

Памятник тем, кого не было

Виктор МАТИЗЕН,
«Новые Известия»

— Почему вы с Сорокиным дали своей работе столь обзывающее название? Претендовали на обобщение?

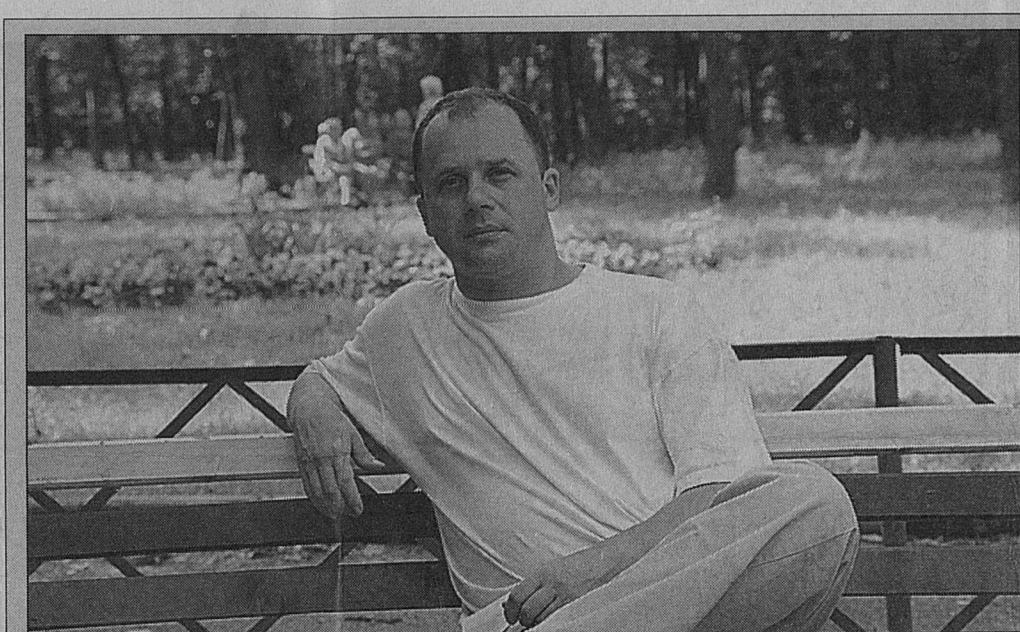
— В-общем, да. Москва — столица России, а все изменения и все революции начинаются со столиц, провинции лишь следуют за ними. Революция 1917 года произошла в тогдашней столице — в Петербурге, революция начала 90-х произошла в теперешней столице — в Москве. Революция в полном смысле этого слова — переворот отношений собственности. И все ее последствия, вся ее подвешенность и весь вызванный ею стресс в наиболее концентрированном виде тоже проявились в Москве. Лично для меня Москва и ее шизофреническая жизнь были знаками исторического периода. Здесь произошла безумная кульминация этого процесса. Не знаю, обратил ли ты внимание на то, что слово «Москва» написано в фильме как МОСКВА, с большими пробелами, будто в офтальмологической таблице. Так что смысл слова начинает испаряться и звучать как-то отчужденно. Странное такое нерусское слово.

— Старались ли вы при этом запечатлеть на пленке, как говорили когда-то, «типические черты древней столицы России»?

— Если «типические» значит «неизменные во все века», то нет. Мы старались передать свои ощущения от конкретной эпохи в жизни этого города. У меня все это время, всю середину девяностых, было какое-то клаустрофобическое, вакуумное чувство, довольно тяжелое и неприятное, несмотря на всю эту энергетику и цирковой поток событий...

— Ощущение от города на пленке всецело зависит от того, какие объекты для съемки выбирать и при каком освещении их снимать. Чтобы показать Москву такой, какая она есть в «Москве», вы выбрали одни места и игнорировали другие, не укладывавшиеся в вашу художественную концепцию...

— Выбор природы и интерьеров во многом диктовался характером текста, который написал Сорокин, вернее, характером диалогов. Они не натуралистические и не импрессионистические, они концептуальные. И как только этот обобщенный текст начинает погружаться в конкретную бытовую среду, в нем немедленно исчезает другое измерение, он превращается в бытовую и теряет поэзию. Ингеборга Дапкунайте сначала пыталась сыграть свой монолог в психологической манере, и это было не то, но как только она попала в зеленую комнату и немного в ней освоилась, у нее возникла дистанция по отношению к тексту, и он зазвучал правильно... Так же и натурная городская среда — в ней должен быть момент обобщения, и мы его достигли тем, что использовали Москву как литературно-культурное клише,



После выхода на экраны «Москвы» прошел почти год. Фильм был выдвинут на «Нику», участвовал в конкурсе «Кинотавра», но, несмотря на свою явную уникальность, был скорее отторгнут, чем принят. Между тем становится все яснее, что «Москва» — одна из немногих этапных картин постсоветской эпохи и что она сказала о современности нечто такое, чего не хочется признавать. На наши вопросы отвечает режиссер фильма Александр ЗЕЛЬДОВИЧ.

