

Чистые листы к Трилогии Сокурова

Трилогия Александра Сокурова: "Круг второй" — "Камень" — "Тихие страницы". Три фильма о сущности жизне-смертных отношений, сделанные на острой, болезненной грани в их предопределенности, неразрывности, продолжении.

УСЛЫШАТЬ БЫ ЭТИ ГОЛОСА

Кустура. — 1995. — 13 стр. — с. 9.

В "Круге втором" смерть стала всем: главной темой, основным материалом, господствующей интонацией. Потеря отца, тяжкая похоронная суета, постижение этой разлуки навсегда — вот канва сюжета. Автор сценария Юрий Арабов как-то сказал, что в нем воплощен "социалистический образ смерти". Где трудно жить, так же трудно стареть, болеть, умирать, хоронить своих мертвых. С ледящей душу точностью воссоздана на экране расчеловеченная, бытовая сторона ухода из жизни, до боли знакомая каждому. Но любая из пережитых на обыденном уровне ситуаций, любая из встречавшихся в этих ситуациях фигур, здесь, на экране, по-своему апокалипсичны.

Вот приходят те, кто всегда бывает около смерти: фигуры в белых халатах, рамкой кадра срезанные по пояс, так что видны только ноги, появляются в адском красном свете. Трое заморозчиков, среди которых так странно видеть подростка, деловито терзающие тело. А вот и сама смерть в облике старухи, врача, выписывающего справку о кончине. А рядом ангел, точно залетевший сюда из "Дней затмения" — маленький мальчик с недетскими, мудрыми, исполненными сострадания глазами, тихо говорящий из-за плеча старухи-смерти: "Все будет хорошо". И уж совсем неожиданно явление смерти во второй женской фигуре — молодой, ладной, красивой женщине, агенте ритуальной службы.

Так сливаются воедино бытовой уровень смерти, с его жесткой социальной конкретностью, с уровнем бытийным, с уровнем мистическим. А начало духовное неразрывно с началом телесным. Особым действующим лицом фильма становится Тело отца, ждущее омовения (но в квартире нет воды), ждущее погребения (но нечем уплатить за похороны, деньги украдены), ждущее положения во гроб к Выносу (но в двери малогабаритной квартиры гроб не проходит). В евангельских текстах слово Тело пишется с заглавной буквы, ведь это не труп, но то, в чем душа держится.

Молодой человек, вошедший

в комнату, где лежал его умерший отец, человеком "незавершенным", не владеющим самыми важными представлениями о мире и о себе, выходит из нее иным. И когда в финале он будет исполнять последний погребальный долг перед отцом — сжигать оставшееся после него белье, и потому, что оно может быть опасно для живых, и для того, чтобы его не касались чужие руки, — город будет лежать у его ног. Это излюбленное сокуровское образное решение — соотношение человека и окружающего мира, представленного макетом. Оно философично, поэтично, пластически красноречиво.

Блудный сын в титрах назван также очень обобщенно Молодым человеком. Один раз будет произнесена фамилия его отца — Малянов. Но этого достаточно, чтобы нить не сюжетного, но проблемно-духовного родства связала "Круг второй" с другим сокуровским фильмом — "Дни затмения". Вспоминается герой его — красивый, мощный, земной, который не впился бы в "Круг второй". Зато в него весьма органично вошел Петр Александров. Тонкое, измученное лицо аскета, напряженный жесткий взгляд, легкая, бесплотная фигура. Он и в жизни очень молодой человек, смерть никого из близких еще не пересекла его судьбу. Этот первый опыт для него не игра, не умозрение, но погружение в систему жизне-смертных отношений, проживание ее, нравственное присвоение.

Этого особого взвешенного состояния души Петру Александрову должно было хватить надолго — на второй фильм Трилогии.

Там, за "Кругом вторым", открылось новое пространство жизнотворчества Сокурова — фильм "Камень".

Один герой и один исполнитель объединили эти фильмы. Он тот самый Молодой человек, который в первой части Трилогии, хороня отца, постигал таинство смерти, а через него смысл жизни. Во второй части — другая встреча помогает ему постичь таинство бессмертия души, а через него новые смыслы жизни. Петр Александров в той же чер-

ной робе, похожей на костюм эзика, появляется в доме-музее, где работает сторожем.

