тем очевиднее, что ему самому это презрение недоступно, страх смерти преследует его неотвязно.

Молох

— В название вашего фильма вынесено имя древнего божества, культ которого связан с человеческими жертвоприношениями.

— Готовность приносить любые жертвы в угоду амбициям, изживание страха присущи не только нацизму. В этом смысле Молох — власть. Она ведь не от Бога, власть не может быть от Бога, я всегда так думал. Власть выдумана людьми. В человеке власти, особенно высшей власти, должно быть развито отцовское чувство. И Сталин, и Гитлер манипулировали понятием отцовства, понимая его важность. Не случайно один называл себя отцом народов, а другой — отцом нации... Но беда в том, что образованного, мудрого, терпеливого лидера может породить и выдвинуть лишь несчастное человеческое сообщество.

Любовь АРКУС,
Дмитрий САВЕЛЬЕВ