то есть составили ее из общих мест, но так, чтобы это смотрелось не экскурсионно, а отстраненно. Город присутствует на экране как задник, он существует как некая метафизическая сущность, но не действует. Собственно, это не город, а нечто вроде коры. Нечто горизонтальное и плоское, без вертикали и без глубины. Вещи обводились от смыслов и обладают только качествами: мягкие, твердые, невысокие. Из этого и возникло то самое клаустрофобическое пространство, давшее нужный мне эффект...

— Огромный музей мертвых знаков. «Это фабрика. На ней делают конфеты. Это Кремль. Здесь живет президент. Это могила Неизвестного солдата»...

— Знаков, которые не имеют значения. Героиня смотрит на Вечный огонь, как собака, для которой это просто огонь и ничего больше. И никакой вечности в нем нет.

— Но есть примечательный диалог. «Что такое Неизвестный солдат?»

— ... Это солдат, которого не было.

— ... Как может быть памятник тому, кого не было?

— ... Те, кого не было, тоже имеют право на памятник и, может быть, даже большее, чем те, кто был...

— Сыграно. А что ты скажешь насчет обилия сцен на грани китча? Труп, забросанный всевозможными продуктами. Самоубийство при помощи съезжания с трамплина на чемодане. Балерина в белоснежной пачке, забрызганной кровью и мозгами. Самочельные изобразительные кадры...

— Забрасывание продуктами до смерти — это сдвиг кинематографического штампа: вывернутое наизнанку безобидное броса-

ние тортами. Что касается Майка, то печать смерти лежит на нем с самого начала. Убийство в театре — очередной штамп. А трамплин — это чеховское ружье, которое должно было выстрелить, раз уж появилось на экране. Лужи, лед и стекло — назывные предложения. Ольга ими мыслит. В фильме вообще много назывного. Весь его предметный мир похож на витрину. Среда ведь может показывать по-разному. Можно импрессионистически: персонаж входит в лес, и мы видим вокруг него деревья, заросшие паутиной, сквозь которую просвечивает солнце. У нас же среды нет. Это минималистская картина, в которой на фоне всеобщей пустоты «играет» каждый предмет.

— В одной из наиболее символических сцен герой овладевает героиней, которая покрыта картой СССР, через отверстие, вырезанное на месте Москвы. Россия, как известно, женского рода, а Блок даже называл ее женой. Стало быть, Москва тут символически выступает в роли влагалища России...

— Мы решили, что Москва может быть многим, в том числе и этим.

— И использует этот орган герой, выдающий себя за хасида?

— Это была провокация для антисемитов. Я даже хотел, чтобы он был в пейсах, но к этому времени он их уже отрезал. Хотя с пейсами, пожалуй, был бы перебор. Впрочем, кадр, где он в пейсах сидит на фоне Кремля, остался...

— В фильме есть отсылки к Чехову. Чем он был для «Москвы»? Сорокин часто моделирует тексты других писателей, отстраняя их и придавая им иное измерение, но у вас это не совсем так...

— Мы работали с Чеховым на

нескольких уровнях. Во-первых, как с фигурой поп-культуры типа самовара или балалайки. В «Москве» есть такая клишированная квазичеховская интонация и даже шуточки на эту тему. Кроме того, мы произвели декорацию к «Вишневному саду» из спектакля Эфроса — там, где по полу разбросаны листья. Конечно, Эфроса угадают несколько посвященных, но знак искусственности так или иначе прочтут почти все. Или квазичеховский, опять же, монолог врача в больнице, который Виктор Гвоздицкий поначалу играл так, как играют монолог Тузенбаха во МХАТе, и столкнуть его с этого было непросто. И, кроме того, есть Чехов как совершенно непонятный и глубоко эзотерический писатель... Писатель, у которого все герои говорят одинаково, а все пьесы сливаются в одну, где сюжет и даже судьбы персонажей, как это ни странно, не имеют значения для смысла, а имеет значение некий абсурд, который заключен в каждой пьесе. Как в комедии «Вишневого сада», которая заканчивается убийством...

— Ну уж и убийством...

— Непреднамеренный убийством. Там все последние действия все спрашивают друг друга, отправили ли Фирса в больницу. И успокаиваются, когда Яша, которому это поручили, отвечает, что он об этом распорядился. Лакей и хам Яша, конечно, самый ответственный человек в пьесе. А дом то не бог весть какой большой, можно бы и проверить. Нет, уезжают на полгода, старательно запирают двери и вешая ставни, то есть фактически замуровывают человека. Представь себе, что от него останется через полгода — вонючий, разложившийся труп... Дикая, абсурдная ситуация. И при том они на протяжении всей пьесы

плачут, причем исключительно из-за какой-то ерунды. В мелочах эпиплетически сентиментальны, а в более крупных вещах абсолютно жестоки и бесчеловечны. А в «Чайке», где Аркадина доводит собственного сына до самоубийства, предварительно сведя своего любовника с девушкой, которую любит Треплев?! Зачем — абсолютно непонятно, и объяснить это невозможно...