Не его ли имя (Петр — камень) подсказало название фильму? А может быть, его состояние —

крайняя степень сердечного ожесточения, именуемая в Библии "живыми камнями". Библейские ассоциации подсказывают и иные толкования. Учеников Христа, апостолов называли "живыми камнями", и Петр был ближайшим из них. Камень — надгробие — могила — татарское кладбище, на месте которого был построен чеховский дом в Ялте, где происходит основное действие фильма.

Его можно назвать чеховским, не фильмом по Чехову или о Чехове, а именно чеховским. В фильме не случайно не прочтешь этого имени. Но в первом же кадре узнаешь дом-музей в Ялте, потом увидишь фотографию его хозяина, потом пенсне на длинном шнурке. А главное, в скупых ненавязчивых фразах, простых и глубоких, в мягких интонациях негромкого глуховатого голоса, в изящной деликатной пластике высокой, худой фигуры будешь угадывать Чехова.

Сокурова интересует не биография, а судьба писателя, не характер, а духовный его феномен, тип личности. Чехов — герой его ранних замыслов: "Чехов. Последний год" и "Чехов. Остров Сахалин". Есть общее в их судьбах: украинская кровь в жилах; работа, ставшая всей жизнью; непонимание современников; одиночество. Но главное, чеховское мировидение, позиции, ценности близки Сокурову. Он, человек наших дней, чувствует, понимает, исповедует мир человека XIX века. И, наверное, ощущает себя по отношению к Чехову в той же позиции духовного ученичества, что и его герой. Вот почему он оживляет Дух Чехова и поселяет в собственном его доме всего на одну ночь.

С Молодым человеком, у которого странная должность сторожа чужого дома, ведет Дух Чехова свой диалог: о цене и радости жизни земной, о том, какой она была раньше в этом доме, о том, что Там, откуда он ненадолго вернулся. Режиссер и тот, кому выпала неимоверно трудная честь явиться на экране Духом Чехова — Леонид Мозговой, — нашли удивительно точную манеру общения, разговора. Истинно чеховскую — без нравоучительности и пожного красно-

речия, простую, раздумчивую, мягкую, деликатную.

Берег моря в тумане, горный хребет, лес, сад под снегом. Строгая цветовая гамма перетекающих один в другой — белого,

черного, серого. Природы много, она живая, одушевленная, переменчивая. Сокуров определил пластическое решение "Каменя" как русский импрессионизм. Оно оказалось настолько же органично миру инобщия здесь, насколько миру смерти в "Круге втором" было органично экспрессионистическое пластическое решение.

В чеховском фильме все определено благородной классической формой: простота повествования; аскетичность черно-белой цветовой гаммы; возвышенная музыкальность, включающая звучание человеческого голоса, музыку, тишину; неторопливый ход фильма. "Еще сложнее по простоте" — недаром такую задачу поставил Сокуров, приступая к "Камню".

... Сначала смерть, затем бессмертие. И, наконец, небытие жизни, лишенной духовной основы. Трилогия завершил фильм "Тихие страницы". В его титрах читаем: "По мотивам русской прозы XIX века". И как всегда у Сокурова, литература не источник сюжетов, характеров, не объект экранизации. В данном случае един бог в двух лицах — сценариста и режиссера — он переносит на экран, если угодно, экранизирует, свои переживания, отложившиеся в подсознании впечатления, переосмысления многолетнего и многократного перечитывания прозы Ф. Достоевского, Н. Гоголя, М. Горького. Именно они слагают пространство фильма, в котором нет действия, нет сюжета. И если в нем ощущаемое Ф. Достоевский, его "Преступление и наказание" дает читавшему некое подобие сюжетной нити, то не по тому ли, что Сокуров идет от романа, от писателя, в сторону, споря?

В не меньшей степени, чем отечественная литература, природа, история, реальность России, контакты с людьми, с Ленинградом-Санкт-Петербургом помогли собрать Сокурову, как он говорит, "российские гены". А из них он создал, вырастил новую реальность фильма, в котором все искусственное, и нет неба, воздуха, открытого пространства, живых деревьев. В котором замкнутые объемы, мертвые своды, мертвая вода, ка-

мень, прах. А когда в кадре живописное полотно, то и эта картина без естественной, природной основы — ведь француз Робер никогда не писал с натуры.