— Любопытная интерпретация...

— Это не интерпретация, это написано в тексте...

— У каждого режиссера есть интерпретация, которую он считает прописанной в тексте. Бондарчук не соглашался с тем, что он интерпретирует «Бориса Годунова», он считал, что ставит самого Пушкина...

— Но есть безусловные. Если сказано, что герой уходит в левую кулису, он уходит в левую, а не в правую. Можно спорить о мотивах, но не о действиях персонажей: если Соленый убил Тузенбаха, то не Тузенбах убил Соленого. «Три сестры» — бесконечно условная пьеса. В реалистической драматургии не может быть такого, что через несколько строк после известия о смерти человека его близкие раздражаются пространным и весьма абстрактным монологом, как сестры после сообщения о гибели Тузенбаха. Вся прелесть чеховских пьес в том, что над бытовым и повседневным там возникает достаточно жесткое и малопонятное измерение, неважно, как его назвать — божественным, космическим, метафизическим. Вообще, есть мнение, что Чехов, говоря эзотерическим языком, был посвященным. И если его пьесы ставятся правильно, метафизическое измерение сквозит.

— Если с этим соглашаться, надо признать, что бесчисленные реалистические трактовки Чехова, в том числе МХАТом, были неполноценными. Другое дело, что режиссер имеет право интерпретировать Чехова в любом ключе, который не противоречит тексту. И в «Москве» действительно есть эта метафизическая компонента, которая, видимо, и составляет главную ее притягательность. Поначалу я смотрел фильм как реалистический, и он меня разочаровал, но потом почувствовал сквозящий в нем загробный холод и отдал этому должное...

— Насчет загробного холода я не согласен. Я, конечно, не показателен, но мне говорили, что в картине ощущается и теплота. Могу также сказать, что субъективно я к своим персонажам относился с нежностью, никакого осуждения у меня они не вызывали, хотя вели себя не всегда блестяще...

— Ну, это мягко сказано. Главный герой у тебя просто мерзавец, который крадет деньги у своего друга и в конечном счете подставляет его под пулю...

— Он не мерзавец в том смысле, что его нельзя назвать аморальным человеком, — он просто вне морали. Вот Дон Жуан был аморален и атеистичен, поскольку соз-

нательно богохульствовал и нарушал этические нормы. Одна дама из Госкино спросила меня после просмотра, о чем картина. Я сказал: «О Боге». Хотя в этом пространстве Бога нет, это не значит, что его нет вообще. Если я создаю некую зону, в которой возникает сосущее ощущение нехватки чего-то важного, и зрители, которым фильм не нравится, выходят с ощущением, что им чего-то не хватает, то я своей цели достиг. Если видно, что в этом пространстве нет этики, то, значит, «Москва» — этическая картина, а поскольку в ней чувствуется отсутствие Бога, это картина религиозная. Отрицательным способом можно показать то, чего положительным способом показать нельзя.

— Согласен ли ты с тем, что если фильм рассматривать как обобщение, а в сюжете искать его собственный смысл, то картину можно истолковать примерно так. Жили-были три друга. Один жил прошлым и в конце концов покончил с собой, так как прошлое это исчезло. Другой жил будущим, но его планам не суждено было сбыться — его убили. Третий жил настоящим и выжил — загреб миллион долларов и женился на двух сестрах, чтобы плодиться и множить себе подобных. Мораль прямо в духе КПРФ — вот, полюбуйтесь, что пришло на смену коммунистическим ценностям. Вот к чему приводила попытка что-то изменить и что-то сделать в новом обществе. Как тебе такая интерпретация?

— Наверно, так можно прочесть, но это не наша мысль.

— Каковы же те поправки, которые ты вносишь в этот вывод из сюжета?

— Все те же, метафизические. Лев, о котором ты говоришь, — это фигура отсутствия. У него нет идеологии, ни старой, ни новой, никакой. Нет ни целей, ни задач. У любого жлоба они есть, а у него нет. И это существование. Советская власть, как любой тоталитарный режим, отнимала у людей право и ответственность, то есть лишала их возможности реализовать свою карму. Они как бы пропустили кармическое воплощение. А наш герой — последний советской истории, ее знак. Будучи не обеспечен целями и задачами, он не обеспечен и судьбой. Государство забрало у граждан ту часть истории, которая должна была принадлежать им. Высосало личные истории в пользу своей собственной, как гигантский пылесос. При этом в пылесосе есть нечто величественное...

— Я вдруг подумал, что он отдаленно похож на персонажей, принимавших участие в газпромизации НТВ, — такой же непрошибаемый и пустоглазый...

— Думаю, что те объемнее. Тот же Кох — единственный из демократов, который осмелился написать, что во многом виноваты не власти, а народ. Это смелое высказывание. Народ-то в самом деле виноват, но никто ему этого не говорит...