Подлинная, неискusstvenная

жизнь лишь изредка прорывается в звуке: музыка Г. Малера, голос Лины Мкртчян, лакуны тишины, шум воды, голоса, смех, шаги, гудки — симфония, созданная звукооператором В. Персовым. И вдруг снова, как и в "Круге втором", связывая фильмы, героев, чувства и мысли автора, звучит мелодия Нуссио.

В Трилогии это самый многолюдный фильм. Точнее, многофигурный, ведь снятые на общих планах, без приближения, скользят по экрану фигуры без лиц. Агрессивная уличная толпа, рабочий люд, торгующие, дерущиеся уличные женщины, посетители трактира, городской. Воплощено и обезличено то самое "зверство России", о котором так тревожно, горько, часто говорит Сокуров. Оно не только убийственно, но и самоубийственно, понимаешь это, видя фантазмагорическую сцену прыгающих в бездну мужчин и женщин. Это не "летающие мужики" (вспомним пролог "Андрея Рублева"), а падающие камнем, разбивающиеся в прах. Народ-самоубийца. Точнее и страшнее не скажешь. Самый трагический, грешный перед собой и другими, печальный народ, как повторяет Сокуров.

Богоборчество, отказ от Бога бросают к ногам героя языческого идола. Он скрывается в чреслах каменной львицы, чья физиономия освещена скептической, человеческой усмешкой. Проснувшись, он пытается припасть к ее каменным сосцам, чтобы набраться сил. Человек умер, жив в нем лишь зверь. На такой трагической, пессимистической ноте завершается фильм, а с ним и вся Трилогия.

Трижды повторится его название — на русском, английском, немецком. Каждая транскрипция добавляет ему новые смыслы. Шепотные страницы — по-английски. Тайные — по-немецки, тихие — по-русски. Страницы, которые нужно не просто прочитать про себя, из глубины души, но перечувствовать, пережить.

Фильмы Сокурова рассчитаны на личностные, интимные,

один на один, контакты с экраном. Они странным образом разъединяют сидящих в зале. Это приходящее одиночество — необходимое условие зрительской сосредоточенности, созерцательности. Ведь режиссер обращается не к внешнему, бытовому человеку, но к духовному, внутреннему.

Все, что может быть препятствием на этом пути, режиссер целенаправленно преодолевает. Так, аскетизм внутренней, скрытой режиссуры, скупость пластики уничтожают экранную зрелищность, в ее привычном понимании. Кино Сокурова формирует новый тип кинозрения, обращенного внутрь себя, внутрь фильма, глубинного, подробного. Особый темпо-ритм задает залу медленное, глубокое дыхание, эстетическое, взамен житейского, торопливого, суетного.

Известны знаменитые сокуровские паузы, когда кажется, что на экране ничего больше не происходит, уже рассмотрен его второй, третий план, а кадр все длится и длится. Эти паузы подобны чистым листам, вложенным в текст книги, на которых свои впечатления и размышления записывает не автор, а читатель. Так же, как зритель, наполняет сокуровские планы и собою, и своими воспоминаниями, чувствами, ассоциациями. Так же, как поступаю сейчас я, когда пишу эти строки, которые не хочу и не могу назвать рецензией.

Середина 90-х. Пройден и завершен очень важный, зрелищный отрезок жизнотворчества. Но оно благодарение Богу, продолжается. В работе неигровой музыкальный кинотриптих "Духовные голоса". Его начало — Моцарт. Завершение — духовная отечественная музыка. А между этими гармоническими пространствами самая большая часть — "Люди на войне". Что может быть более дисгармоничного, чем жизнь в условиях, где нарушается все божеское и человеческое? Но Сокуров найдет свою, ни на что иное не похожую, гармонию — в укладе этой жизни, в ее внутреннем строе, в отношениях людей. Ведь уже второй раз в течение полугода он улетает на таджикско-афганскую границу не для того только, чтобы там снимать, чтобы жить вместе с людьми на войне.

Услышать бы эти голоса. Скорее бы услышать.

Ирина ГРАЩЕНКОВА.